

Une analyse du processus créateur chez Jean Renoir : la quête de
l'unité par le Réel et le groupe

Thomas Rabeyron

Professeur de psychologie clinique et psychopathologie
Université de Lorraine (Interpsy ; Psyclip)

« Dans le cinéma, la très grande différence avec un art comme la peinture, c'est qu'on est beaucoup à s'exprimer. »

Jean Renoir, Entretiens et propos

« Les jouets ne sont intéressants que si on peut les démonter. »

Jean Renoir, Autobiographie

L'étude de l'activité créatrice aide à mieux saisir la nature des processus de transformation au cœur de la psyché. Le support externalisé de la médiation permet en effet d'appréhender dans le détail l'activité de symbolisation et, ce faisant, affine notre représentation des processus propres à la créativité que le clinicien tente de faire éclore dans le cadre des dispositifs de soin. Le groupe peut apparaître ainsi comme l'un des éléments essentiels susceptible de favoriser la créativité par les effets qu'il produit. Comme le souligne Bernard Chouvier (2003) : « Le groupe est le moteur de l'alliance intersubjective et représente le liant qui favorise et autorise tout à la fois la création et la cocreation »¹. Le cinéma représente, dans cette perspective, un objet médiateur qui permet d'étudier sous un angle original les liens entre groupe et créativité. Notre intérêt s'est porté plus particulièrement sur l'œuvre du réalisateur français Jean Renoir (1894-1979), considéré par certains, notamment François Truffaut, comme le plus grand cinéaste français. Renoir nous est en effet apparu comme un sujet de choix afin d'aborder les liens qui unissent le groupe et la créativité selon plusieurs approches complémentaires : la transmission inter- et transgénérationnelle (il est le fils du peintre Auguste Renoir), l'influence des pairs et l'importance du groupe comme ferment de la créativité.

Nous nous sommes appuyé en premier lieu sur la filmographie de Renoir (près de quarante films) ainsi que sur plusieurs de ses entretiens filmés. Nous avons également consulté un ouvrage relatant ses propos (Jean Renoir, Entretien et propos, 2005) et deux autres ouvrages rédigés par le réalisateur lui-même (Jean Renoir, Écrits, 1926-1971, 1996 ; Pierre-Auguste Renoir, mon père, 1962). Un travail de synthèse concernant son œuvre nous a également été utile (Leprohon, 1967). Enfin, nous avons accordé une attention toute particulière à sa très belle autobiographie, *Ma vie et mes films* (1974). Celle-ci garde en effet la trace des méandres de l'activité créatrice par le processus d'auto-représentation de soi que met en scène la médiation par l'écriture. Elle est aussi une tentative, par son auteur, de ramasser sur lui-même le processus qui l'anime et ce qu'il en reste d'inachevé. Cet ouvrage, écrit avec beaucoup de simplicité, de poésie et d'humour, offre ainsi l'occasion de saisir au plus près l'activité créatrice de Renoir, mais aussi sa théorie du processus de création, que l'on trouve liée, de manière indissociable, à sa trajectoire de vie.

Nous suivrons en grande partie le fil de cette autobiographie pour étayer nos réflexions. Celle-ci se présente sous la forme de quarante-neuf chapitres dont la majorité porte le nom de celles et ceux qui ont croisé la route de Renoir : « La plupart des gens étalonnent leur vie à l'échelle des événements [...]. Moi je catalogue ma vie par amis. Chaque période de mon existence a été dominée par la figure d'un ami² » (p. 32). Le processus qui l'anime émerge ainsi dans la rencontre avec l'autre, le groupe et l'environnement. Comprendre Renoir, c'est donc comprendre ce qui l'a entouré comme il le remarque lui-même : « Je crois que tout être humain, artiste ou non, est en grande partie un produit de son environnement » (p. 8). Voilà l'un de ses leitmotifs, présent dès l'avant-propos, à partir duquel nous dégagerons nos réflexions à cheval entre groupe et créativité.

¹ B. Chouvier, « Objet médiateur et groupalité », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 41, 2003, p. 18.

² Les pages indiquées tout au long du texte font référence à l'autobiographie de Renoir, *Ma vie et mes films*.

