



HAL
open science

La politique d'un auteur : une analyse critique des personnages renoiriens

Séverine Calais

► **To cite this version:**

Séverine Calais. La politique d'un auteur : une analyse critique des personnages renoiriens. Sciences de l'information et de la communication. Université Nancy 2, 2007. Français. NNT : 2007NAN21020 . tel-01777339

HAL Id: tel-01777339

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01777339v1>

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université Nancy 2

Ecole Doctorale Langage, Temps, Société

N° attribué par la bibliothèque

**La politique d'un auteur ?
une analyse critique
des personnages renoiriens**



THESE

Pour obtenir le grade de Docteur d'Université de Nancy 2
Doctorat nouveau régime
Discipline Sciences de l'Information et de la Communication

Présentée et soutenue publiquement
par

Séverine CALAIS

Sous la direction de Messieurs les Professeurs

Roger VIRY-BABEL (†)
et **Eric SCHMULEVITCH**

Année 2006-2007

A Roger Viry-Babel, mon maître,
qui a fait ce que je suis aujourd'hui.
Puisse-t-il être fier de moi.

« *Autant choisir ses maîtres parmi les plus grands* » a déclaré Jean Renoir. C'est ce que j'ai fait, en confiant mon projet de thèse au Professeur Roger Viry-Babel dont j'admire l'intelligence et le savoir et dont j'ai apprécié la serviabilité et la disponibilité durant toutes ces années. Je tiens également à remercier Messieurs Eric Schmulevich et Régis Latouche pour leurs conseils avisés ainsi que François et Claudine Bouvier pour m'avoir soutenue dans toutes les étapes de mon travail.

Sans l'amour et la fierté que je lisais sans cesse dans leurs yeux peut-être que les moments de doute auraient été plus forts que l'ambition. Je veux bien sûr parler de ma famille : Maman, Fabrice, mon frère Christophe, mes grands-parents maternels et Pascal qui ont supporté mes humeurs et mes découragements sans jamais cesser de croire en moi.

Merci aux amis qui, d'un geste, d'une parole ou d'un regard m'ont redonné confiance et courage : ma petite Marie, Gérard, Anne-Lise, José, Annick, Fabrice, Sandra, Françoise, Lionel, Stéphanie, Emilie et Blaise, ainsi que tous les autres.

Je terminerai par des « remerciements atypiques » à ceux qui me croyaient incapable de faire quelque chose de bien et qui me susurraient régulièrement à l'oreille : « *Tu ne la termineras jamais ta thèse !* ». A ceux-là, merci de m'avoir inconsciemment donné la volonté de mener à bien mon projet.

Sommaire

<i>Introduction</i>	page 5
Chapitre 1 \square <i>La politique des auteurs</i>	page 10
Chapitre 2 \square <i>Le personnage de papier</i>	page 15
Chapitre 3 \square <i>Derrière le personnage, Renoir</i>	page 26
Chapitre 4 \square <i>Répétitions et tournages</i>	page 32
Chapitre 5 \square <i>Personnages et décors</i>	page 41
Chapitre 6 \square <i>Du théâtre à l'écran</i>	page 83
Chapitre 7 \square <i>Constantes du personnage renoirien</i>	page 98
Chapitre 8 \square <i>Des personnages dans des films gigognes</i>	page 123
<i>Conclusion</i>	page 129



Introduction

« Cocteau avait écrit “le cinéma filme la mort au travail” et toute une conception nécrophilique du cinéma justifie cette sentence. Si l’image cinématographique se résume phénoménologiquement à un avoir été-là, certains cinéastes (pour qui la mort se résume platement à un tas de vêtements vides, selon la belle formule du scénariste Jérôme Tonnerre) s’inscrivent en faux contre le mystificateur Cocteau. Renoir est sans aucun doute de ceux-là. Pour lui, “le cinéma filme la vie au travail”. Pas la vie banale ou idéalisée. Non. Celle qui se fout de la mort comme d’une fin lointaine et triviale. Celle, sans héroïsme qui ne se préoccupe pas de destin. »¹

La vie de Renoir se confond avec celle du cinématographe. Peu importe qu’il naquît en 1894, l’année où les frères Lumière terminent la mise au point de leur invention ou qu’il se servît de toutes les inventions techniques du 7^{ème} art (cinémascope excepté) jusqu’à être le premier auteur d’une co-production cinéma-télévision avec *le Testament du Docteur Cordelier*. Ce qui est essentiel pour lui, c’est d’être un « *conteur d’histoires* ». Son art est d’avoir offert le reflet d’un monde en pleine mutation : celui du XIX^e siècle qui disparaît dans la fournaise de 14-18 et qui nous fit croire un temps, grâce à ses romanciers et à ses peintres, que les vingt années de transition (1894-1914) avaient été pour certains une « *belle époque* ». C’est aussi le reflet du siècle naissant, celui des révolutions et des illusions perdues, nées dans les soubresauts de l’art moderne et des changements radicaux en 1917 pour disparaître vingt ans plus tard en Espagne d’abord, puis à Auschwitz et Hiroshima.

Siècle enfin de la vitesse, résumé par cette confidence à Michel Simon : « *Nous, on n’est pas malins ... Non...* » et qui s’attire cette réplique célèbre : « *C’est qu’ils vont aller dans la lune, les cons !...* »² Vitesse peut-être. Accélération, sans doute. Mais sûrement pas « *vitesse de libération* » qui enferme nos concitoyens dans la spirale « *méto, boulot, dodo* » chantée par le chœur de *La Cireuse Electrique*.

¹ Roger Viry-Babel, *Revoir Renoir*, conférence à Florence, 2001, inédite en français. Copie de travail fournie par le professeur Roger Viry-Babel.

² in *Jean Renoir, le Patron*, 2^{ème} partie, série *cinéastes de notre temps*, janvier-février 1967, émission télévisée proposée par Jacques Rivette,.

Du balbutiement à 18 images/seconde approximatives de *L'entrée d'un Train en Gare de La Ciotat*, fiction géniale qui se fit prendre pour un documentaire, jusqu'aux 25 images/seconde «technologistes» de la télévision, Renoir aura tout connu et tout essayé, pour raconter de façon crédible un monde où la réalité cédait sans cesse le pas au virtuel. Seul le film sans décor réel, ni acteurs de chair et d'os lui aura échappé...

Mais pour atteindre à cette vérité du monde réel ou recréé – peu nous importe – il faut revenir à l'évidence shakespearienne : « *Le monde entier n'est qu'une scène où les hommes et les femmes ne sont que des acteurs.* »³ Renoir mettra toute son énergie à illustrer cette formule. Ce « *gros ours un peu maladroit* »⁴ est d'abord un grand créateur de personnages attachants, qui vivent dans un monde proche du nôtre, un peu gourmands et surtout qui se situent, pour le spectateur, dans un espace affectif au-delà des simples sympathies ou antipathies. Lorsque le mot «fin» apparaît sur l'écran, le spectateur reste seul, un peu dépité d'avoir à se séparer de nouveaux «amis» dont il a partagé une tranche de vie durant deux heures. Avec sa caméra, Renoir nous a fait pénétrer dans une fiction si proche du réel qu'il semble que l'on était là, dans la chambrée de la forteresse de Wintersborn avec Bœldieu et Maréchal, ou encore dans le théâtre à l'italienne, parmi les autres spectateurs qui regardaient Camilla vivre entre la scène et la vie.

Mais, chez Renoir, un autre personnage, la caméra, a toute son importance dans le récit : c'est flagrant dans *La Règle du Jeu*. Pendant la fête à La Colinière, elle se promène dans les salons, comme un invité de La Chesnaye pourrait le faire. Comme les autres personnages, elle n'est en rien privilégiée puisque souvent, elle se retrouve coincée dans un angle ou encore se voit claquer la porte au nez (*La Cireuse Electrique*).

Pour Renoir, le cadre n'est certainement pas un cache. Bien au contraire, ce serait plutôt une fenêtre sur le monde. L'action semble parfois se dérouler indépendamment de l'objectif. La caméra-personnage, à d'autres moments, prend sur elle de tourner le dos à l'action, voire de prendre un chemin détourné comme dans le célèbre panoramique à (quasi) 360° du *Crime de Monsieur Lange*. La caméra peut aussi être cet inconnu dans les bras duquel on vient se réfugier et essayer de trouver un réconfort :



La Règle du Jeu.

Nini dans *French Cancan* ou Duvallier dans *Le Roi d'Yvetot* se jettent vers nous après une intense déception.

Lorsque Christine dans *La Règle du Jeu* s'empare d'une lunette d'approche, dans la séquence de la chasse, Renoir rend en fait hommage à la caméra :

« *Son optique est si fine et sa disposition telle que, servant de téléloupe à peu de distance, vous observerez l'animal à son insu et surprendrez toute sa vie intime* »⁵

³ William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, acte II, scène 7, éd. Acte Sud-Papiers, Paris, 1990, p. 39.

⁴ Formule de Catherine Hessling, qu'on retrouve chez Françoise Giroud et chez Françoise Arnoul pour décrire « le patron ».

⁵ Réplique de Berthelin dans *La Règle du Jeu*.

« *Scoptophilie, cinéphilie se confondent ici au-delà de tout jugement moral dans une jouissance pour le personnage, l'auteur et le spectateur de faire partie d'un tout... Nous sommes **là** dans l'action, proches et complices des personnages et non **ici et maintenant** dans un fauteuil et dans le noir complice de la représentation* »⁶.

Le côté scoptophile du cinéma ne saurait être nié. Mais Renoir l'atténue, l'humanise. Il lui restitue, au-delà de toute considération moralisatrice sa simple fonction « *d'être-là* », au sens où l'entend Merleau-Ponty de la photographie dans *la Phénoménologie de la Perception*⁷. La caméra permet au spectateur de faire partie de l'action, de partager les joies et les peines de personnages qui nous sont proches.

Un film de Jean Renoir ne ressemble à aucun autre. Sa vision, tout à la fois vigilante et tolérante, crée un univers personnel, proche par son réalisme, son inscription dans l'Histoire commune mais débordant de chaleur humaine et tout cela sans complaisance. C'est la raison pour laquelle, à la suite d'André Bazin, la critique a fait de l'œuvre de Renoir un exemple parfait de la politique des auteurs. Le danger serait de « clôturer » l'œuvre par une définition restrictive. La notion d'auteur nous y invite fortement. Or ce dont nous sommes certains, c'est qu'un film de Jean Renoir n'est jamais figé. D'une projection à l'autre du même film, on découvre sans cesse un nouveau spectacle. D'innombrables petits détails apparaissent. Comme si le film gagnait son indépendance. Comme si les personnages échappaient à la vigilance de leur créateur pour se mettre à décider de leur vie et de leurs mouvements à chaque projection. Le créateur empêtré dans sa pelisse d'ours verrait les rênes de sa propre histoire lui échapper... C'est cette apparente contradiction, entre le fait qu'un film de Renoir soit immédiatement reconnaissable et que ses personnages semblent sans cesse gagner leur autonomie, qui nous intéresse dans cette étude.

