



Le roman d'un tricheur

1936, Frantzia

Z: Sacha Guitry; **G:** Sacha Guitry;
Pr: Cinéas ; **A:** Marcel Lucien;
M: Adolphe Borchart; **A:** Sacha Guitry, Marguerite Moreno, Jacqueline Delubac, Roger Duchesne; **Z/B, 81 min. DCP**

Nori buruz ari gara Sacha Guitry (1885-1957) aipatzen dugunean? Entziklopedia orotan aurkituko dugu erantzun bakun bat. Antzerkigilea (hogei antzerki-lan baino gehiago egin zituen, gehienak komedia hutsaren eta «bulebar-antzerki» deritzonaren artean kokatuak), aktorea eta eszena-zuzendaria zen, baina baita gidoilari eta zuzendaria ere (ia berrogei film ditu bere zorroan!). Haren lanean, antzerkiaren eta zinemaren mekanismo narratiboen kontrola nabarmentzen da («Hara, baina ez al dira, bada, gauza bera?», galdetu lezake maisuak), inongo lotsarik gabe agertua (gure artistaren hiztegian ez da agertzen «lotsa» hitza); horrez gain, egilearen aurkakoek ere erdi-dotoretzat jotzen zituzten testuen etorria (ez baitzituzten guztiz dotoretzat jotzen), hizkuntzarekiko gustu zorrotza eta hitz-jokoak nabarmentzen dira. Sarritan gaitzespen gisa, beste hauek ere aipatu ohi dira: Frantziako pertsona ospetsu eta handikiekiko zaletasun aitortu eta ageria (zeuen kabuz zenbatu ditzakezue Napoleon eta haren gizonezko eta emakumezko konpartsak aipatzen dituzten antzerki eta filmak) eta iraganarekiko ageriko oroimina. Gauzak okertu zirenean (adibidez, nazien okupazioko garaian), gustu horiek arazoak ekarri zituzten, baina kontu horrek amaiera nahiko ona izan zuen gure artistarentzat, azkenean. Jakina, haren berri jakin nahi badugu, esan dezakegu haren artean batzuetan ez dela falta, modan dauden eufemismoetako bat erabiliz, gaur egun desberdintasunarekiko mesfidantza deritzoguna, baita misoginia ukitu bat ere, zeina etengabe ageri den emakumezkoak erretratatzeko dituen *fin du siècle* estereotipoa lantzeko orduan.

Nire asmoa ez da, inondik inora ere, Guitry dakarren korapiloa askatzen saiatzea. Umiltasun osoz, agerian jarri nahi nuke zinemagile berezi baten aurrean gaudela. Are gehiago, Frantziako zinemagile handietako baten aurrean. Ez dakit bere antzerkiak, bere horretan, luzaroan iraungo duen etorkizunean (ezta beharrik ere), baina uste dut bere zinemak, zeina Guitryk berak bere piezak «lataratzeko» eta publikoa zabaltzeko formula ekonomiko gisa ikusten baitzuen, zeresan handia daukala oraindik ere gaur egungo ikusleentzat. Guitryren arte zinematografikoari ezin hobeto egokitzen zaizkio Paul Claudelek (okertasun politikoaren –edo zerbait okerragoaren– susmoa pizten duen beste artista bat) *Le soulier de Satin* obrari hasiera emango zion *annoncierraren* ahotan jarri zituen hitzak: «entzun ondo, ez egin ez tulik eta saiatu pixka bat ulertzen. Ulertzen duzuen hori da ederrena, luzeena iruditzen zaizuena da interesgarriena eta dibertigarria iruditzen ez zaizuen horixe da benetan dena».

Azter dezagun labur-labur zer-nolako kritikak jasotzen zituen Guitryk aurreko mendeko hirurogeiko hamarkadaren erdialdean, oraindik ere fisikoki desagertu zenetik denbora gutxi igaro zenean. Hona hemen zinemako lehen historiagile handietako batek haren obra zinematografikoari buruz emandako iritzi sumarisimoa: «bi gerraurreetako (1914 eta 1939) bulebarreko antzerkiko antzezle-egile famatuak aukera ona ikusi zuen zineman bere ant-

02.14. 21

Zinemako istoriak (II)

zezlanak kontserbatzeko. Bere zinema ez da adierazpen artistiko bat, baizik eta bere burua ikusteko ispilu bat, bere burutazioez gozatzeko oihartzun bat³⁷. Azken batean, ez dago faltsukeriarik, soilik “kontserba” horien elementu interesgarriak antzemateko ezintasuna (finean, garai artan zinema “latatu” egiten zen). Ez daukat kontrakorik esateko, alderantziz baizik, subjektuaren nartzisismoaren inguruan adierazten duenari dagokionez. Eta ezaugarri horixe balitz bere lana aintzat hartzeko modukotzat jo beharko genituzkeen norabideetara bultzatzen duena?