1. Genèse d'une vocation et d'un processus de création

Renoir découvre le cinéma grâce à Gabrielle, sa nourrice, cousine de sa mère et modèle de son père. Gabrielle le conduit un jour aux grands magasins Dufayel où se déroule une projection lors de laquelle le jeune Renoir, effrayé par le bruit rythmé de la Croix de Malte, découvre à l'écran une rivière et un crocodile. Son lien au cinéma s'étoffe à l'âge adulte après sa rencontre avec le fils du Professeur Charles Richet dans les tranchées de la Première Guerre mondiale. Celui-ci lui fait découvrir Charlie Chaplin, ce qui suffira à convertir Renoir corps et âme au cinéma. En effet, dès son retour de la guerre – après avoir été blessé par balle au col du fémur ; il boitera à vie –, il regarde trois films par jour. Il éprouve alors une grande admiration pour les acteurs américains, en particulier Pearl White, Mary Pickford et Douglas Fairbanks. Il est également très attiré par les films de David Wark Griffith, chez qui il apprécie tout particulièrement « l'enchantement des enchantements » que représentent pour lui les gros plans, « surtout les gros plans de filles » (p. 40). Renoir commente ainsi cet intérêt qui sera présent tout au long de son œuvre, en particulier dans le célèbre gros plan d'Henriette de Partie de campagne (1936) : « L'agrandissement permet de jouer du grain de la peau. Un léger frémissement de la lèvre nous révèle un peu de la vie intérieure de cette femme idéale » (p. 40). Un peu plus loin, il nous dira que le gros plan représente pour lui « des tentatives d'échapper à la réalité photographique » (p. 47).

Renoir opère en effet à partir d'un médium en mouvement, ce qui contraste avec la peinture de son père. Cet intérêt pour le mouvement était déjà présent dans sa première activité artisanale, la céramique, à laquelle son père le prédestinait. Celui-ci « ne croyait pas aux métiers où la main ne jouait aucun rôle », ce qui est également très présent dans la pensée de son fils : « J'avais besoin de m'exprimer par le truchement de mes propres produits, que ce soient des vases de faïence stannifère ou des films » (p. 45). Il accepte néanmoins de laisser un temps son atelier de céramique dans le but de faire de sa femme, Andrée Heuschling – Catherine Hessling au cinéma – une vedette. Renoir rédige alors un premier scénario, intitulé sobrement Catherine (1924). L'intérêt pour la féminité, déjà présent en filigrane dans le gros plan, trouve ici à s'exprimer par la mise en valeur de la femme qu'il aime.

L'héroïne de ce premier film, Andrée Heuschling donc, n'était autre que le dernier cadeau que sa mère avait fait à son père avant de mourir, un « modèle blond pour ses baigneuses », rencontrée à l'académie de peinture de Nice³. Son père réalisa alors des portraits d'Andrée après la mort de son épouse et Renoir l'épousera, en 1924, peu de temps après la mort de son père. Père et fils partagent ainsi le même modèle, lui-même « offert » par sa mère à son père⁴, ce qui n'est pas sans questionner une éventuelle dimension œdipienne dans cette transmission. Ce point illustre la difficulté qu'il y aurait à déterminer le degré d'influence du père sur le fils, tant ce lien paraît fusionnel, voire incestueux, lien qui interroge également le traitement du deuil à travers un objet de création commun. Ce lien étroit entre père et fils fut d'ailleurs l'objet d'un questionnement récurrent pour Renoir : « J'ai passé ma vie à tenter de déterminer l'influence de mon père sur moi, sautant de périodes où je faisais tout pour échapper à cette influence à d'autres où je me gavais de formules que je croyais tenir de lui » (p. 91). Après la disparition de son père, Renoir vivra d'ailleurs sa vie durant entouré de ses peintures. Celles-ci seront à l'origine de sa fortune bien qu'il eût à vendre un certain nombre de toiles de son père pour

³ Renoir fut également à de nombreuses reprises le modèle de son père, notamment dans *Jean Renoir jouant avec Gabrielle et une fillette* (1895), *L'enfant aux jouets* (1895-1896), *Jean Renoir tenant un cerceau* (1898). La mère de Renoir, Aline Charigot, fut aussi modèle de son père.

⁴ Le film *Renoir*, réalisé en 2012 par Gilles Bourdos, interroge cette transmission entre père et fils à partir de la figure de Catherine Hessling.

financer ses films, non sans un douloureux sentiment de trahison. L'œuvre du père fut ainsi la condition de possibilité de l'œuvre du fils.

Après avoir été blessé au front, Renoir passera de longues journées à observer son père peindre et l'on remarquera des thématiques communes dans leurs œuvres respectives, comme l'étude de la nature, de la danse et de la femme modèle. Certains films de Renoir apparaissent ainsi comme le prolongement et la mise en mouvement des peintures du père. On pensera, par exemple, à la ressemblance du *Déjeuner des canotiers* (1880) avec *Elena et les hommes* (1956) et certaines scènes du *Déjeuner sur l'herbe* (1959) – en particulier le bain de Nénette – ne sont pas sans rappeler l'esthétisme des *Baigneuses* (1884-1887). *La balançoire* (1876) est également très proche de la balançoire de *Partie de campagne* (1946). Le fils poursuit ainsi le travail engagé à la génération qui le précède⁵. Renoir explique à ce propos : « L'influence de mon père sur moi est indéniable, mais elle se manifeste surtout dans les tout petits détails de la vie courante » (p. 91). Il évoque en particulier cette remarque de son père : « Il faut remplir. Les bons tableaux, les bons romans, les bons opéras font éclater les limites que leur assigne le sujet » (p. 91). Il s'agit de la règle du « contenu serré dans le contenant ». Une autre parole marquera profondément Renoir dans son travail de cinéaste : « L'équilibre du monde dépend de chaque pièce » (p. 92).