En partant d'une typologie des personnages renoiriens, nous tenterons d'approcher la notion d'auteur. Il ne s'agit pas, dans notre esprit, de valider cette politique *a priori*. Mais plutôt d'inscrire l'approche de Renoir dans le contexte historique, critique, voire polémique, qui agita pendant trente ans les études cinématographiques, se servant de son œuvre comme exemple de la politique des auteurs ou de contre exemple. Le lecteur ne perdra jamais de vue que notre ambition se limite ici à dresser un catalogue comparatif des personnages, sans préalablement inscrire cette démarche dans la politique des auteurs. Si thèse il y a, elle s'expliquerait par notre conviction qu'entrer dans une œuvre cohérente comme celle de Renoir peut se faire aussi par la description et l'analyse des personnages. Des travaux universitaires précédents de catalogage de personnages dans une œuvre littéraire, comme des thèses anciennes de littérature française sur les personnages de *La Comédie Humaine*⁸ ou sur ceux des *Rougon-Macquart*⁹ nous en apprennent souvent plus que de savantes digressions esthétiques.

En fait ce travail est le prolongement d'une expérience pratique : la réalisation d'une exposition photographique sur l'œuvre de Renoir mêlant documents domestiques,

⁶ Roger Viry-Babel, *Revoir Renoir*, op. cit.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1945, chapitre 1 de la première partie : *le corps comme objet et la physiologie mécaniste*, de p. 87 à p. 105.

⁸ Alexandre Péraud, *Les miroirs du crédit dans la poésie balzacienne*, thèse soutenue à l'université de Bordeaux 3 le 16 mai 2001.

⁹ Célia Plantureux-Anfray, *La Bible de Zola : mythocritique des « Rougon-Macquart »*, thèse soutenue le 11 décembre 2003 à Paris-Sorbonne.

photographies de plateau, photogrammes et matériels publicitaires (affiches, revues de presse, etc...). Nous avons alors traversé l'œuvre de Renoir de manière non théorique, par incidence pourrait-on écrire. L'établissement d'un catalogue, objet central du présent travail, qu'on trouvera dans le second volume, n'est en fait que le prolongement des précédents travaux et répond à un questionnement méthodologique simple : une œuvre à prétention réaliste comme celle de Renoir repose sur la création documentaire de personnages et de lieux. En cataloguant les personnages, quelles récurrences vont se faire jour ?

Pour cela nous procéderons de la manière suivante : le premier chapitre de ce volume sera consacré à *la politique des auteurs* qui donna réellement le départ aux analyses sur le réalisateur et nous paraît un rappel indispensable pour placer ces études renoiriennes dans une perspective historique et critique. C'est à partir de cette approche que se déterminèrent la majorité des écrits critiques qui lui sont consacrés. Dans le chapitre 2, nous aborderons la création du personnage sur le papier en différenciant si possible les créations originales des transpositions de personnages «littéraires». Le chapitre suivant abordera le phénomène de création à partir des influences biographiques et tentera de répondre à la question : Renoir se cache-t-il derrière ses personnages ? Mais comme il s'agit de cinéma et non de littérature, le chapitre 4 tentera de révéler ce que la création doit aux répétitions et aux tournages, moments de maturation et d'accouchement du personnage après la conception sur le papier tandis que le chapitre 5 sera consacré à l'inscription du personnage dans son décor (architectural et musical), aux références formelles au monde d'Auguste Renoir. Le chapitre 6 devrait nous permettre de relever les références au monde du théâtre tandis que le chapitre 7 devrait permettre d'approcher certaines constantes chez les personnages, avant que nous ne précisions dans le dernier chapitre, l'aspect gigogne de ses films et les cousinages qui s'établissent entre les personnages.

Nous avons conscience que la composition de ce travail a induit des redites et des retours sur lui-même permanents. Il en va ainsi de toute œuvre dont la lecture ne saurait être rectiligne mais spiralaire, tant les personnages et les situations se répondent. Une étude thématique aurait sans doute évité relativement ce piège. Nous en assumons pleinement le choix. On pourra nous reprocher également l'abondance de citations. Le choix de Renoir, qui est avec Hitchcock le cinéaste qui a engendré le plus grand nombre d'études et d'approches parfois contradictoires, induisait également le recours à de nombreuses références. Qu'on nous permette de nous réfugier derrière une explication d'autorité :

«Il n'est plus de mode de citer des œuvres contemporaines ou classiques, de constituer un appareil de références, en bref de s'appuyer sur le sol d'analyses antérieures. (...) Je récidive cependant. Il me semble en effet que le reproche de compilation qui est souvent fait lorsqu'on met en place un appareil critique, ne voit pas que celui-ci peut avoir pour effet de relativiser l'originalité à tout prix ou la pseudo nouveauté. On ne découvre pas de "nouveaux mondes" en sciences de l'homme, on se contente de dévoiler tel ou tel aspect de l'être-ensemble, pour un temps oublié.»¹⁰

Peut-être n'est-il pas superflu de rappeler ici que le seconde volume de nos travaux répond à l'objet même de cette thèse qui est de mettre à la disposition des futurs chercheurs qui travailleront sur Renoir, un appareil de références constitué par un

¹⁰ Michel Maffesoli. Avertissement de *L'Ombre de Dionysos*, éditions Klincksieck, Paris, 1985, p. 9.

catalogue que nous espérons exhaustif des personnages renoiriens. Pour ne pas alourdir la lecture, nous ne ferons pas figurer dans cette thèse de biographie du réalisateur même si les liens entre la création et la vie sont ici extrêmement constants, car nous admettons comme supposé connu par le lecteur l'itinéraire de Jean Renoir.



Chapitre 1: La Politique des auteurs

Traiter de Renoir oblige à faire référence à *la Politique des Auteurs*. A la fin des années cinquante, François Truffaut, qui n'était alors que critique de cinéma et pas encore réalisateur, écrivait :

*« L'essentiel est qu'un cinéaste intelligent et doué demeure intelligent et doué quel que soit le film qu'il tourne. Je suis donc partisan de juger, non des films mais des cinéastes. Je n'aimerai jamais un film de Delannoy, j'aimerai toujours un film de Renoir. »*¹

Pour comprendre ce parti-pris de Truffaut, il faut faire référence à son article très controversé : *Une certaine tendance du cinéma français* paru dans le numéro 31 des *Cahiers du Cinéma*, en janvier 1954. Il faut, sans doute, remonter également quelques années plus tôt. L'histoire est connue : un critique de la revue *Objectif 49* voit débarquer un dimanche matin dans son ciné-club, un jeune homme de 16 ans en furie contre ce club dont les horaires faisaient concurrence au sien (il avait en effet monté lui aussi un petit ciné-club : le cercle Cinémane). Le critique s'appelait André Bazin et le jeune homme, François Truffaut. Les heures qui suivirent se sont passées autour d'une table dans une discussion passionnée sur le cinéma. Grâce à Truffaut, Bazin va rencontrer de jeunes gens aux idées cinématographiques bien arrêtées et assez novatrices pour l'époque. Il s'agissait, entre autres, de l'équipe de *La Gazette du Cinéma* sous la houlette de Rohmer (Maurice Scherer). Le «noyau dur» de la Nouvelle Vague s'y trouvait déjà rassemblé : Rivette, Godard, Truffaut et Rohmer :

*« Ils rêvaient d'une culture filmique jeune, inspirée et capable d'éviter les pièges de l'affairisme et de la préciosité intellectuelle. »*²

Bazin et son ami Jacques Doniol-Valcroze arpentent les rues de Paris, à la recherche d'un éditeur pour une revue qui concernerait exclusivement le cinéma. Ils trouvent un mécène en la personne d'un propriétaire de salles, Léonard Keigel, que l'enthousiasme et la passion des deux hommes séduisent. Il transforme alors son bureau en siège social de la maison d'édition de l'Etoile (en rapport avec la place de l'Etoile qui se situe non loin de là) : *Les Cahiers du Cinéma* étaient nés.

¹ François Truffaut, *Le Plaisir des yeux : écrits sur le cinéma*, éd. Flammarion, Paris, 1990, p. 336.

² Dudley Andrew, *André Bazin*, éd. de l'Etoile : Les Cahiers du cinéma, Paris, 1983, pp. 146-147.

L'équipe de la nouvelle revue se compose surtout de jeunes qui manifestent une volonté constructive. Même si la politique des auteurs n'est pas encore à l'ordre du jour, les *Cahiers* se fondent sur des théories inspirées de Bazin. Le premier numéro spécial est d'ailleurs consacré à Renoir parce que la revue se veut l'avocat d'un grand style de cinéma que les historiens d'avant Bazin ont constamment sous-évalué ou tout simplement refusé de reconnaître. Deux points, alors totalement nouveaux, vont être développés grâce à cette nouvelle revue dérangeante : Il s'agit, d'abord, de valoriser les grands réalisateurs par de nombreux articles et de nombreuses interviews, et surtout de soutenir la célèbre «politique des auteurs». Nombreux sont ceux qui datent la naissance du véritable esprit des *Cahiers* de janvier 1954, lors de la sortie du numéro 31



2. Jean Renoir interviewé par J. Rivette en 1961

de la revue, lorsque Truffaut publie son célèbre article. Le texte est assez long (une quinzaine de pages environ) et illustré de nombreuses photographies. Il se compose de plusieurs paragraphes aux titres chocs : « *ce qui me gêne... le masque arraché... réalisme psychologique, ni réel, ni psychologique...* » Dans cet article au titre anodin, Truffaut dénonce «*la tradition de la qualité* » et ceux qui l'illustrent : des réalisateurs comme Autant-Lara, Delannoy, Clément, Allégret et Pagliero et des scénaristes

«incontournables» comme Aurenche et Bost parmi d'autres. Le «procureur» Truffaut prétend que la réussite ou l'échec des films de ces réalisateurs est intimement lié aux scénarii et que les films deviennent « *essentiellement [et malheureusement] des films de scénaristes* ».

Si l'on nous permet ce néologisme et cet anachronisme, pourquoi ces réalisateurs ne font-ils des films « césarisables » que lorsqu'ils tournent avec Aurenche et Bost ? Parce que, pour Truffaut, les deux scénaristes savent à merveille adapter la littérature au cinéma :

*« Il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et au lieu de supprimer ces dernières, il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma : inventer sans trahir »*³.

A l'aide de nombreux exemples, il tente de prouver que ce système est un leurre : on y perd l'essence même du roman qui n'apparaît plus qu'en filigrane. Truffaut met en concurrence le *Journal d'un curé de campagne*, celui de Bresson d'une part face à la version d'Aurenche « *refusée par Bermanos* ».