Hain zuzen, balio-judizio horiek argitaratu ziren urte horretan bertan, 1965ean, *Cabiers du cinema* deiturikoek ale harrigarri bat argitaratu zuten abenduan, zeinak parentesi bat zabaldu baitzuen hurrengo urteetan nagusituko zen tonu berrian: zinemagile kutunenak albo batera utzi gabe, kritika gero eta arreta handiagoa jartzen hasi zen laster “zinema berri” izena hartuko zuten horietan. Zinema berri horien artean, hain zuzen “Nouvelle Vague” deiturikoa izan zen garrantzitsuena, eta bertan aldizkariko guardia kritiko zaharrak beren zinemagile-armak beilatzen zituzten. Aldiz, 173. aleak zinema frantsesaren iraganean jarri zuen fokua berriro, ia ale berezi bat eskainiz ordura arte kritika ofizialak oso ondo tratatu ez zituen aparteko bi zinemagile berraztertzeke: Marcel Pagnol handia (hark ere bere antzezlanak “kontserbatzeko” grabatzen omen zituen) eta Sacha Guitry, azken hori ere garrantzi handikoa. Hasieratik gauzak argi egon zitezenean, alea André Bazinen hausnarketa batekin hasten zen, bere funtsezko testu batetik hartuta (“Teatro y cine”, 1951)⁴: “zinemak zenbat eta ahalegin handiagoa egin testuarekiko leiala izaten, testuaren exijentziak betetzen, orduan eta gehiago sakondu beharko du bere lengoia propioan”.

Testuinguru horretan, harritu egin beharko genuke zinemagile batzuek –eta, are, zinemagile handiek– Sacha Guitry beraien parekotzat hartu izan zutelako beti? Noski, hori da François Truffaut-en kasua, baita Alain Resnais-ena ere. Baina bereziki aipatu nahi nuke zinemako errealizadore gisa lanean hasi zenetik artista frantses polifazetikoaren eragina izan zuen zinemagilea: Orson Welles.

Bill Krohn-ek elkarrizketa egin zion Orson Wellesi bere bizitzako azken urteetan, eta, esan beharrekoa aurrez prestatu gabe, hau erantzun zion kritikari batek egindako adierazpenari, zeinaren arabera lotura baitzegoen Kenoshako zinemagileak film-saiakeraren arloan egindako lanaren eta bere aurretiazko telebista-munduko esperientziaren artean: “Inoiz ere ez ditut ulertu zinemagile gisa izan dudana inspirazioa nondik datorren argitzeko asmoz erabiltzen diren izenak, baina nik ondotoxo dakit nondik datorren nire estiloa... Sacha Guitryk inspiratu izan nau nire “saiakera” estiloan. Ikus itzazu Guitryren filmak! Bera da beti vedette nagusia. Hasieran iristen zen, lotsarik gabe, alai eta dibertigarri, istorioetan sartzen zen eta haietatik ateratzen zen. Nik egiten dudana Sacha Guitryren saiakeragile-idazlearen ideien deribatu bat izango da agian, teknikoki zorrotzagoa. Nolanahi ere, asko zor diot”⁵.

Hori esanda, Welles bera baino pauso bat harago joan gaitezke, Guitryk zinemagile amerikarraren azken garaiko film-saiakeretan izandako eragina ez mugatzeko (kategorizazio hori bera ez balitz neurri batean zalantzan jarri beharko); izan ere, eragin hori agerikoa da Hollywoodean izan zuen ibilbidearen hasiera-hasieratik. Are gehiago, *Citizen Kane* filmaren companion piece nagusietako bat (zehazki, trailer paregabe horretan agertzen dena) ez litzateke ulertuko Guitryren, eta, zehatzago, *Le roman d'un tricheur* lanaren, zuzeneko eraginik gabe. Are zehatzago esanda, film horren hasierako eszenaren eragin zuzen-zuzena ikusten da. Askotan gertatzen den bezala, kritikak ontzat eman ditu maisuaren argibide goiztiarrak, bere birjintasun zinematografikoa eta *Stagecoach* filmak zinema ulertzeko bere hasierako moduan izan zuen eragina (benetakoa, zalantzarik gabe) azpimarratuz. Hala, kritikak ez du zalantzan jarri asko pentsatu gabe ere agerikoa dirudien zer-bait: Welles zinemazale arretatsua zen, ondo definitutako eta findutako gustuak zituena, hemen aztergai dugun errebelazio berantiarrak erakusten duen moduan. Hori berresteko, nahikoa litzateke aipatutako bi filmak ikustea (baina badakigu askotan entzunez baino ez dugula hitz egiten): Gui-