Le premier film de Renoir en tant que réalisateur, *La fille de l'eau* (1924), reprend les thématiques, chères à son père, de la nature et de la féminité. Il utilise également, à nouveau, le même modèle, Catherine Hessling, devenue son épouse. Cependant, ce premier film ne rencontre pas le succès escompté et le jeune réalisateur pense alors retourner à son atelier de céramique. Mais une dernière projection de *La fille de l'eau* produit un rebond d'intérêt qui permet à Renoir de poursuivre ses activités. Il s'ensuit *Nana*, en 1926, adaptation du célèbre roman d'Émile Zola, puis *Marquitta* (1927), film dans lequel Renoir travaille pour la première fois à son propre succès et non à celui de sa compagne. Il accepte en particulier de tourner *La Chienne* (1931) avec Michel Simon, alors que Janie Marèse est préférée à Catherine Hessling, Celle-ci ne lui pardonnera pas, ce qui conduira à leur séparation en 1931. Ainsi, Renoir se dégage en partie de ce processus « pour un autre » – pour son père ou pour son épouse – qu'il abandonne au profit d'une création qui semble davantage lui appartenir.

2. L'environnement et le groupe au cœur du processus de création de Renoir

Le parcours de Renoir met aussi en évidence son profond intérêt pour le groupe. Certains de ses films, comme *La Grande Illusion* (1937), apparaissent ainsi comme un moyen détourné d'étudier les relations humaines par-delà le « décor » d'un film d'aventures. Renoir énonce de la sorte cet attrait pour le lien fondamental de l'homme aux autres et à son environnement : « C'est notre orgueil qui nous amène à croire à l'individu roi. La vérité est que cet individu dont nous sommes si fiers est composé d'éléments tels qu'un certain petit ami rencontré à l'école maternelle ou le héros du premier roman que l'on a lu, voire le chien de chasse du cousin Eugène. Nous n'existons pas par nous-mêmes, mais par les éléments qui ont entouré notre formation » (p. 8).

Pour comprendre cet intérêt de Renoir pour l'environnement, il convient de parcourir à ses côtés son cheminement au sein des différents groupes qu'il a traversés. On le découvre tout d'abord entouré des modèles de son père, de ses amis peintres (notamment Georges Rivière et Paul Cézanne) et de leurs familles. Renoir évoque ensuite son plaisir partagé dans de « petits

⁵ Renoir est plus largement influencé par la peinture impressionniste. Par exemple *French Cancan* (1955) prolonge l'amour des couleurs et de la vie des peintures du Moulin Rouge de Toulouse-Lautrec.

groupes » (Bion, 1961). Tout d'abord auprès de sa nourrice, Gabrielle, qu'il considère comme celle qui l'a le plus influencé : « Je lui dois Guignol et le Théâtre Montmartre. Je lui dois de comprendre que l'irréalité de ce spectacle favorisait l'étude de la vie réelle » (p. 262). Une deuxième rencontre marquante sera celle de son premier ami, Godefer, fils d'un agriculteur sans le sou, avec qui Renoir apprend la chasse au brochet. Durant leurs escapades, ils prennent l'habitude de se laisser glisser au gré du courant au fond des embarcations : « Pour moi, c'est cela un bon film, c'est la caresse du feuillage pendant une promenade en barque avec un ami » (p. 60). Le plaisir est toujours un plaisir partagé pour Renoir. Il ne reverra cependant plus Godefer du jour au lendemain lorsque leurs expéditions sont découvertes par Gabrielle. Cette perte brutale se reproduira à l'âge adulte lors du décès de son ami acteur et assistant Pierre Champagne⁶.

Bien d'autres rencontres suivront, lors desquelles Renoir est toujours aussi sensible au lien à l'autre, comme en témoigne ce récit d'une soirée aux côtés de son ami Clifford Odets : « J'ai rarement ressenti aussi nettement ce qu'on peut appeler les effluves de l'amitié [...] Dire qu'on ne fait qu'un est insuffisant : c'est plutôt une absorption spirituelle de la personne aimée » (p. 245). Le processus créateur de Renoir prend ainsi naissance dans ces « groupes d'amis » qu'Anzieu (1981) repère comme une étape essentielle du travail de création. Ce passage par le « double » conduit donc à une régression de la pensée associée à un partage secondarisé auprès de la figure de « l'ami ». La rencontre avec l'autre permet à Renoir d'accéder à un état de fusion et d'indifférenciation. Il évoque tout à tour ces rencontres qui l'ont tant marqué : avec Michel Simon, en 1928, pour le tournage de *Tire au flanc* ; sa traversée de la France, lors de l'exode de 1940, avec le fils de Paul Cézanne ; ses virées nocturnes en compagnie de Jean Gabin, Marlène Dietrich et Jacques Becker ; sa rencontre avec Pagnol qui « ne croit qu'au dialogue » ou encore Jean Giraudoux dont l'influence est patente dans *La Règle du jeu* (1939) ; sa première amitié à Hollywood avec Dudley Nichols, le scénariste de *Swamp Water* (1941) ; ses soirées avec le Dr Barnes, rare collectionneur de ses poteries ; ses retrouvailles et son admiration avec l'adjudant Pinsard, brillant chasseur de l'aviation française, qui lui sauva la vie à plusieurs reprises⁷. On notera également ses amitiés avec des personnages aussi variés qu'Orson Welles, Paul Klee, Charlie Chaplin, Bertolt Brecht ou encore Ingrid Bergman. Il noue en particulier des liens étroits avec Saint-Exupéry, rencontré par hasard lors d'une traversée de l'atlantique. Ils partagent tous deux une fascination pour « la puissance de l'environnement » et Saint-Exupéry écrira d'ailleurs *Vol de nuit* chez Renoir. Le parcours de création de Renoir est donc fait de rencontres qui témoignent de la multiplicité des influences qui l'ont traversé, élément récurrent chez de nombreux créateurs qui éprouvent ainsi le besoin de s'entourer d'autres créateurs.