*« Aurenche et Bost n'ont pu faire le Journal d'un Curé de Campagne parce que Bermanos était vivant, Robert Bresson a déclaré que Bermanos vivant, il eût pris avec l'œuvre, plus de liberté. Ainsi l'on gêne Aurenche et Bost parce qu'on est en vie mais l'on gêne Bresson parce que l'on est mort. »*⁴

Les films de « *la tradition de la qualité* » en fait savent combiner

*« valeur de devanture avec [...] valeurs morales aguichantes et modernistes, sans compter qu'ils font apparaître les plus grands acteurs français, campant les personnages de la meilleure littérature française. »*⁵

³ François Truffaut, les *Cahiers du Cinéma* n° 31, article : *Une Certaine tendance du cinéma français*, janvier 1954, p. 16.

⁴ Idem, p. 19.

Pour Truffaut, Aurenche et Bost savent caresser les producteurs et les spectateurs dans le sens du poil, mais réinventent à l'insu de tous une histoire à eux en ne prenant le roman que comme support à leur propre divagation :

« Dans leur esprit toute histoire comporte les personnages A, B, C, D. A l'intérieur de cette équation, tout s'organise en fonction de critères connus d'eux seuls. Les coucheries s'effectuent selon une symétrie bien concertée, des personnages disparaissent, d'autres sont inventés, le script s'éloigne peu à peu de l'original pour devenir un tout, informe mais brillant, un film nouveau, pas à pas, fait son entrée solennelle dans la tradition de qualité. »⁶

Pour Truffaut, le réalisateur est l'auteur de son film. Il sait plier son équipe à ses arguments et à sa volonté. Il dénonce le fait que le film devienne un film de scénaristes :

« Lorsqu'ils [Aurenche et Bost] remettent leur scénario, le film est fait ; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus et c'est vrai, hélas. »⁷

Jean Mitry validera cette thèse presque dix ans plus tard en affirmant :

« Il est bien évident que, dans ce cas, le metteur en scène qui reçoit (parfois la veille du tournage) un scénario où tout est prévu dans les moindres détails et qui n'a plus qu'à l'exécuter tel quel ne saurait être tenu pour un auteur. La mise en scène prend alors son sens véritable qui est d'exécution, de mise en place, tout comme au théâtre. Il n'est question que de diriger des acteurs, de commander à une équipe de techniciens. C'est une tâche ardue, fort souvent délicate, mais qui n'a plus rien à voir avec la création proprement dite »⁸

Jean Aurenche répondra à ces attaques virulentes :

« A l'époque, il nous fallait faire beaucoup de films pour gagner décemment notre vie. Dans ce nombre une part importante était constituée de films médiocres et je crois que ces jeunes gens de l'époque avaient entièrement raison, notre nom apparaissait trop souvent. Bory avait écrit : "Vive Aurenchetbost !". Ces critiques mettaient également en cause notre travail d'adaptation littéraire ; là ils avaient tort, surtout qu'ils allaient faire de même, je pense personnellement que Jules et Jim est un film remarquable [...]. Pour beaucoup, il s'agissait surtout de nous pousser du banc, c'était de bonne guerre. Ils y sont parvenus puisque certains sont maintenant bien installés. »⁹

Après ces nombreuses attaques contre des scénaristes, dans l'article de 1954, Truffaut tire une conclusion partielle

« Yves Allégret, Delannoy ne sont que les caricatures de Clouzot et Bresson. »¹⁰

Tous les points forts de la politique des auteurs se trouvent pratiquement abordés dans cet article. Un film n'a qu'un auteur (le réalisateur) et cet auteur est quelqu'un qui prend, seul, de l'écriture du scénario au choix des acteurs, toutes les grandes décisions qui préexistent à la mise en scène.

Parmi les auteurs, l'équipe des *Cahiers* incorpore les réalisateurs qui adaptent les romans ou qui illustrent les scénarios des autres mais qui réussissent malgré cela à laisser une trace de leur passage, une trace d'eux-mêmes :

⁵ in *André Bazin*, op. cit., p. 186.

⁶ in *Une Certaine tendance du cinéma français*, art. cit., p. 20.

⁷ Idem, p. 25.

⁸ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, volume 1, éd. Universitaires, Paris, 1963, p. 34.

⁹ Christian Salé, *Les Scénaristes au travail*, éd. Hatier, Paris, 1981, pp. 15-16.

¹⁰ in *Une Certaine tendance du cinéma français*, art. cit., p. 26

« N'oublions pas que le plus grand metteur en scène vivant, Jean Renoir n'a pratiquement réalisé que des films de commande ou des adaptations, les attirant à lui jusqu'à en faire chaque fois des œuvres absolument personnelles. »¹¹

Truffaut met en opposition la beauté des plans de la mort de Nana et d'Emma Bovary chez Renoir et la platitude de ceux de *la Symphonie Pastorale* de Delannoy (scénario de Aurenche et Bost) dans lequel la mort « n'est qu'un exercice de maquilleur et de chef-opérateur »¹².

Pour lui, donc :

« un film vaut ce que vaut celui qui le tourne, on identifie un film à son auteur et l'on comprend que la réussite n'est pas la somme d'éléments divers, bonnes vedettes, bons sujets, beau temps, mais qu'elle est liée à la personnalité du seul maître à bord ».¹³

Il ajoute d'ailleurs que Renoir n'est pas autoritaire et qu'il refuse apparemment de se considérer comme le seul maître à bord, que son film est un travail d'équipe, un groupe d'amis dans lequel chacun à son mot à dire, la réunion de plusieurs talents. Mais personne n'est dupe, pas même le réalisateur lui-même qui déclare dans la préface de *Ma vie, mes films* :

« De nos jours, on reconnaît qu'un film est l'oeuvre d'un auteur tout comme un roman ou un tableau »¹⁴

Et Truffaut de conclure :

« Jean Renoir ne conçoit pas de travailler sans tenir compte des avis de tout le monde autour de lui. Il aime passionnément les métiers du spectacle, les acteurs, les techniciens. Il acceptera volontiers, à la suggestion du producteur d'utiliser telle ou telle vedette, [...] il discutera volontiers du sujet avec les financiers ou les vedettes acceptant les arguments les plus divers, il tiendra compte de toutes les exigences et ménagera toutes les susceptibilités, chacun de ses collaborateurs aura le sentiment d'avoir fait triompher son point de vue et pourtant le résultat sera du pur Jean Renoir, quelque chose de chaleureux, bondissant, intelligent et strictement inimitable. »¹⁵

Il est vrai que tous les collaborateurs de Renoir s'accordent à dire que les tournages se passaient dans une ambiance de confiance réciproque, de respect mutuel et que chacun se sentait à l'aise et pouvait ainsi avancer ses idées face au « patron ». Comme le précise Jean Mitry :

« Doués d'un talent certain, en possession d'un métier acquis le plus souvent à la suite de longues études, ces collaborateurs préservent le metteur en scène des fautes qu'il pourrait commettre en des domaines qu'il ignore. Ils mettent ainsi leur savoir à l'actif de «son» œuvre tant il est vrai que, bien souvent, l'art du metteur en scène consiste à savoir utiliser les compétences. »¹⁶

En un mot Renoir savait donner l'impression que chacun avait mis un bout de lui dans le film même si le résultat était du Renoir à part entière.

Ce rappel historique s'imposait. C'est en effet, à partir de 1955 que Renoir grâce aux exercices d'admiration de l'équipe des *Cahiers* – heureusement contrebalancées par

¹¹ in *Le Plaisir des Yeux*, François Truffaut, op. cit., pp. 9-10.

¹² in *Une Certaine tendance du cinéma français*, art. cit., p. 25.

¹³ François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, op. cit., p. 13.

¹⁴ Jean Renoir, *Ma Vie, mes films*, éd. Flammarion, Paris, 1974, p. 7.

¹⁵ François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, op. cit., p. 11.

¹⁶ in *Esthétique et psychologie du cinéma*, op. cit., p. 37.

l'ironie mordante des critiques de *Positif* et de *Premier-Plan*¹⁷ – va faire l'objet d'analyses multiples, d'ouvrages d'historiens qui vont le consacrer comme « *le plus grand des cinéastes français* ».

Les années passant, la « politique des auteurs » sera largement contestée. Même Bazin qui avait soutenu la revue, va émettre à la fin de sa vie quelques réserves face à l'engouement sans bornes que les *Cahiers* éprouvent pour tant de réalisateurs américains. A partir de 1957, il met tout en œuvre pour réévaluer le cinéma américain. Il ne peut plus soutenir la jeune équipe qui met sur un piédestal des réalisateurs qui sont mineurs pour lui.

Outre le père fondateur des *Cahiers*, les détracteurs sont nombreux à se demander d'abord pourquoi un film pourrait n'avoir qu'un auteur alors que le cinéma, comme chacun sait, est un travail d'équipe, qui regroupe plusieurs corps de métiers. Et si tel était le cas, comment pourrait-on affirmer que cet auteur le serait pour tout le reste de sa carrière quels que soient les films tournés ? (On leur reprochera notamment de mettre au même niveau la carrière américaine et française de Renoir et de Lang ou encore la période néo-réaliste de Rossellini et celle « bergmanienne »). « *Le scandale c'était un peu d'être "renoïro-rossellinien" et beaucoup d'être "hitchcoko-hawksien"* » dira Serge Daney¹⁸.

La politique des auteurs a été contrebalancée par une défense systématique du cinéma des scénaristes (notamment *Positif*), puis par les positions idéologiques (*Nouvelle Critique* à partir de 1965, les *Cahiers* à partir de 1968). Ces nouvelles approches ont été la base de l'enseignement « historique » du cinéma (approches sémiologiques et narratologiques) qui firent considérer la politique des auteurs comme dépassée dans les universités.

A partir de 1990, elle retrouve sa place (cf. *la Sémiologie en question* de Jean Mitry) notamment après que certains universitaires auront fait litière des arguments de mauvaise foi de Truffaut et que la Nouvelle Vague se sera auto-dissoute dans un néo-clacissisme, tandis que les jeunes « auteurs » français Tavernier, Blier, Miller, Stevenin, Corneau, Benoît Jacquot, Téchiné et aujourd'hui Ozon retrouvaient les vertus d'un cinéma de *scénaristes*.

¹⁷ Le numéro spécial de *Premier-Plan* de mai 1962 consacré à Renoir est la première analyse critique chronologique effectuée film par film par une équipe de journalistes et d'historiens du cinéma. Féroce et roborative, et d'un parti-pris parfois discutable, le texte s'accompagnait d'un pastiche des *Cahiers du Cinéma* respectant graphie et mise en page de l'original et se moquait efficacement des travers truffaldiens. Paradoxalement Renoir sortait « grandi » de cet éreintage systématique.

¹⁸ in *La Politique des auteurs* éd. de l'Etoile, Paris, 1984, p. 9.