tryren film luzea eta Wellesek bere debut zinematografikoa iragartzeko prestatu zuen publizitateko film laburra. Hori gutxi balitz bezala, Wellesek, zinemagile frantsesak bezalako idazle-pedigiririk ez bazuen ere, haren antza zuen zenbait alderdi pertsonaletan (esaterako, nartzisismo menderaezina) eta profesionaletan (biak ala biak arlo askotan mugitzen ziren: antzerkia, zinema, telebista, idazketa); horrenbestez, ez da arraroa Guitryren filmak, hain produktu berezia izanik, interesa piztu izana Welleseengan.

Nahikoa da Hollywooden *Citizen Kane* (1941) eta *The Magnificent Ambersons* (1942) filmek osatzen duten diptiko konplexua egin zuen Welles hura gertutik aztertzea, zeinaren peripezia zinematografikoa lehen filmaren trailerraren eta bigarrenari amaiera ematen dioten kredituen artean kokatzen baita. Argi ikusten da bi film-zati horien arteko espazioan kokatzen dela Wellesek autore gisa zuen nahiaren zati handi bat; izan ere, sortzaile absolutuaren botere taumaturgikoa berreste aldera (“I wrote and directed this film. My name is Orson Welles”), dena hitzaren boterearen mende uzteaz gain (bere irudia ez da agertzen ez Kaneren trailerrean ez Ambersonsen kredituetan), mikrofono baten irudiari buruzko zerbait entzuten da Ambersons filmaren bukaeran, eta horretarako *Citizen Kane* trailerra hasteko erabilitako plano bera baliatzen du.

Kontua da aurreko mendeko hogeita hamarreko hamarkadan zehar, Sacha Guitryk dagoeneko esploratuta zituela egilearen izena baztertzeko eta plato zinematografikoko atzealdea agerian uzteko forma guztiak. Hala egin zuen 1935etik (*Pasteur*) 1939ra arteko (*Ils étaient neuf célibataires*) maisu-lan guztietan: hasi Faisos un rêve laneko sarreratik (1936) eta *Désiré* lanaren aurkezpena arte (Guitryk ate bat zeharkatzen du eta hau iragartzen du, tonu ironiko eta solemnean: “jaun-andreok, jarraian interpretatuko dugun obra neurea da”), *Le roman d’un tricheur* lanean erabiltzen duen ahozko generiko gogoangarria ahaztu gabe, zeinetan Wellesek hala Kane nola *Ambersons* lanetan baliatuko dituen estrategietako asko ikusten baitira minutu gutxitan (antzekotasunak ageri-agerikoak dira!). Nahikoa da maisuaren hasierako agerpena behatzea; kamerari bizkarra emanez, bere sinadura bikaina egiten du horma zuri batean, eta, bitartean, kanpo-ahots batek hau esaten du: “film hau neuk sortu eta egin dut”. Sacha eta Orson arima bikiak dira: bi nartzisista handi eta “hitzeko” bi gizon, terminoaren adiera guztietan.