Ces petits groupes sont une première étape pour Renoir vers une œuvre qui s'enracine de manière plus globale dans le groupe. Le scénariste et biographe André-Georges Brunelin remarque à ce propos : « Sans le groupe d'amis que Renoir avait continuellement autour de lui, il est peu probable qu'il aurait pu réaliser la moitié des films qu'il fit alors. » Brunelin explique : « On vivait pratiquement ensemble, on partageait tout, le pain et le vin, aussi bien que les idées⁸. » Cet objet de création si particulier que représente un film prend alors forme selon des principes que Renoir évoque à plusieurs reprises. Le plus marquant de ces principes est sa « théorie du bouchon » empruntée à son père. Celle-ci consiste à se laisser aller au gré du

⁶ Passionné par les Bugatti, Pierre Champagne emmène un jour Renoir à bord de son nouveau bolide et décède d'un accident dont Renoir échappe miraculeusement.

⁷ Après avoir été blessé au fémur, Renoir a rejoint l'aviation en 1916. Pinsard le sauva à plusieurs reprises lors de l'attaque de son appareil par des chasseurs allemands. Lors d'un dîner, celui-ci lui raconte de quelle manière il fut abattu à sept reprises par les Allemands et comment il s'est échappé sept fois. Renoir s'inspira des détails de son histoire pour *La grande illusion* (1937).

⁸ A-G. Brunelin, dans *Cinéma* 60, n° 48, 1960.

courant en fonction des événements, de manière à créer le film « au fur et à mesure ». Renoir se laisse ainsi « flotter » dans le groupe, il suit l'influence spontanée de sa rencontre avec les choses et les êtres. Il maintient volontairement une place centrale à l'improvisation.

Cet état d'esprit fusionnel participe de l'état de régression nécessaire au processus créateur. On entre en groupe comme on entre en rêve, comme le souligne Didier Anzieu (1975), le groupe partageant avec le rêve les phénomènes de régression et les processus primaires. Renoir semble ainsi en mesure de mettre en œuvre les ingrédients nécessaires à l'émergence de la « phase mytho-poétique » (Käes, 1993). Celle-ci permet l'apparition d'un espace transitionnel partagé promoteur de créativité. Une « âme de groupe » (Freud, 1921) peut ainsi voir le jour grâce à la spontanéité, l'improvisation, le jeu, le plaisir partagé que Renoir prend soin de mettre en place lors de chaque tournage. Le cinéaste permet également, de manière plus générale, de produire une enveloppe groupale qui fait tenir ensemble des corps de métiers variés de manière à engendrer une « totalité » qui transcende les parties qui la composent. À la manière d'un chef d'orchestre, le cinéaste dispose ainsi d'une vue d'ensemble quant au processus en train d'émerger selon trois temps essentiels : l'écriture, la réalisation et le montage.

3. La « méthode » Renoir : le groupe, la répétition et l'expérience

Au fil de ses rencontres et de ses productions, Renoir affine en particulier ce qu'il appelle « sa méthode ». Celle-ci, inspirée de la méthode dite « à l'italienne », consiste « à réunir autour d'une table les acteurs de la scène que l'on répète et à leur faire lire leur texte en s'interdisant toute expression. Cette lecture, pour être fructueuse, doit être aussi plate que celle de l'annuaire téléphonique » (p. 118). Il s'agit ainsi d'éviter « l'écueil de la maladresse et celui de la perte de l'innocence » (p. 239). En effet, si les acteurs rentrent trop vite dans l'interprétation de leur rôle, ils tombent facilement dans le cliché, remarque Renoir : « Il s'agit une fois de plus de l'influence de l'entourage sur l'artiste. Ici, l'entourage, c'est le texte. Dans un autre cas, ce serait le maquillage ou le décor, ou le costume. En un mot, je crois que la création artistique est centripète avant que de devenir centrifuge. Ce n'est que lorsque l'artiste a bien absorbé les éléments de son problème qu'il peut se permettre de se projeter en lui-même » (p. 119). La créativité apparaît ainsi comme le fruit d'un processus d'introjection permettant l'émergence d'un moment « magique qui rate rarement » et qui ne peut voir le jour qu'après ce temps de maturation groupale.