Chapitre 2: Le personnage de papier

Don Camillo, Von Rauffenstein, Garance, Baptiste, Charles Foster Kane, Debureau, le Docteur Cordelier, Opale, Batman ou Rocky. Tous ces noms évoquent des scènes, des visages, des gestes ou des paroles. Or tous ces personnages sont nés de l'imagination de leur créateur. Ils ont d'abord été « pensées » puis « personnages de papier raturés » pour finir « personnages de lumière » sur nos écrans, incarnés par les plus grands acteurs.

Si l'on se réfère à l'ouvrage de Linda Seger *Créer des personnages inoubliables*, la première étape de la création est l'investigation qui assurera la vraisemblance des personnages et de leur environnement :

*« Les personnages n'existent pas dans le néant. Ils sont le produit de leur environnement. »*¹

C'est-à-dire que tout personnage, comme une personne réelle, possède un bagage (socio-culturel, religieux, éducatif...) qui influencera sa façon de vivre, de parler, de penser. Avant de laisser évoluer seul son personnage, il est donc nécessaire de lui imaginer une vie ante-film [ou roman] et post-film.

Un événement de son enfance ou de son adolescence peut éclairer un comportement du personnage dans le présent de la narration. Certains auteurs vont même jusqu'à écrire un véritable roman, même si la plupart des éléments ne se retrouvent pas dans la version finale. Constantin Stanislavsky, l'acteur, metteur en scène et professeur, recommandait à ses élèves de rédiger une biographie complète pour chacun de leurs personnages. De même pour Jean-Loup Dabadie qui avoue :

*« En ce qui me concerne, en plus des renseignements que je prends comme tout le monde sur mes personnages, j'imagine longuement et avec beaucoup de détails leur vie possible avant le film et après le film. Je rédige parfois. »*²

Comment procède Renoir ? Exactement de la même manière. Il y a tout d'abord une phase d'écriture qui est régie par quelques idées fortes et par un souci de donner une identité à ses personnages, ce que confirme Daniel Serceau :

¹ Linda Seger, *Créer des personnages inoubliables*, éd. Dixit, Paris, 1999, p. 21.

² Christian Salé, *Les Scénaristes au travail*, op. cit., p. 85.

« Il est évident qu'il y a chez Renoir, un souci de donner une sorte de biographie aux personnages, un peu comme à la manière d'Alain Resnais qui recommande à ses scénaristes de dresser une biographie de tous les personnages même une concierge qui apparaît au détour d'un plan (exemple du scénario du Carrosse d'Or avec le personnage de Felipe). »³

Un certain réalisme...

Tous les personnages de Renoir possèdent au départ une épaisseur, un vécu. Les personnages à l'écran sont de véritables hommes (ou femmes) avec leur métier, leur famille, leurs joies, leurs peines. Pourquoi cette réalité de personnage fictif ? Simplement parce qu'en chacun d'eux, on retrouve la volonté du réalisateur qui est d'atteindre à un certain réalisme. Tordons tout de suite le cou à cette notion vague. L'ouvrage définitif sur le réalisme dans l'œuvre de Renoir est loin d'être rédigé. Et des dimanches, tristes comme des lundis, se succéderont encore longtemps avant que les exégètes soient d'accord sur la définition. Au long des entretiens et des ouvrages, Renoir embrouille les pistes et n'aide pas à éclaircir cette notion de réalisme qui repose d'ailleurs sur un premier malentendu des critiques qui ont dénommé *Réalisme Poétique* la période, ou l'école ou le groupe de cinéastes et de scénaristes français de la fin des années 30, en compliquant d'ailleurs les choses en affirmant que *Toni* était, de plus, l'ancêtre du *Néo-Réalisme* !...

Entre *naturalisme*, *vérisme*, *véraisemblance* et *réalisme*, les options lexicales sont vastes en ce qui concerne Renoir et *l'expressionnisme* de *Nana* ne s'admet comme qualifiant qu'en fonction d'un certain *naturalisme* des personnages. Mais si nous nous débarrassons de la nécessité de qualifier un style qui va évoluer tout au long de sa carrière, nous pouvons aborder, cette notion de *réalisme* appliquée à la construction des personnages. Daniel Serceau, avec toute la prudence du spécialiste conscient des déclarations contradictoires du Maître en la matière, nous invite à approcher une double notion qui préside malgré tout à l'établissement des personnages : la quête systématique d'une *vérité intérieure* et d'une *vérité extérieure* :

« Si on se rapporte aux écrits de Renoir, notamment *Ma vie*, mes films mais il y a bien d'autres textes... c'est vraiment extrêmement récurrent. Il n'a de cesse d'opposer *réalisme extérieur* et *réalisme intérieur*.

Il dit souvent *vérité extérieure*, *vérité intérieure*, ou *réalisme extérieur*, *vérité intérieure*. Mais quelques fois, même, il emploie le concept de *réalisme intérieur*, ce qui me semble extrêmement important même à défendre en tant que concept même, le mot de *réalisme*. Et le *Carrosse d'Or* est typiquement le moment dans l'œuvre, où il y a une manière non pas de basculer sur une autre direction du tout (...) mais de basculer sur une direction qui va être vraiment l'oscillation perpétuelle. Il le dit lui-même très bien dans son œuvre, entre donc le *réalisme extérieur* et le *réalisme intérieur* en disant notamment que tout cinéaste hésite entre les deux.

Il va par exemple faire le *Caporal Epinglé* où il va dire : « J'ai donc demandé à Guy Lefranc, qui avait été au départ, contacté pour faire le film de s'occuper du *réalisme extérieur* (...) pour me préoccuper de ce qui m'intéresse moi, à savoir la *vérité intérieure*. La seule chose qui m'intéresse vraiment. »⁴

Les personnages serviraient donc chez Renoir à atteindre cette *vérité intérieure* que certains pourraient tout aussi bien appeler *humanisme* ou *humanité* des personnages. Cela repose tout d'abord sur l'empathie que Renoir manifeste à l'égard de ses personnages sans distinction d'âge, de sexe ou de profession.

³ Daniel Serceau, Colloque *Jean Renoir et l'Écriture*, Moulin d'Andé. Sept. 1999, intervention filmée par Monsieur Roger Viry-Babel.

⁴ idem.

Il les a créés, il leur a donné la vie, il les a fait s'animer. Renoir refuse d'aimer un personnage plus qu'un autre. Evidemment, on le sent plus proche de certains personnages : Boudu, Toni, Lantier et bien sûr Octave qu'il interprète lui-même. Mais il refuse de sacrifier Lestingois à Boudu, Albert à Toni, Roubaud à Lantier ou encore la Belle Abbesse à Nini ou enfin La Chesnaye à Octave. A.J. Cauliez dira d'ailleurs :

« *L'auteur s'éparpille entre ses personnages, les justifiant par la sympathie qu'il leur porte.* »⁵

Renoir refuse d'introduire des privilèges en fonction du sexe ou de critères moraux : il aime autant Catherine que Maurice (*Catherine*), Virginie que Georges (*La Fille de l'eau*). Il refuse d'anéantir Dédé et Lulu au profit de Legrand. Sous ses grands airs froids on retrouve approximativement autant de sensibilité chez Emma Bovary que chez son époux. Josefa capte autant l'attention du spectateur que Toni. Valentine se fait avocate pour sauver Lange. Henriette n'existerait pas sans Henri (et vice versa). Natacha a attendu Pépel malgré les semaines de prison qui les ont séparés. Louison se bat avec la même véhémence que Bomier ou Arnaud. Le petit visage de Séverine reste gravé dans notre esprit avec la même force que celui de Lantier. Lisette et Christine ont la même place que Schumacher et la Chesnaye dans le drame de la Colinière. La petite Julie Keefer n'est-elle pas à l'origine de l'amitié entre son père et Ben Ragan ? C'est grâce à l'amour de Louise qu'Albert deviendra un héros. Nona et Sam forment un couple indissociable que ce soit dans le bonheur ou dans le malheur. Peggy, la femme fatale, fera tourner bien des têtes et des cœurs, et sans les trois fillettes : Harriet, Mélanie et Valérie, le Capitaine John prendrait-il autant d'importance aux yeux du public ? Ces trois hommes qui croisent le fer, pour qui se battent-ils sinon pour la même belle Camilla ? Sans Nini et la Belle Abbesse, Danglard ne serait certainement pas le patron du Moulin-Rouge. Que dire de la naïve Elena qui pensait être venue sur terre pour accélérer le destin national du Général Rollan ? Si le professeur Alexis découvre un amour autre que celui des éprouvettes, c'est grâce à la vision de Nénette, nue, prenant son bain dans la rivière. Et c'est bien Erika, la fille de la dentiste qui encourage le Caporal à tenter une dernière escapade. Si Gustave trépassé et si Jules assassine c'est qu'Emilie cire trop bien son parquet. Et, pour finir, qu'en est-il d'Isabelle qui ne s'épanouit qu'entourée de son mari **et** de son amant ?

Peu importe donc le sexe de ses personnages, mais peu importe aussi leur âge : les jeunes Catherine, Jackie, Paulette, Karen, Virginie, Harriet, Mélanie, Valérie et les petits Kanu et Bogey accaparent autant l'attention de leur créateur que Nana ou le Comte Muffat, Lulu ou Dédé, Else ou Carl, Julien ou Reine Chotard, Toni ou Josepha, Henri ou Rodolphe, Pépel ou Vassilissa, Maréchal ou Rosenthal, Joseph ou Célestine, Nénette ou son Professeur Alexis, Isabelle ou Féraud.

Les plus âgés gagnent en sagesse avec l'âge. Face aux jeunes qui ont la fougue de leur vingt ou trente ans, il y a les personnages stables, réfléchis qui ont la sagesse de la cinquantaine :

- Par leur simple statut de père et mère de famille comme Chotard, Monsieur et Madame Dufour, Thursday Ragan, Monsieur John, le père de Mélanie, Nino celui de Nénette.

- Par le fait qu'ils détiennent le savoir, la connaissance : le professeur Sorel, le Capitaine Mauger (même si celui-ci est resté éternellement un enfant), Monsieur

⁵ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, éd. Universitaires, Paris, 1962, p. 74.

Bovary, l'Inspecteur Maigret, ou bien Tom Keefer qui a acquis la connaissance de la nature durant ses longues années d'exil, ou encore l'artiste qui possède grâce à son art une certaine maturité : Tod Butler le peintre aveugle, Danglard, Legrand qui ne découvre son talent que bien plus tard.

S'y ajoutent, les simples « braves hommes » comme Lestingois ou Fernand l'ami de Toni.