Aurreko guztiak bete-betean garamatza *Le roman d’un tricheur* filmaren muinera; nagusiki, hitzezko film bat da⁶. Hori ez litzateke oso garrantzitsua izango (une horretarako, zinema soinuduna guztiz finkatuta zegoen), Guitryk ez balu, zirudien moduan, zinema garatu gaberako itzulerara bat proposatuko (gure artistak paradoxarekiko zuen gustua agertzen zaigu hor). Hain zuzen ere, film osoan zehar agertzen da Guitryren ahotsa, zeinak badirudien garai arkaikoetara garamatzala: pantailaren ondoan zegoen pertsona batek zinema-proiektzioaren irudiak azaltzen zituen garaira; gaztelaniaz explicador esan zitzaion, eta, frantsesez, *bonimenteur*. Gaztelaniako hitzaren arabera, «azaltzailearen» lana irudien zentzua «normalizatzea» bada, frantseseko hitzak beste zerbait adierazten du: ikuskizun bat ahoz iragarri edo komentatzen duen pertsonaren eginkizuna da publikoaren arreta piztea, mota guztietako hitz-errepertorioen bidez. Egiaz, hori bat dator Guitryren asmo eta gaitasun sortzaileekin, eta, batez ere, ikusi eta entzuten dugun guztiaren egile bakarra dela argi uzteko asmo irmoarekin (horregatik, sarritan, kontalariaren ahotsak askotariko pertsonaien elkarrizketak errezitatzen ditu, ezpainen mugimendurekin sinkronizatuta!). Hain zuzen ere, filmean ia ez da entzuten Guitryrena ez den ahotsik, bi hauek salbu: Marguerite Moreno handiarena, Beauchamp Dubourg kondesa Cantinaxkoaren rol handia egitean dituen bi elkarrizketetan (hobeto esanda, bakarrizketetan); eta Fréhel handiarena, *Et v’la pourquoi* abestia abesteko orduan⁷.

Baina ez pentsatu irudi epeleko obra baten aurrean gaudenik, *Le roman d'un tricheur* obra estreinatu zenean kritikaren zati handi batek pentsatu eta adierazi zuen moduan. Kontakizunaren egitura segmentatu samarra bloke-tan antolatuta dago, zeintzuek, kasu gehienetan, tratamendu bisual berezi bat izan duten. Batzuk aipatuko ditugu: Monakoko erreinuari buruzko «dokumentala» (zeinetan erraz hauteman daitekeen Vigoren nolabaiteko kutsua); Nikolas II.a Errusiakoaren aurkako atentatu zapuztuaren pasartea, zeinak garaiko polizia-zinemaren estilema bisualak hartzen dituen, eta, gainera, artxiboko materiala erabiltzen duen, trebetasun osoz; protagonistaren «lehen aldia» deskribatzen duen eszena, Lubitschen lan baten zeharkako logikan sartua (igogailua, geldialdia, jaitea eragozten duten ate irekiak, beheko solairuan pilatzen ari den jendea, Kondesari logelara lagundu dion gaztea amaieran jaisten deneko unea, trofeo bat daramala: urrezko erloju bat, zeina berriz aipatuko den geroago); Jacqueline Delubac aktoreak (garai hartan egilearen emaztea zen) interpretatutako pertsonaia aurkezteko sekuentzia, zeina maitate duen emakumearen benetako omenaldia den: hainbat lehen plano grabatu zizkioten, klase ugariko jantzi eta burukoak zituela. Baina figura erretorikoen erabilera txundigarriak ere egin zituen: elipsia, mozqueta garbi batez, zeinak hamabi mahaikideko mahai bat husten duen, horietako hamaika perretxiko pozoidunak janda hiltzen direlako; laburpena, protagonista zahartzen agertzen baita 1914ko abuztuko batailako frontean egindako zauritik sendatzen ari dela, egutegiko orriak erortzen, bizarra hazten eta mahai gainean Balzacen obra handiaren liburukiak pilatzen diren heinean.

Gauza bera gertatzen da jolas metafisiko ugari erabiltzeko zaletasunarekin: nonahiko ahotsaren (*over-ekoa* zein ez) jarraibideei jarraikiz mugitzen dela dirudien kamera baten mugimenduak, objektibora bideratutako begiradak, gailu zinematografikoaren aukera ludikoen erabilera, esaterako, Monakoko petite armée delakoaren guardia-aldaketaren eszenan. Eta, jakina, histrioinismoa estilo-kontutzat zuen norbaiti dagokion moduan, transformismoaren sekuentzia handia, zeinetan Guitryk bere itxura erabat aldatzen duen, zein baino zein deigarriagoak ziren dozena-erdi mozorroren bidez⁸. Guztia Adolphe Borcharden partitura ederrean «paketatua»⁹ dago, zeinetan *Mickey Mouse* teknika erabiliz, demiurgo nekaezin eta ahalguztidunaren hitzek deituta sortzen direla diruditen irudiak bildu eta komentatzen diren.