Le « dispositif » mis en place vise à catalyser la créativité des individus par et dans le groupe selon différentes logiques. Il s'agit tout d'abord de laisser émerger une certaine temporalité. Les répétitions, outre leur caractère contenant et étayant par le groupe lui-même, alimentent ainsi un certain lâcher-prise qui ne peut émerger qu'après ce premier temps de maîtrise (Chouvier, 2011). La répétition telle que l'imagine Renoir est aussi et surtout un « espace de travail » qui permet à l'acteur d'absorber les éléments de son rôle sans chercher à donner forme à celui-ci trop rapidement. Cet écart entre le temps d'absorption et le temps du jeu ouvre la voie à une incarnation authentique. Cette période d'incubation partage également certaines des propriétés de l'« espace mental » décrit par Bion (1962), dont l'existence tient à la « capacité négative » (negative capability) du sujet lui permettant de tolérer le non-savoir et le doute. L'acteur doit ainsi contenir en lui-même l'anxiété suscitée par la rencontre avec son personnage et ne pas succomber au désir de lui appartenir trop vite.

Le groupe permet alors l'émergence d'une harmonie que Renoir cherche aussi bien à catalyser lors de la production d'un film qu'à comprendre à travers les thématiques qu'il porte à l'écran. Il souligne ainsi les éléments nécessaires pour qu'advienne l'harmonie produite par le tout conduisant au sentiment que « le monde est un tout » (p. 111) : « J'avais compris ce que

devait être mon chemin, c'était de me laisser absorber par ce qui était autour de moi. Le spectacle de la vie est mille fois plus enrichissant que les plus séduisantes inventions de notre esprit » (p. 121). Renoir conçoit en effet la créativité comme le fruit de la rencontre avec l'expérience. Il ne cesse ainsi de répéter que « l'essence vient après l'existence », reprenant à son compte la célèbre formule sartrienne. Renoir se méfie donc de ce qui éloigne du réel perceptible et propose, tout comme Bion (1962), un recours constant à l'expérience. Il cherche « à partir de l'environnement pour aboutir au moi » (p. 156) par une absorption du réel structurée par la rencontre avec le groupe. Des logiques en miroir opèrent alors entre les « groupes » formés par Renoir, source de son inspiration, et ceux qu'il met en scène. Ainsi, comme le remarque le critique de cinéma Pierre Leprohon, ses trois œuvres maîtresses que sont *La Grande Illusion* (1937), *La bête humaine* (1938) et *La règle du jeu* (1939) représentent des études approfondies des groupes : « Ce sont des groupes que Renoir met en scène dans ces trois films, des groupes sociaux divers que l'intrigue réunit, confronte ou oppose dans des conditions qui sont elles-mêmes thèmes dramatiques : la guerre, le travail, la vie mondaine⁹. » Renoir explique en effet qu'il fut véritablement en mesure d'élaborer un « cinéma par groupes » à partir de *La Règle du jeu* (1939). Il tente alors de mettre en exergue et de révéler les coordonnées poétiques sous-jacentes au réel par l'étude des sentiments qui animent les êtres et qui structurent leurs relations.

4. Le réel dans la création comme antidote à la mystification et voie d'accès à l'unité

Les intérêts de Renoir pour le groupe et l'expérience sensible le conduisent également à se méfier des faux-semblants. Il note ainsi : « Nous sommes mystifiés. On se fiche de nous. J'ai la chance d'avoir, dès ma jeunesse, appris à reconnaître la mystification » (p. 157). Il se méfie donc de la « futilité des apparences » et redoute tout particulièrement les « clichés » : « Le faux dieu le mieux retranché dans sa forteresse, l'ennemi numéro un, c'est le cliché. Par cliché, j'entends une image, une opinion, une pensée qui s'est sournoisement substituée à la réalité » (p. 53). Il n'apprécie pas davantage ce qu'il nomme les « hostelleries », comme « le sommelier qui, vêtu d'une blouse bleue et, une fausse clé de la cave pendue à son cou, vous sert le vin dans une cruche imitation ancien » (p. 53). Le cliché, en tant que forme mutilée du réel, sera donc son ennemi tandis que l'authenticité propre à tout commencement créatif sera l'antidote (Chouvier, 2011). Renoir recherche donc une forme de vérité dans le rapport à ce qui l'entoure à laquelle il accède par le groupe. Cette perspective guide en particulier le développement de son « réalisme poétique » qui vise à plonger dans les tréfonds du réel¹⁰ pour y débusquer la féerie du monde. À l'image de Socrate, « accoucheur d'âmes » par la maïeutique, Renoir conçoit son activité de cinéaste comme celle d'une sage-femme : il met en œuvre les « conditions » permettant d'accoucher de la vérité. Il partage d'ailleurs avec des acteurs comme Jean Gabin et Michel Simon cet amour de la vérité. Renoir souhaite ainsi ne pas donner « à la foule une nourriture toute digérée » (p. 74), car « nourri de mensonges, le public tient à ses habitudes et se complaît dans la fausseté d'un monde qu'on lui a fabriqué » (p. 53). Certains ne sont pourtant pas loin de l'indigestion, à l'image de ce spectateur qui tente de mettre le feu à la salle de cinéma dans laquelle vient d'être projetée *La règle du jeu* (1939). Renoir devra en particulier lutter contre les faux-semblants lors de son séjour étasunien, de 1941 à 1951. Il travaille alors à Hollywood qui l'apprécie, dit-il, « comme une petite fille aime une poupée, à