Au-delà de soixante ans, on a l'impression que Renoir porte non plus un regard de sympathie mais plutôt un regard attendri, réservant tout son amour aux personnages de soixante ans et plus comme le concierge qui fait danser la poubelle dans la cour de l'imprimerie Batala, la grand-mère d'Henriette qui souffre d'une « légère » surdité et qui apporte ainsi la touche d'humour à ce poème sensuel, ou encore le vieil homme des *Bas-Fonds* qui passe ses journées à écouter les autres, à les rassurer et à les reconforter. Pensons aussi au Général de *La Règle du jeu* qui ne comprend, que ce qui lui plaît ; sous ses airs de vieillard un peu sénile sommeille un être malin et intelligent, tandis que Don Antonio qui virevolte malgré son âge est un peu le père de tous les enfants qui constituent sa troupe. Pensons enfin au couple de clochards du *Dernier réveillon*, souriants, rêveurs, malgré la faim et le froid et qui resteront à jamais jeunes dans leur cœur.

Curieusement, le jeune âge chez Renoir est pratiquement absent ou n'a que peu d'importance. A part Bogey qui meurt très jeune d'une morsure du serpent qu'il tentait de charmer, les « petits pantins désarticulés » de la troupe de Don Antonio (*Le Carrosse d'or*), et le petit Toto qui rechigne à prendre sa purge (*On purge bébé*), ce sont à peu près les seuls enfants du cinéma de Renoir avec la Lotte aux yeux bleus de *La Grande illusion*.

La situation sociale, la « caste » comme l'appelait Renoir, n'intervient pas non plus. Pour lui les affinités restent horizontales, plutôt que verticales (deux personnes de même classe ou de même métier auront plus tendance à se lier d'amitié que deux personnes de caste différente, mais nous y reviendrons ultérieurement). Renoir voue une aussi grande tendresse à l'ouvrier, à l'employé – le banquier Legrand, l'ouvrier des carrières Toni, l'imprimeur Lange, la blanchisseuse Estelle, les mécaniciens Maréchal et Lantier, le garde-chasse Schumacher, ou la femme de chambre Lisette – qu'au patron – Chotard, Albert, Batala duquel André Bazin dira :

« La création de *Berry* est sublime dans une ignominie qui pourtant ne parvient pas tout à fait à nous le faire haïr tant la haine est étrangère à l'œuvre de Renoir. »⁶

Même Monsieur et Madame Dufour et le vieux Kostilev sont touchés par la grâce du réalisateur. Aucune différence non plus entre le bourgeois (Raynal, Lestingois, le Baron qui d'ailleurs partagera sa vie avec un paria et qui ne s'en trouvera que mieux, La Chesnaye, Cordelier, Maître Joly et le Professeur Alexis) et le paysan (le chasseur de peaux Ragan, Nénette ou son père). La royauté et l'aristocratie (Comte Muffat, Comte de Vandœuvres, de Bœldieu, Marie-Antoinette, Louis XVI, le vice-roi, Henri de Chevincourt) bénéficient de la même sympathie que le clochard (Boudu puis Legrand, Pépel ou les deux clochards de Noël) ou que les gens de mauvaise vie (Nana, Dédé, Adolphe et Lulu) ; les maîtres (Dubois d'Ombelle, Lestingois, Lanlaire et La Chesnaye) et les domestiques (Célestine, Lisette, Marceau, Turlot et Anne-Marie) reçoivent

⁶ André Bazin, *Jean Renoir*, éd Gérard Lebovici, Paris, 1989, p. 43.

autant d'égards les uns que les autres. Evidemment il y a aussi l'inclassable Octave qui va d'un groupe à l'autre n'appartenant vraiment à aucun, mais qui s'adapte et qui fait le lien entre tous ces mondes.

On signalera toutefois que Renoir accorde peut-être une légère préférence à une caste particulière, celle des artistes : l'actrice Nana, les comédiennes Camilla et Carola, les peintres Legrand et Butler, l'écrivain Julien Collinet, l'entrepreneur de spectacle Danglard et la danseuse Nini. Qui pourrait s'en étonner de la part de cet homme qui dès sa plus tendre enfance jouait avec le fils Cézanne ou passait ses soirées, entouré d'artistes ou d'hommes de lettres célèbres qui partageaient l'univers de son illustre père ?

Enfin Renoir ne privilégie aucune nationalité ni aucune religion. Il aime autant le Juif Rosenthal (quoi qu'aient pu écrire certains critiques de l'époque⁷), que l'Allemand Rauffenstein, autant Caporal qu'Erika, l'émigré italien que les Marseillais, l'employé du Havre que l'aristocrate Solognot, le paysan du sud de l'Amérique que l'Indien du Gange, autant les artistes de la Commedia dell'Arte que ceux du Moulin Rouge, la Polonaise Eléna que la méditerranéenne Nénette.

Pierre Haffner conclura dans son ouvrage sur Renoir :

« Tous les personnages de Renoir sont traités avec la même générosité. »⁸

Voilà pourquoi les personnages de Jean Renoir ont un tel poids, une telle réalité « qu'on les croirait pétris de sa propre chair. »⁹

Les modèles littéraires...

Mais les personnages ne lui appartiennent pas obligatoirement. Si quelques scénarii sont des créations originales (*Catherine*, *Toni*, *Le Crime de Monsieur Lange*, *La Grande illusion*, *La Règle du jeu*, *French Cancan*, *Eléna et les hommes*, *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Le Petit théâtre*), la majorité des autres histoires sont « empruntées » à la littérature. La liste des œuvres littéraires transposées par Renoir à l'écran est longue : André Mouëzy-Eon et André Sylvane (*Tire au flanc*), Henry Dupuy-Mazuel (*Le Tournoi*), Georges Feydeau (*On purge bébé*), Georges de la Fouchardière (*La Chienne*), Georges Simenon (*La Nuit du carrefour*), René Fauchois (*Boudu*), Roger Ferdinand (*Chotard et Compagnie*), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*), Guy de Maupassant (*Partie de campagne*), Maxime Gorki (*Les Bas-Fonds*), Victorien Sardou (*La Tosca*), Vereen Bell (*Swamp water*), George Sesson-Perry (*L'Homme du Sud*), Mitchell Wilson (*La Femme sur la plage*), Rumer Godden (*Le Fleuve*), Prosper Mérimée (*Le Carrosse d'or*), Robert-Louis Stevenson (*Le Testament du docteur Cordelier*), Jacques Perret (*Le Caporal épinglé*).

Deux auteurs furent mis à contribution pour deux films : Emile Zola, dont il avait des souvenirs d'enfant très précis (*Nana*, *la Bête humaine*) et Hans-Christian Andersen (*La Petite marchande d'allumettes*, *Le Dernier réveillon*).

A ces précisions il faut ajouter le fait que certains scénarii originaux empruntent personnages et situations à la littérature. C'est le cas de *Catherine* où la parenté avec *Le*

⁷ Se reporter aux critiques figurant en annexe de cette thèse : *dossier Grande illusion*, p.17.

⁸ Pierre Haffner, *Jean Renoir*, éd. Rivages/cinéma, Paris, 1988, p. 74.

⁹ Raymond Barkan, *Ciné-club n° 6*, 1948, spécial Jean Renoir.

Journal d'une femme de chambre d'Octave Mirbeau est plus qu'évidente. L'exemple le plus frappant est sans nul doute *La Règle du jeu* où les références à Marivaux ou à Beaumarchais sont patentes. Certains exégètes comme François Poulle y voient plutôt une parenté avec Zola : « On a abondamment disserté sur le parallèle des intrigues maîtres-domestiques chez Renoir, en voyant les sources chez Marivaux. Je les vois plutôt chez Zola »¹⁰. Toujours est-il que le fait est indéniable, les intrigues maîtres/valets, même si elles ont été le point d'ancrage essentiel de Renoir, prennent naissance chez Marivaux ou Beaumarchais.

En exergue de *la Règle du jeu* nous trouvons d'ailleurs une citation du *Mariage de Figaro*. Puis les références à leurs pièces sont nombreuses. Cela commence avec la mise en parallèle des intrigues maîtres/valets qui sont une tradition depuis Marivaux dans le théâtre français. Citons ici *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730). Si dans *La Règle du jeu*, Christine se confie à sa servante Lisette, c'est Sylvia, dans la pièce, qui se confie à Lisette sa coiffeuse. Le cinquième acte du *Mariage de Figaro* relate un rendez-vous le soir. Les personnages déguisés sont victimes de toutes les méprises possibles. Enfin, *Les Caprices de Marianne* de Musset inspirent fortement le scénario de Renoir : Marianne est l'épouse de Claudio. Celle-ci est courtisée par le jeune et fougueux Cœlio qui est aidé dans sa quête amoureuse par Octave son ami et cousin de Marianne, dont il est secrètement amoureux lui aussi. Le rôle d'Octave dans les deux œuvres a la même fonction narrative de pivot de la pièce et du film. Si nous résumons la fin de la pièce sous la forme :

« Marianne piquée par la jalousie de son mari décide de le tromper avec Octave ; mais celui-ci, par amitié, envoie Cœlio au rendez-vous. Les tueurs postés par Claudio se méprennent et Cœlio s'offre à la mort » (le tout dans l'obscurité).¹¹

il nous suffirait de remplacer le nom de Marianne par celui de Christine, Cœlio par Jurieux¹² et Claudio par La Chesnaye pour obtenir un parfait résumé du film.

Ces influences littéraires, ce choix des adaptations plutôt que des scénarios originaux, s'expliquent par la forte culture littéraire de Renoir et sa passion pour l'écriture à laquelle il consacra d'ailleurs les dernières années de sa vie.¹³

Si la majorité des films s'appuient sur des romans, des contes, des nouvelles ou des pièces de théâtre, l'originalité de Renoir est de « digérer » ces histoires comme par exemple *Le Testament du docteur Cordelier* dans lequel le Docteur Jekyll devient Cordelier et Mister Hyde, Opale.

C'est d'ailleurs en s'éloignant quelque peu de l'auteur que Renoir réussit paradoxalement les adaptations les plus proches de l'esprit du texte original comme dans *Le Testament du docteur Cordelier* ou les adaptations libres de Zola. *La Bête humaine* reçoit l'approbation de Madame Leblond-Zola, fille de l'auteur. Simenon, pour sa part, considéra longtemps que Pierre Renoir était l'un des meilleurs Maigret de l'écran.

¹⁰ François Poulle, *Renoir 1938 ou Renoir pour rien ?*, éd. du Cerf, Paris, 1969, p. 31.

¹¹ Francis Vanoye, *la Règle du Jeu : Synopsis*, éd. Nathan, Paris, 1989, p. 26.

¹² Dans certains ouvrages, nous trouvons Jurieu sans x. Nous décidons donc pour la suite de nous référer, pour l'écriture de ce nom, au générique même du film dans lequel Renoir a choisi l'orthographe « Jurieux ».

¹³ Renoir, à plusieurs reprises, s'est essayé au roman (*Les Cahiers du Capitaine Georges*, *Geneviève*, *Le Cœur à l'Aise*, *Julienne et son Amour*) et au théâtre (*Orvet*, *Carola*). Face à une œuvre telle que *Les Cahiers du Capitaine Georges*, nous nous apercevons que Jean Renoir abolit, pour notre plus grand plaisir, les frontières entre littérature et cinéma.