Le roman d'un tricheur agertu eta hamabost urtera, Max Ophulsek eta haren gidoilari Jacques Natansonek pantailara eraman zuten Arthur Schnitzlerren Erronda izeneko antzerkiaren moldaketa. Hasierako eszenan, zeina zinemagile frantsesek sartu zuten gidoian, jarraian adieraziko ditugun hitz hauek jarri zituzten «maitasunaren erronda» zuzentzen zuen «meneur de jeu» horren ezpainetan; nire ustez, hitzok ondo irudikatu dezakete Sacha Guitry zinemara zein jarrerarekin hurbildu zen eta orain arte azaldu dudana filmak zer helburu zituen: «Nor naiz ni? (...) Zu naiz. Zure desioen haragitzea naiz». Gorago aipatu dugun *bonimenteur* horrek eginkizun bakarra du: artearen metxa piztu eta gori-gori mantentzea, eta, hala, zinema arte orokorraren eta dramaturgiaren zerbitzura jartzea, irudiaren eta soinuaren arteko elkarrizketaren mugak aztertzen dituen bitartean.

- 1 Esku artean dugun arloko, hots, zinemako bi adibide jarriko ditugu: bat Guitryren lehen filmarekin dago lotuta; *Ceux de chez nous* filma 1914. eta 1915. urteen artean grabatu zen eta egilearen oharrak gehituta berrargitaratu zuten 1952an. Film ertain horretan, XX. mendearen hasierako Frantziako pertsona handiak agertzen dira, nagusiki artistak: Claude Renoir, Auguste Rodin, Claude Monet, Camille Saint-Saëns eta Sarah Bernhardt, besteak beste. Bigarrena *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain* (ou 1429-1942) izeneko filma da, 1942koa. Horretan, Frantziako historiaren bostehun urte errepasatzen dira, Alemaniaren okupazio betean egindako lan berezi batean (oso labur esatearren: liburu baten orrialdeak filmatu ziren). Jean Kressek egin zuen Guitryren lanari buruzko lehen filmografia garrantzitsua 1965ean, *Cabiers du cinéma* (173. zk.) aldizkarian; bitxia bada ere, ez zuen barne hartu film ertain hori. Nolanahi ere, bi film horiek agerian uzten dute Guitryk berak bere aurkakoez (edo aldekoek) baino hobeto adierazitakoa: «Presta dezagun hotsandiko iragan bat Frantziarentzat».
- 2 Ernst Jüngerrek, Bigarren Mundu Gerrari buruzko memorieta (*Radiaciones*, Bartzelona, Tusquets, 1989), Parisko hiri okupatuan Guitry lehen aldiz topatu zueneko (1941/10/08) azaldu zuen: «Atsegina iruditu zait, baina keinuek arteak baino garrantzi handiagoa dute harengan. Identitate tropikala du, nire irudimenean Dumas aitak zuenaren antzekoa. Haren hatz txikian dirdirka, sekulako zigilu-eraztuna zuen, zeinaren urrezko xafan S. G. letra handiak zeuden landuta. Mirbeau buruz hitz egin dugu, eta esan dit besoetan hil zitzaioela, hau xuxurlatzen zion bitartean: - *Ne collaborez jamais!* Esaldi hori idatziz jaso dut, azken hitzen bilduman jasotzeko. Mirbeau lankidetzan idatzitako komediez ari zen, orduan termino horrek ez baitzuen gaur egun duen zapora ustela».
- 3 “Guitry, Sacha”, in George Sadoul, *Diccionario del cine*. Cineastas (1965), Madril, Istmo, 1997, 210. or.
- 4 Hauek dira André Bazinek aztergai dugun arazoaren inguruan idatzitako oinarritzko bi testuak: “Teatro y cine” (1951) eta “El caso Pagnol”, biak hemen jasoak: *¿Qué es el cine?*, Madril, Rialp, 1966, 216-267 or.
- 5 KROHN, BILL, “Troisième entretien (19 y 20 février 1982)”, in *Orson Welles* (Bergala, A. eta Narboni, J., eds), Paris, *Cabiers du cinéma/Éditions de l'Étoile*, 1982, 59. or.
- 6 *Le roman d'un tricheur* lanak pantailarako egokitzen du Guitryren nobela bakarra, *Memoirs d'un tricheur* izeneko (gaztelaniako itzulpena: *Memorias de un tramposo*, Periférica, 2012). Nobela hori hainbat entregatan argitaratu zen 1935ean, *Marianne* aldizkarian, eta hortik gutxira liburuki bakarrean argitaratu zuen Gallimard argitaletxeak. Azken horretako testua erabiltzen da nagusiki eta hitzez hitz filmean.
- 7 Marguerite Boulc'h aktore eta abeslariaren izen artistikoa zen Fréhel. Artista hau Frantziako abeslaririk garrantzitsuenetako bat izan zen gerren arteko garaiko erreperitorio «errealistan». Hogeita hamarreko hamarkadan, Guitryren filmean parte hartzeaz gain, beste film hauetan agertu zen: *Coeur de lilas* (Anatole Litvak, 1931), *Pépé Le Moko* (Julien Duvivier, 1936) eta *La maison du Maltais* (Pierre Chenal, 1938).
- 8 Berriz ere, Ernst Jüngerrek zera adierazi zuen, 1942ko urtarrilaren 25eko ohar batean: «Arratsaldean, La Madeleine antzokian, zeinetan Sacha Guitryren komedia bat eman zuten. Txalo beroak. *C'est tout à fait Sacha*. Hiri handiko gustua perspektibista da, eta transformazioak eta nahasketak atsegin ditu, ustekabeko ideiak, ispilu-gela batean daudenean bezala. Arazoak hain dira korapilatsuak, ezen eskailerara iristerako ahaztu baitituzu. Hain zuzen, ez zuen axola nor zen nor jakitea. Hainbeste perspektiba-aldaketa egiten dira, ezen hori soilik geratzen baita».
- 9 Gainera, Guitryren film hauen soinu-bandak konposatu zituen: *Mon père avait raison* (1936), *Désiré* (1937), *Quadrille* (1938), *Remontons les Champs-Élysées* (1938) eta *Ils étaient neuf célibataires* (1939).