⁹ P. Leprohon, *Jean Renoir*, Paris, Éditions Seghers, p. 74.

¹⁰ Renoir ne donne pas de définition précise de ce qu'il entend par « réel ». Il utilise cette expression comme un synonyme du concept de réalité en tant qu'ensemble de ce qui est et qui existe objectivement.

la condition de pouvoir changer ses vêtements, au besoin la couleur de ses cheveux » (p. 218). Renoir parviendra néanmoins à réaliser plusieurs films de qualité dans les studios américains, en particulier *The Southerner* (1945), et il sera décrit par Daryl Zanuck, le patron de la Fox de l'époque, par cette formule célèbre : « Renoir a beaucoup de talent, mais il n'est pas des nôtres. »

Renoir poursuivra donc sa quête de la « vérité extérieure », cherchant à se saisir au plus près des éléments de la réalité, persuadé que « l'in vraisemblance de la réalité dépasse l'imagination du meilleur décorateur » (p. 145). Il cherche ainsi à « coller » au réel par le biais des décors naturels qui permettent « d'atteindre à un réalisme aussi peu transposé que possible » (p. 140) et dont témoignent les quelques exemples suivants : dans *La Bête humaine* (1938), Renoir est persuadé qu'une certaine poésie est favorisée dans les plans de Gabin et Carette, du fait que ceux-ci évoluent sur une vraie locomotive ; dans *La grande illusion* (1938), il demande à Gabin de porter sa tunique d'aviateur ; dans *The River* (1951), il choisit une petite fille anglaise élevée en Inde qui n'est pas une actrice professionnelle, Patricia Walkers, pour jouer le rôle d'Harriet ; Renoir préfère pour la même raison Tom Breen, militaire ayant perdu une jambe à la guerre, à Marlon Brando, dont il craint que le charisme ne transforme entièrement le film ; dans *French Cancan* (1954), il filme une violente dispute entre Maria Félix et Françoise Arnoul. La conception de Renoir du doublage témoigne de la même préoccupation pour le réalisme : il préfère un mauvais son authentique à un doublage artificiel de qualité. L'écart entre la fiction et la réalité n'en est que réduit jusqu'à parfois disparaître. Ainsi, dans *La chienne* (1931), les acteurs vivent dans la réalité les amours portés à l'écran : Michel Simon tombe amoureux de Janie Marèse alors qu'elle-même succombe aux charmes de Georges Flamant. Cette rencontre de la réalité et de la fiction ira de l'amour à la mort : Janie Marèse, assassinée dans *La chienne* (1931), décède après la fin du tournage dans un accident de voiture dont le conducteur n'était autre que Georges Flamant.

Au fil de son autobiographie, Renoir fait ainsi émerger le fil paradigmatique de son propos concernant « la question primordiale de la vérité intérieure parallèle à la vérité extérieure » (p. 144). Cette vérité se trouve alors, une nouvelle fois, intimement liée au groupe : l'unité avec les autres permet de parvenir à l'unité avec soi et d'accéder à une forme de vérité de l'être. La technique est ainsi utilisée par Renoir comme un support permettant de se rapprocher de cette unité qu'il recherche tant. Par exemple, pour la scène du baiser de Toni (1935), il utilise « jusqu'à huit caméras opérant simultanément » (p. 257). Il sera également l'un des premiers à utiliser le travelling afin d'éviter le morcellement des prises de vue. L'action du réalisateur, par le biais de la technique, consistera donc à préserver l'unité du groupe, ne serait-ce que l'espace d'un instant, afin que puisse émerger une vérité et une unité de la relation entre acteurs dans le cadre artificiel ainsi produit. Il est alors possible d'accéder à l'unité sous-jacente à l'ordre du monde selon Renoir, idée qu'il explore dans *The Southerner* (1945). Cette idée est ensuite poussée à son paroxysme avec *The River* (1951), en tant qu'« hommage à la vérité extérieure » comme en témoignent plusieurs scènes du culte hindou destinées à la déesse Shiva. Renoir décrit avec amour ce pays au sein duquel « il arrive de rencontrer des êtres humains qui s'aiment sans aucune raison » (p. 64), le conduisant à penser l'existence d'« un mystérieux radar établissant entre les êtres qui se sentent des affinités un système de communication impensable à nos cerveaux de mathématiciens » (p.182). Les films de Renoir apparaissent ainsi comme autant de « fenêtres » qui ouvrent sur le réel et l'unité. Cette recherche de la vérité, que Renoir partage avec ses spectateurs, n'est pas sans évoquer le « lien K » de Bion (1962). Ce lien est représenté comme un lien de connaissance permettant l'émergence de la vérité de soi à soi. Il permet d'accroître la réflexivité interne et favorise la croissance du sujet. Ainsi, l'idée centrale