La Nuit du Carrefour

« Avec le premier Maigret de l'écran, Pierre Renoir, la vraisemblance était à peu près respectée. Je devenais un peu plus grand, plus svelte. Le visage, bien entendu, était différent, mais certaines attitudes étaient si frappantes que je soupçonne l'auteur de m'avoir observé à mon insu. De tous les Maigret, il y en a au moins un qui a eu le goût de tricher avec Simenon et de trouver que ma vérité valait mieux que la sienne. C'est Pierre Renoir, qui ne s'est pas vissé un chapeau melon sur la tête, mais qui a arboré un chapeau mou tout ordinaire, des vêtements comme en porte n'importe quel fonctionnaire, qu'il soit ou non de la police. »¹⁴

Cette digestion par l'auteur lui-même lui vaudra parfois les remarques d'exégètes attachés à la décalcomanie de la réalité documentaire ou littéraire. C'est oublier que l'auteur du film est une sorte de demiurge comme l'auteur du roman ou du scénario original. Renoir n'est jamais infidèle, ne trahit jamais. Il recrée. Vivant ou mort, l'auteur est un collaborateur avec lequel il communique, il essaie de dévoiler la nature profonde de l'œuvre, de lire entre les lignes, avec toujours ce souci de rester fidèle à l'essence d'un livre ou d'un scénario tout en restant lui-même.

Comme nous l'a fait remarquer Pierre Haffner, la description de la tante Phasie de *La Bête humaine* est révélatrice à cet égard. En effet, dans le film, la tante de Lantier est



une femme douce, affaiblie par la maladie, mais que la vue de Jacques rend véritablement heureuse :

« Charlotte Classis (tante Phasie) dans son fauteuil, le visage éclairé, une robe noire, un foulard de cachemire, elle ressemble à un portrait d'Auguste Renoir. »¹⁵

Il est vrai que cette générosité envers le personnage, nous la chercherions vainement chez Zola :

« Aujourd'hui, bien qu'âgée de 45 ans à peine, la belle tante Phasie d'autrefois, si grande, en paraissait soixante, amaigrie et jaunie, secouée de continuels frissons. »¹⁶

En fait Renoir « digère » personnages et situations sans pour autant s'éloigner de l'original. Avant que le personnage ne prenne corps en s'incarnant dans l'acteur, Renoir pose les éléments de sa propre dramatisation pour mettre plus à l'aise l'acteur dans la situation d'origine du personnage. Lors du tournage, le comédien n'aura ainsi plus à se soucier de jouer la situation mais pourra se concentrer uniquement sur son rôle. C'est ce que se plaît à souligner Jean Douchet dans chacune de ses interventions sur Renoir :

« L'espèce de dramatisation que Renoir peu à peu introduit s'immisce entre la situation dramatique sur quoi repose le récit, pour, peu à peu, non pas se débarrasser de cette situation, mais pour ne plus en embarrasser le personnage. De telle façon que les personnages vivent comme s'ils n'étaient pas dans leur situation. Et comme si les personnages n'avaient pas à tenir compte de la situation.

¹⁴ Georges Simenon, *Les Mémoires de Maigret*, éd. presse de la Cité, Paris, 1951, pp. 48-49.

¹⁵ Pierre Haffner, *Jean Renoir*, op. cit. p. 74.

¹⁶ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. Classiques français : maxi poche, Paris, 1995, p. 41.

La situation même du roman ne dérange pas Renoir, simplement il va peu à peu lui enlever son caractère de moteur dramatique. En général une situation c'est fait pour ça, une situation c'est attention on a eu une idée fantastique, telle chose produit tel événement extraordinaire et voici les conséquences qui vont en découler.

Par exemple dans Boudu sauvé des eaux où Monsieur Lestingois (ça c'était une idée de René Fauchois) vit une situation extraordinaire : un bon bourgeois va recueillir chez lui un clochard. Qu'est-ce que ça va faire ? Ça a donné la pièce de Fauchois, c'est-à-dire pas grand-chose... qui va reprendre elle-même la situation de toute la comédie de boulevard, avec le trio de l'époque qui est le mari, la femme et la bonne. »¹⁷

Pour René Fauchois, l'auteur de *Boudu*, le personnage principal était le libraire. Or Renoir lui préfère Boudu qui en quelque sorte lui ressemble plus que Lestingois. Le réalisateur se permet quelques rajouts : un enfant joue sur le lac avec un bateau (qui préfigure sans doute la fin), et des développements (les scènes de cuisine). L'auteur fut au début très fâché de l'adaptation de Renoir et de l'interprétation de Michel Simon. Le succès du film – et les royalties aidant – eurent vite raison de son désappointement. La même mésaventure déboucha sur une mésentente passagère avec Charles Spaak lors de la transposition des *Bas-Fonds*. Le réalisateur abandonne l'aspect russe de l'auteur Gorki, en transportant Pépel (qui porte le même nom chez Gorki) de sa Russie au bord de la Seine. Mais Renoir va plus loin. Il conserve quelques éléments originaux : Kostilev et ses kopecks, et les policiers qui ne portent pas d'uniformes français. Comme si Renoir voulait conserver une certaine vraisemblance, voulait conserver l'essence de l'auteur. Cette modification fut, en fait, de circonstance. Les camarades du Parti Communiste étaient ravis du projet d'une adaptation cinématographique du plus grand auteur soviétique vivant. Mais ils craignirent très rapidement que dans l'esprit des spectateurs cette représentation de la Russie tsariste fût perçue comme une critique du monde soviétique. Devant la crainte de cet amalgame ils insistèrent auprès du compagnon de route Renoir pour qu'il supprimât toute référence russe. Renoir obtempéra. Les personnages prirent leur autonomie, devinrent universels et le film reçut le premier prix Louis Delluc.

« Toute ma vie j'ai essayé de faire des films d'auteur. Non par vanité mais parce que Dieu m'a gratifié du désir de définir mon identité et de l'exposer à un auditoire grand ou petit, brillant ou lamentable, enthousiaste ou méprisant. Ce qui me plaît dans l'exhibitionnisme de l'auteur, c'est qu'il ne se manifeste pas physiquement. L'auteur se cache modestement derrière les héros qui animent ses produits. Dieu n'a pas fait de moi un héros [on retrouve ici un point capital de ses personnages]. J'ai peur des coups et je trouve fort commode de pouvoir envoyer les acteurs au casse-pipe à ma place. »¹⁸

La création des personnages passe par la création de situations, certes, mais également par les dialogues qui ne prendront véritablement leur sens qu'au tournage, tant la pâte sonore des comédiens est un des éléments constitutifs du dialogue de cinéma. Cela exige du scénariste et/ou du dialoguiste un travail de précision qui s'apparente à celui de l'orfèvre travaillant le métal précieux de la langue.

Mais pour obtenir cette « belle langue », le concours des scénaristes-dialoguistes est fondamental. Renoir, la plupart du temps s'entoure de solides collaborateurs : Pierre Lestringuez (*La Fille de l'eau, Nana, Sur un air de Charleston, Marquitta*), les frères Prévert surtout (*On purge bébé, Le Crime de Monsieur Lange*), Charles Spaak (*Les Bas-Fonds, La*

¹⁷ Communication de Jean Douchet au Colloque sur *Jean Renoir et l'Écriture*, op. cit.

¹⁸ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 11.

Grande illusion), Dudley Nichols (*Swamp water, Vivre libre*), Burgess Meredith (*Le Journal d'une femme de chambre, Salute to France*).

Lorsqu'il décidera, à partir de *La Marseillaise*, de construire et d'écrire seul les dialogues de ses films, Renoir n'hésitera pas à faire néanmoins appel aux auteurs contemporains qu'il adapte : Rumer Godden participera à la construction du *Fleuve*. Renoir attache la plus grande importance aux dialogues. Il les travaille, les façonne, bouleverse la syntaxe littéraire pour qu'ils se marient à la voix, l'accent et les variations de prononciation entre les interprètes. La voix, l'accent, les petits défauts de prononciation du comédien, les fautes de français, apporteront un plus à sa finition, comme le soulignait Jean Aurenche : « *Je considère plutôt le dialogue comme une expression du personnage au même titre que la couleur de ses cheveux, sa manière de s'habiller.* »¹⁹

Daniel Serceau insiste sur ce travail d'écriture :

« Il est certain qu'il y a chez Renoir, un art du dialogue tout à fait fondamental et je crois que là encore, on ne peut pas comprendre l'œuvre de Renoir si on n'a pas une théorie de l'analyse du dialogue qui me semble essentiel notamment chez Renoir. (...) Il y a trois principes qu'on peut retenir par rapport au dialogue :

Il y a d'abord un principe de condensation. C'est-à-dire que les dialogues de Renoir sont des éléments... qui exigent du temps pour les penser, pour les analyser, tellement il y a ici un condensé de vécu, d'expérience, et de sens qu'on ne peut réussir à dégager que très progressivement.

Principe de dissimulation. Il est clair que chez Renoir, ce qui structure fondamentalement le dialogue, c'est le non-dit.

*Enfin, il faut comprendre à quel point le dialogue n'est pas à lire en lui-même, mais doit être, en quelque sorte, confirmé par ce que j'appelle le principe de redondance. Tout signifié dans un film, pour qu'il soit vérifié, doit être en quelque sorte confirmé par plusieurs registres du signifiant, par plusieurs occurrences du signifiant. »*²⁰

Privés, dans leur existence de papier, des répétitions et du tournage, les personnages renoiriens possèdent pourtant une autonomie par rapport à la situation. Hors décors, hors costumes et hors cadrages, ils ont quelque chose d'impalpable qui n'est plus du domaine de l'existence mais de la vie propre. C'est que leur auteur, au moment du découpage technique, a dans l'esprit l'environnement qu'il leur réserve. Paradoxalement, la consultation des découpages est pauvre en informations environnementales. La lecture des didascalies des scripts de Renoir laisse place à l'imagination. Peu de détails, pas de storyboard comme c'est de coutume actuellement. Renoir veut préserver ses personnages, donc préserver ses comédiens de toute influence littéraire. C'est ce qui le conduira à faire « accoucher » l'acteur de son rôle dans un long travail préparatoire qui fera l'objet du chapitre suivant. C'était la hantise de Renoir que celle d'un carcan qui censurerait l'imaginaire des comédiens.

*« Ce qui se passe avec les grands acteurs c'est que ces grands acteurs vous dévoilent, mettent à jour les rêves que l'on avait eus mais que l'on n'avait pas formulés. (...) C'est la raison pour laquelle je me méfie tellement des scénarii trop strictement établis, parce qu'il me semble qu'ils risquent de couper de la réalisation de ce rêve la partie qui dépasse ce qui était conscient en vous ; et cette partie inconsciente, c'est tout de même ce qui fait la surprise et l'amusement du métier. »*²¹

¹⁹ in *Les Scénaristes au travail*, op. cit., p. 18.