BIBLIOGRAFIA

Sacha Guitryren zinemari buruzko testuak:

Guitry, Sacha, "Contre le cinéma. Textes de Sacha Guitry", *Cahiers du cinéma*, nº 173, 1965, págs. 76-87

Guitry, Sacha, *Le cinéma et moi*, París, Ramsay, 1988

Guitry, Sacha, *Cinéma* (contiene los guiones cinematográficos del artista), París, Presses de la Cité, 2018

Elkarrizketak Sacha Guitryrekin:

"Vive le théâtre filmé!" [Entrevista radiofónica], *Cahiers du cinéma*, nº 173, 1965, págs. 88-91

Sacha Guitryri buruzko liburuak:

SIMSOLO, Noël, *Sacha Guitry*, París, *Cahiers du cinéma*, 1988

VV. AA., *Guitry cinéaste*, Yellow Now, 1998

LORCEY, J., *Les films de Sacha Guitry*, París, Séguier Ed., 2007

Sacha Guitryri buruzko artikulak:

DONIOL-VALCROZE, J., "Sacha Guitry, cinéaste de la dernière heure" (obituario), *Cahiers du Cinéma*, nº 74, 1957, págs. 36-37

BONTEMPS, J., "Une gravité enjouée", *Cahiers du cinéma*, nº 173, 1965, págs. 102-109

TRUFFAUT, F., "Assassins et voleurs" (1957) y "Sacha Guitry, el malicioso" (1957, Obituario), en *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero 1976, págs. 227-233

TRUFFAUT, F., "El talento de Sacha Guitry" y "A propósito de Sacha Guitry, de Henri Jadoux", en *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999, págs. 85-86 y 86-91

TESSON, Ch., "Les trois font la paire: Sacha Guitry, la critique et la Nouvelle vague", en GUIRET, N. y HERPE, N. (eds.), *Sacha Guitry, une vie d'artiste*, Gallimard/La Cinémathèque Française/ Bibliothèque National de France, 2007, págs. 159-166

ALBERA, F., "De quoi Sacha Guitry est-il le nom?", en 1895, nº 54, 2008, págs. 187-193

MASCARENHAS, J., "La revelación del ego. Los libros fílmicos de Sacha Guitry", en

VENTURA, F. S., *Cine y autor*, Intramar ediciones, 2012

Le roman d'un tricheur-i buruzko testuak:

Eleberri originala: Sacha GUITRY, *Memorias de un tramposo* (1935), Madrid, Periférica, 2012

ANACLERIO, G., "Le roman d'un tricheur di Sacha Guitry. La parola filmica di un baro ovvero il narratore istrionico", en *L'immagine ecocata. Narrazioni dalla voce nel cinema francese*, Turín, Edizioni Kaplan, 2008