qui semble commune aussi bien à Renoir qu'à Bion consiste à penser que « l'esprit grandit à travers son exposition à la vérité » (Bion, 1962), la croissance psychique découlant de la capacité à garder le contact avec l'expérience. Renoir utilise ses films pour confronter le spectateur à une relation authentique au réel que Bion cherchait à développer chez ses patients.

5. Une théorie du processus de création

Les analyses de Renoir sur le réel, le groupe et l'unité le conduisent également à une théorie du processus créateur, celle-ci nous informant quant au processus qui l'anime et ce qu'il en reste d'inachevé. Ses premières analyses sur l'activité créatrice concernent tout d'abord la nature de l'art : « L'art n'est pas un métier, c'est la manière dont on exerce un métier » (p. 90) ou encore « Le cinéma est-il un art ? Qu'est que ça peut vous faire est ma réponse. Faites des films ou bien faites du jardinage. Ce sont des arts au même titre qu'un poème de Verlaine ou un tableau de Delacroix » (p. 91). Pour Renoir, l'art est donc avant tout une manière de faire. En ce sens, « le sujet compte moins que l'exécution » (p. 93). C'est une forme d'artisanat qui sera alors recherchée et le réalisateur se prend à rêver « d'un cinéma artisanal où l'auteur s'exprimerait aussi directement que l'écrivain par ses livres ou le peintre par ses tableaux » (p. 188). Cet idéal sera d'ailleurs souvent mis en péril au cours de sa carrière par les logiques financières inhérentes à l'industrie cinématographique.

Renoir développe également un éloge de la forme en écho de la célèbre formule d'André Gide : « En art, seule la forme compte. » Qu'importe, donc, qu'un sujet soit banal ou qu'il soit de mauvais goût, c'est le travail de traduction et de transformation opéré par l'artiste qui sera le moteur de sa créativité : « Le véritable artiste croit que sa fonction se borne à copier le modèle. Il ne se doute pas, pendant qu'il travaille, qu'il est en train de recréer le modèle, que ce modèle soit un objet, un être humain, voire une pensée » (p. 246). La matière première sera donc anecdotique en comparaison de la manière dont elle sera travaillée par l'artiste. Celui-ci découvre alors progressivement l'essence du processus qui l'anime à mesure qu'il prend forme. Il doit se donner de manière entière dans sa rencontre avec l'objet, comme l'illustre cette remarque de Renoir concernant le Radeau de la Méduse (Géricault, 1818) : « Ce qui est important, c'est que l'auteur s'y soit exprimé complètement, qu'il se soit donné au sujet dans une sorte d'exaltation » (p. 49). Il s'agit alors de « saturer » (Bion, 1965) entièrement les thématiques qui intéressent le créateur, d'« aller au bout de sa réalisation » (Chouvier, 2011), de laisser se dérouler le condensat psychique aux sources de la création et demandant à s'exprimer dans la boucle réflexive formée avec l'objet médiateur. C'est l'expression aboutie de cette totalité qui donnera « au public l'occasion de rejoindre l'auteur » (p. 49).

Si Renoir met ainsi en lumière les éléments qui favorisent la créativité, il dresse également le portrait de ce qui s'y oppose et dessine ses logiques en négatif. Il redoute tout d'abord un certain usage de la technique associée au progrès : « Le vrai ennemi, c'est le progrès, non pas parce que ça ne marche pas mais précisément, parce que ça marche [...] C'est son succès qui bouleverse les normes de notre vie et force l'homme à vivre dans des dimensions pour lesquelles il n'a pas été créé » (p. 113). Renoir décrit ainsi un lien inversement proportionnel entre technique et créativité : « En perfectionnant la technique cinématographique et en mettant à la disposition du metteur en scène les effets les plus élaborés sans qu'il ait à se creuser la cervelle pour les obtenir, on risque de le priver de son inspiration créatrice. Il s'agit d'exister avant de penser : il faut s'être sali les mains dans la matière avant de pénétrer dans le domaine de l'esprit » (p. 253). La technique n'aura donc de valeur qu'au service de la créativité quand elle est une source de « potentialités ».