²⁰ Communication au Colloque sur *Jean Renoir et l'écriture*.

²¹ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Editions de l'étoile, Cahiers du cinéma, Paris, 1979, p. 54.

Les personnages vivraient donc entre l'existence et la vie. Doublement puisqu'ils n'acquièrent leur vie que dans l'incarnation du tournage. Mais il faut entendre ici ces deux termes dans une autre forme d'acception. L'existence d'un personnage ne prend forme que dans cette dialectique qu'il entretient avec la vie faite d'un ensemble réactif d'une personnalité aux réalités de l'existence. Nous ferons nôtre cette dichotomie établie par Jean Douchet :

« *Jean Renoir a toujours, imaginativement, voulu le conflit entre l'existence et la vie. L'existence est en effet le terrain, c'est la scène de théâtre. Et la vie, ce qui est introduit par le personnage, la vie elle-même qui n'a pas à tenir, apparemment, compte de la situation, sauf dans une dramaturgie véritable sur celle où travaille Renoir. Obligatoirement l'existence l'emporte, impose sa loi à la vie. C'est pour ça que la quasi-totalité des films de Renoir ont un ton de comédie sur une période assez longue (...) brutalement la vie même des personnages est mise en question au niveau de leur existence et à ce moment-là on a la pesanteur, la force et l'intensité.* »²²

Pour y parvenir, Renoir sait que, détails physiques et langage mis à part, ce qui rend authentique et attachant un personnage, ce sont paradoxalement ses défauts. Tant il est vrai que les défauts d'un homme le révèlent autant que ses qualités. En quelque sorte, il crée des fissures dans chaque personnage pour que, de ces cicatrices, émane une sorte d'humanité. Les héros sont des êtres dont on se détache parce qu'ils sont trop éloignés de nous. Il préfère s'attacher à des êtres que les défauts, les perversions, les mauvaises manies nous les rendent plus humains parce qu'imparfaits.



L'Acteur. *Les Bas-Fonds*

Qu'est-ce qui rend l'Acteur, dans les *Bas-Fonds*, si attachant ? Gorki l'a conçu tout d'abord comme un alcoolique avant d'être l'Acteur (on ignore son nom). Spaak (et Renoir) mettent sur un plan d'égalité l'acteur et l'alcoolique. C'est alors à nous, spectateurs, de faire fonctionner ou pas la dialectique instaurée entre ces deux « qualités ». Marceau dans *La Règle du jeu* séduit autant par son apparence que par sa forme d'hypocrisie, par sa mauvaise foi autant que par son naturel.

L'absence de culture, les coups de colère de Maréchal dans *La Grande illusion* retiennent autant l'attention que le statut de « beau gosse » de Gabin.

« *L'être parfait n'est pas intéressant [...] ce sont les imperfections de la vie qui le rendent attirant [...] La perfection est ennuyeuse et inhumaine.* »²³

Mais un personnage ne peut exister seul. Pour le faire évoluer, il faut le mettre en relation avec d'autres. Ces relations peuvent être d'ordre conflictuel ou amical. Toute histoire repose sur le même schéma : l'interférence entre des individus qui se complètent (le Baron/Pépel) et qui se repoussent. Cette répulsion permet d'avancer, de se surpasser (Batala/Lange) ou de finalement se rapprocher (Eléna/Henri de Chevincourt), en tout cas permet de mûrir (Professeur Alexis/Nénette) et de dépasser les blessures inhérentes à toute vie (Nini/Danglard).

²² Communication au Colloque sur *Jean Renoir et l'Écriture*, op. cit.

²³ Linda Seger, *Créer des Personnages Inoubliables*, op. cit., pp. 55-56.

« [...] Cela permet de montrer qu'un personnage agit par rapport aux autres et non par rapport à une idée qu'il a de lui-même ou pire que son auteur a de lui. C'est très paradoxal mais c'est peut-être cela le mystère de la création. »²⁴

²⁴Roger Viry-Babel, *Les Images de la femme dans l'œuvre de Renoir*, thèse, vol.1, Nancy, 1988, p. 104.



Chapitre 3 : Derrière le personnage, Renoir

Quel que soit le genre du film (politique, de commande, adaptations littéraires ou théâtrales), quelles que soient les périodes de la vie du réalisateur (muette, française, américaine, post-américaine), l'auteur Renoir laisse sa signature au bas de chaque « image », voire même au bas de chaque « page ». Sa création se nourrit de ce qu'il vit au moment de l'écriture mais aussi de ses souvenirs vécus ou imaginés.

Avoir été le fils d'un des génies de la peinture, avoir côtoyé dans sa prime jeunesse, puis dans sa vie d'adulte des personnalités du monde artistique (Toulouse-Lautrec, Berthe Morisot, Cézanne, Zola pour n'évoquer que ses « rencontres » du début du siècle), avoir traversé une époque marquée par deux conflits mondiaux, des révolutions, la guerre d'Espagne et les conflits coloniaux, avoir partagé sa vie entre deux mondes culturels parfois antagonistes (la France et les Etats-Unis), laisse obligatoirement des traces dans son œuvre dans la mesure où même s'il n'en a pas la prétention, Renoir a lentement et patiemment construit un monde en résonance directe avec son époque. Les personnages de Renoir, qu'ils soient nés de son imagination ou empruntés à des modèles littéraires ou historiques doivent être rattachés aux influences autobiographiques conscientes ou inconscientes de l'auteur.

Il serait vain de tenter d'écrire dans ce chapitre un répertoire exhaustif des influences autobiographiques sur les personnages et les situations. Nous nous contenterons de rappeler quelques situations et quelques personnages qui se retrouvent dans ses films.

La première récurrence tient sans doute dans ses souvenirs de Guignol. Gabrielle, sa nourrice, l'emmenait régulièrement assister au spectacle de marionnettes des Tuileries. Renoir reconnaît dans ses mémoires que le frémissement du rideau avant qu'il ne se lève, était tellement excitant qu'il en faisait « *pipi dans sa culotte* »¹. Cette émotion qu'il se plaît à évoquer dans bon nombre d'interviews explique, sans doute, les nombreux

¹ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 26.

leviers et baissers de rideau de ses films. Nous ne nous y attarderons pas, puisque nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 5 consacré aux décors.

Le Petit théâtre de Jean Renoir

Dans ses mémoires, Renoir évoque le personnage burlesque d'Automaboul, qui est un de ses premiers souvenirs cinématographiques :



« Automaboul était vêtu d'une peau de bique dont on avait amidonné les poils, ce qui lui donnait l'aspect d'un hérisson. Son visage disparaissait derrière des lunettes énormes et une glorieuse casquette le couronnait. »²



Eléna et les Hommes

Cette description correspond trait pour trait à celle d'Elena, lorsqu'elle décide de rejoindre, en voiture, le Général Rollan, chez Rosa la Rose.

Parmi les souvenirs récurrents, Renoir marque du sceau du bonheur les promenades en barque de son enfance sur la rivière

l'Ource qui traverse Essoyes :

« Nous descendions vers la rivière. Parmi les nacelles amarrées, nous en choisissions une. [...] Puis nous nous allongions sur le fond plat de l'embarcation que nous laissons glisser dans le courant. C'était divin, aussi divin que le rideau de Guignol. »³

Quelle est la part autobiographique dans les fabuleuses images de nature, d'eau, de caméra qui glisse sur les flots de *Partie de campagne* ? Ou des images de torrents et de pique-nique au bord de l'eau du *Déjeuner sur l'herbe* ? Le plaisir personnel rejoint ici dans la création le phénomène culturel des parties de campagne du Front Populaire, les références à l'impressionnisme ou au naturalisme et les pique-niques en Vespa.

Les images d'enfance, le petit garçon qui suit son père du château des Brouillards, à Cagnes-sur-Mer, influencent directement *French Cancan* et ses décors reconstitués aux studios de Montmartre et *le Déjeuner sur l'Herbe* tourné autour de la vieille ferme des Collettes. Cette influence des lieux va même se retrouver au niveau scénographique dans des résurgences de topographies connues :

« Derrière nos maisons [celles de Gabrielle et des Renoir à Hollywood], les jardins n'étaient séparés que par une légère barricade. Nous en avons enlevé une partie, de sorte que nos terrains réunis formaient un très grand jardin. Gabrielle et Dido franchissaient constamment cette frontière idéale. »⁴

Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, le Capitaine Mauger a le même jardin mitoyen de celui des Lanlaire et il en passe la frontière sans plus de gêne que Dido et Gabrielle.

²in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 27.

³ idem p. 34.

⁴ idem p. 215.

Une sérieuse blessure à l'aine durant la grande guerre laissera à Renoir une démarche légèrement claudicante qui s'aggravera avec l'âge et finira, comme pour son père à la suite d'une chute à vélo, par le condamner au fauteuil d'infirmes. Octave le gros ours que sa démarche rend encore plus pataud dans *La Règle du jeu*, ou Renoir en personne, qui se filme à l'arrivée au studio de télévision au début du *Testament du docteur Cordelier*, témoignent de cette démarche caractéristique que nous retrouverons dans nombre de ses personnages : Blaise le jardinier de Cordelier traverse le jardin avec ce curieux déhanchement. Puis c'est au tour de Maître Joly de sautiller non moins curieusement alors qu'il sort d'un taxi devant le cabinet du Docteur Séverin et enfin Opale ou Opale/Boudu devrait-on dire puisque les deux personnages ont exactement la même démarche qui devient un peu plus caricaturale dans *Le Testament du docteur Cordelier*. Evoquons également le contremaître dans *Toni* ou Albert Lory dans *Vivre libre*. Il est vrai que ces démarches sont souvent celles de personnages corpulents (Renoir, Max Dalban ou Charles Laughton). Mais la claudication peut être due à un accident : c'est le cas de Rosenthal qui se foule la cheville sur un sentier du Honneck à peu de distance du ravin où vingt ans plus tôt Renoir avait été blessé. Ce sont les ampoules aux pieds, en revanche, qui ralentissent la marche des fédérés marseillais vers la capitale sans entamer leur entrain.



Dalio dans *La Grande Illusion*



Thomas Breen dans *Le Fleuve*



Raymond Jourdan dans
Le testament du docteur Cordelier

Nous nous permettrons ici une seule référence aux personnages de l'œuvre littéraire de Renoir en faisant remarquer une similitude douloureuse avec l'état physique de l'auteur dans les dernières années de sa vie dans le roman *Geneviève* (1979) :

« Ce monde où il n'y a pas de place pour un infirme. »⁵

Il est évident qu'un des thèmes renoiriens récurrents est celui de la blessure. Nous n'y reviendrons pas ici et nous nous contenterons de renvoyer le lecteur à l'analyse qu'en a faite Roger Viry-Babel⁶. La part autobiographique dans tous ses personnages blessés est plus qu'évidente.

⁵ Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, films/textes/références*, Presses Universitaires de Nancy, 1989, p. 84.