De même, si le groupe peut être facteur de symbolisation, il pourra également entraver la créativité. Renoir est ainsi, tout comme Bion (2010), très critique à l'égard de l'institution et de l'administration : « Un des ennemis les plus dangereux d'Hollywood est le goût maladif de l'administration » (p. 184). Lorsque le groupe se cristallise, il coupe le flot de la vie et empêche l'émergence de l'unité qui le constitue. La créativité se fera donc distante lorsque le groupe produira pour les autres, de manière artificielle, dans la recherche effrénée du succès. Cette recherche de popularité est alors souvent associée à « un amour aveugle pour une soi-disant perfection », explique Renoir, qui décrit de quelle manière les producteurs hollywoodiens tentent de produire des films parfaits avec des acteurs et des techniciens parfaits, qui mènent, au final, à des navets parfaits. De sorte que, paradoxalement, à trop vouloir être efficace, on supprime ce qui pourrait l'être. Il souligne au contraire la nécessité de prendre des risques dans le parcours de création. Il s'agit alors pour le réalisateur de parvenir à tolérer un rapport énigmatique au processus qui l'habite conduisant « l'auteur lui-même à ignorer le sens profond de son œuvre » (p. 74).

6. En guise de conclusion

Le cinéma de Renoir est un cinéma humain et généreux qui partage avec le public une profonde curiosité pour les liens qui unissent les hommes. Les principes de la créativité que donnent à voir le cinéaste dans ses films, ses écrits et ses méthodes, soulignent le rôle essentiel du groupe. Celui-ci apparaît comme étape essentielle de l'activité créatrice par la régression, le plaisir partagé, l'improvisation et l'espace de jeu qu'il catalyse. Renoir tend ainsi à débusquer les clichés dans le but de confronter le public au réel de la vie, ce qui n'est pas sans engendrer certaines résistances. Les films de Renoir produisent en effet un étrange mélange de fascination et de répulsion. Renoir tend à « déborder » son spectateur, ce que François Truffaut avait bien résumé par cette formule : « Renoir a tout absorbé, tout compris, s'est intéressé à tout et à tous. » Il nous emporte avec lui dans une recherche effrénée de la vérité, comme son père avant lui par le biais de la médiation picturale.

Les origines de cette recherche de vérité seraient peut-être alors à explorer plus avant du point de vue d'un éventuel « objet transgénérationnel » (Eiguer, 1997). Renoir évoque en effet la figure du grand-père de son père, qui, suite à la Révolution, fut recueilli par un sabotier alors qu'il n'était que nourrisson. Il aurait été d'origine noble mais Louis XVIII aurait refusé de le considérer comme un aristocrate spolié. Cette non-reconnaissance des origines aristocratiques de la famille Renoir pourrait avoir participé de ce besoin de mettre à jour une possible « vérité » non reconnue¹¹. Quelles qu'en soient leurs origines, les logiques de la créativité ainsi mises en exergue par Renoir aident à mieux saisir les subtilités du processus de symbolisation dans sa relation à l'objet médiateur et au groupe. Le lien authentique, le plaisir partagé, l'entièreté du processus, une nécessaire prise de risque, le refus de la perfection en elle-même, la capacité à tolérer le rapport énigmatique à l'objet créateur, seront autant d'ingrédients aidant à penser la créativité aussi bien dans le champ de la création artistique que dans celui des dispositifs de soin psychique.

¹¹ On notera avec intérêt que le fils unique de Renoir, André Renoir, deviendra professeur de littérature médiévale à l'université de Berkeley, université dont il sera également le doyen.

Références

- ANZIEU, D. 1975. *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod.
- ANZIEU, D. 1981. *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard.
- BION, W.R. 1961. *Recherche sur les petits groupes*, Paris, Puf. BION, W.R. 1962. *Aux sources de l'expérience*, Paris, Puf, 2003. BION, W.R. 1965. *Transformations*, Paris, Puf, 1982.
- BION, W.R. ; BION, F. 2010. *Bion à la Tavistock*, Paris, Éditions d'Ithaque.
- CHOUVIER, B. 2003. « Objet médiateur et groupalité », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n° 41, p. 15-27.
- CHOUVIER, B. 2011. « Créativité et médiations », dans J.-B. Chapelier et coll. (sous la direction de), *Groupe, contenance et créativité*, Toulouse, érès, p. 69-82.
- EIGUER, A. (sous la direction de) 1997. *Le générationnel, Approche en thérapie familiale systémique*, Paris, Dunod.
- FREUD, S. 1921. « Psychologie collective et analyse du moi », dans *Œuvres complètes*, vol. XVI, Paris, Puf, 1991.
- KAËS, R. 1993. *Le groupe et le sujet du groupe*, Paris, Dunod.
- LEPROHON, P. 1967. *Jean Renoir*, Paris, Éditions Seghers.
- RENOIR, J. 1962. *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Paris, Gallimard, 1981.
- RENOIR, J. 1964. *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion.
- RENOIR, J. 1996. *Jean Renoir, Écrits (1926-1971)*, Paris, Ramsay Poche Cinéma.
- RENOIR, J. 2005. *Jean Renoir. Entretiens et propos*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.