⁶ Se reporter aux pages 116-117 de ce volume dans lesquelles nous avons repris le texte de Roger Viry-Babel.

Dans ses films, Renoir tient aussi à remercier ou à citer son entourage mais également les personnes qui l'ont aidé dans la vie volontairement ou non. L'allusion aux frères Prévert dans *Partie de Campagne* :

La grand-mère : *Ce sont les frères Prévert ?*

Monsieur Dufour : *Mais non, belle-maman, ce sont des canotiers !*

La grand-mère : *Ah ! oui, oui, les frères Prévert, je les ai connus quand ils étaient tout petits, mais je croyais que l'aîné était au petit séminaire ?*

Monsieur Dufour : *Ouais ! ouais ! On vous écrira. Ouais ! ouais ! ouais !*

prend toute sa saveur quand on connaît la religiosité des modèles !

La pièce de théâtre *Orvet* est également construite à partir de souvenirs personnels : l'amour d'enfance pour un petit rat de l'opéra, l'accident de voiture dans lequel son ami Pierre Champagne devait laisser la vie. Renoir dut sa survie à des braconniers qui le déposèrent à l'hôpital au risque de se faire arrêter. Renoir venait en effet de terminer *Marquitta*, film dans lequel la séquence centrale était une poursuite tragique en voiture, conduite par un chauffeur de taxi imprudent. Ce rôle était tenu par... Pierre Champagne qui allait trouver la mort dans des conditions similaires à celles du film.

Depuis cet accident en 1927, le petit théâtre de Renoir est peuplé de ces marginaux : Cabuche le chemineau de *La Bête humaine*, Marceau le braconnier de *La Règle du Jeu* et bien entendu Orvet et son père. Cette passion pour une vie libérée des conventions en pleine nature, loin de la société, se retrouve dans le bivouac en montagne (*Toni* et *La Marseillaise*) ou dans le rêve d'une retraite champêtre de Felipe et Camilla (*Le Carrosse d'or*).

Lorsque le Capitaine Georges, dans le roman éponyme, dit :

« *Je demandai à mon père ce qu'il pensait pour moi de la carrière d'officier de cavalerie* »⁷

c'est bien sûr Renoir lui-même qui parle de sa carrière dans les dragons. Et lorsqu'en 1946 Renoir écrit à Madame Louise Chevalier-Munier :

« *J'ai craint d'être posé brusquement devant un dilemme : être un traître ou un héros et, ignorant si j'aurais eu le courage d'être le deuxième, j'ai pensé qu'il valait mieux accepter l'offre du gouvernement américain qui mettait un passeport à ma disposition* »⁸

c'est l'argument même du film *Vivre libre* dans lequel Albert Lory passe d'un état (lâcheté) à un autre (héroïsme). En revanche, ce tournant dans sa carrière lui inspirera un épisode de sa pièce *Carola* où l'héroïne et Von Claudius décident de quitter Paris occupé pour refaire leur vie aux Etats-Unis en passant par le Portugal. Ce dialogue est certes littéraire, mais devait s'inspirer des arguments développés par Renoir et sa compagne Dido, lorsqu'ils entreprirent le même périple en 1940 :

Von Claudius : *Carola nous devons quitter au plus tôt cette Europe d'assassins tristes, cette Europe où on ne vit plus. Il faut nous dépêcher Carola (...) Carola je vous aime. Je vous ai toujours aimé. Depuis plus d'un an j'attendais le moment de vous le dire, de vous demander de fuir avec moi.*

Carola : *Où irions-nous ?*

Von Claudius : *En Amérique (...) Ça ne serait pas fuir ! Il existe encore sur cette terre des endroits qui ont échappé à l'épidémie.*"⁹

⁷ Jean Renoir, *Les Cahiers du capitaine Georges*, éd. Gallimard, Paris, 1966, p. 77.

⁸ Jean Renoir, *Correspondance 1913-1978*, éd. Plon, Paris, 1998, p. 179.

⁹ in *Carola* 2^{ème} acte.

Et lorsqu'exilé à Hollywood, Renoir décrit un spectacle à un de ses amis en ces termes :

*« Le grand final était une fille sur une balançoire avec une jupe très courte et les jambes légèrement écartées. Lorsqu'elle s'élançait au-dessus de la rampe je vous laisse imaginer l'effet sur les hommes »*¹⁰

il ne fait que partager la même opinion que celle des canotiers de *Partie de Campagne* :

Rodolphe (en off) : *Belle invention l'escarpolette !*

Henri : *Un attrape-nigauds ! Tu vois tout et tu vois rien du tout !*

Rodolphe (se lissant les moustaches) : *Oh ! Ben, c'est parce qu'elle est debout ! si elle pouvait s'asseoir, le paysage deviendrait beaucoup plus intéressant.*

Ces emprunts aux souvenirs ne vont pas sans parfois poser problèmes. Nous ferons référence ici à la longue lettre de Renoir à Jean des Vallières, auteur du *Cavalier Scharnhorst*. Celui-ci l'accusait en effet de plagiat dans *La Grande Illusion*. Dans cette longue missive de sept pages, Renoir donne les origines de chaque scène litigieuse. Le film repose en fait sur les récits de camarades et ses propres souvenirs. Le procès qui s'en suivra lui donnera raison et présente aujourd'hui un intérêt capital pour la compréhension des mécanismes d'écriture de Spaak et Renoir.¹¹

Dans *Le Fleuve*, derrière le personnage de Valérie, grande cavalière qui s'amuse à sauter des obstacles de plus en plus élevés, nous retrouvons certainement Nancy la jeune sœur

¹⁰ in *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 311 : lettres à Eliot Gibbons, époux d'Irène la costumière de Renoir à Hollywood, 1/04/53.

¹¹ cf. annexe p. 4 à 16. Dans une lettre du 25 juin 1937, adressée à Louis Aragon, directeur de la publication communiste *Ce Soir*, où Renoir tenait une chronique régulière, il insiste sur les raisons idéologiques qui poussent des Vallières à lui chercher querelle :

« J'ai fait La Grande Illusion avec des souvenirs de camarades qui m'ont raconté leur captivité. Leur récit m'a ému et avec Spaak nous en avons tiré un scénario. Spaak d'ailleurs de son côté, avait des souvenirs de son frère, le ministre belge, qui a été prisonnier pendant la guerre.

Les journaux de droite : Candide, Action française, etc. ont constaté le succès de ce film mais avec des réticences, tout au moins avec un certain étonnement de voir un individu qu'ils considèrent comme un dangereux révolutionnaire, aborder un sujet national et lui donner une forme pouvant satisfaire la majorité des spectateurs de toute opinion.

Dans certains de ces journaux (je crois que c'est dans un article du jeune Fayard) on avait vaguement fait allusion au fait que j'avais, peut-être, puisé ma documentation dans un bouquin d'un ami de Fayard qui s'appelle des Vallières. Cette allusion m'avait semblé très ridicule car le bouquin de des Vallières (Le Cavalier Scharnhorst) est un bouquin assez haineux, dans lequel on parle de « boches », écrit dans un esprit de nationalisme étroit et désagréable. Or, j'ai fait tout mon possible pour faire un film qui, tout en étant national, serait absolument internationaliste.

Naturellement, certaines histoires que raconte des Vallières, je les raconte aussi et cela pour la bonne raison que ce sont des histoires vraies et que ces histoires vraies ont été répétées à des dizaines d'exemplaires dans les camps de prisonniers qui se ressemblaient beaucoup entre eux.

Maintenant, la menace se précise et ce des Vallières arrive en m'attaquant de plagiat. Je vais naturellement me défendre et mes producteurs sont décidés à l'attaquer ainsi que son éditeur, Albin Michel, pour chantage.

Les faits incriminés sont des faits exacts, par conséquent du domaine public, et Monsieur des Vallières n'a aucune raison de les revendiquer exclusivement, pas plus que les prisonniers à qui ces aventures sont arrivées et qui me les ont contées.

Je crois que tu comprends la menace :

**M. des Vallières qui est un ancien prisonnier considère que tout ce qui touche aux prisonniers de guerre lui appartient.*

** Ses amis de Candide, Gringoire, L'Action Française sont trop heureux de le soutenir dans son action tendant à prouver qu'un auteur classé à gauche ne peut pas, sans aller le leur voler, pondre un sujet national.*

En somme, une fois de plus, il s'agit d'insinuer que tout ce qui est national (La Marseillaise, le soldat inconnu, les prisonniers de guerre en l'occurrence) appartient exclusivement aux fascistes.

Mon cher Ami, je ne sais pas ce que va devenir cette affaire mais, le cas échéant, j'irai te demander conseil.

Dix mille choses à ta femme et à bientôt. Jean Renoir. »

de Rumer Godden, prodigieuse cavalière dont « *l'ambition l'incitait à tenter de sauter des obstacles de plus en plus haut.* »¹²

Si la fiction rejoint la réalité dans l'œuvre de Renoir, l'inverse se produit parfois comme nous le raconte le réalisateur avec cette petite anecdote du tournage de *French Cancan* :

*« Nous avions à tourner une scène de crépage de chignons entre les deux rivales. Françoise Arnoul involontairement écorcha Maria Félix avec son bracelet. La lutte dégénéra en une véritable bataille. Maria Félix décrocha une gifle à Françoise, qu'elle rata heureusement, elle lui eût dévissé la tête. Françoise se défendait admirablement à coups de griffes et de pieds. Maria Félix la soulevait en l'air : on craignit qu'elle lui cassât les reins. Les caméras étaient prêtes et filmèrent la scène, que je pus interrompre avant qu'il ne soit nécessaire d'appeler une ambulance. »*¹³

Ces détails, ces personnages tirés de la vie pour vivre dans un imaginaire reconstruit, ont la même fonction que les images d'actualités du *Caporal Epinglé* qui viennent s'insérer dans les images fictionnelles, mettant en parallèle les images des vainqueurs (archives) et les images des prisonniers (reconstitution), procédé imaginé par Charles Spaak dès le premier traitement du film ! Ce sont bien ces petites choses, ces petits



Jean Renoir aviateur en 1917

détails qui rendent l'œuvre de Renoir si réaliste, si proche de la vie, de SA vie.

Détail plus prosaïque, imaginons la fierté que Renoir éprouve en écrivant : « *C'est mon uniforme que porte Jean Gabin (La Grande illusion) nous étions exactement de la même taille.* »¹⁴



Jean Gabin aviateur dans *la Grande illusion*

¹² in *Ma Vie, mes films*, op. cit. p. 235.

¹³ *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 251.

¹⁴ in *Correspondance 1913-1978*, op. cit., p. 446 : Lettre à Bosley Crowther, 12/06/74.



Chapitre 4 : Répétitions et tournages

Le choix des comédiens.

« Diriger les acteurs cela signifie d'abord rire un bon coup avec eux, donner le signal de la liesse d'amour, à peine tempérée (...) de quelques éclairs de désenchantements. »¹

A de rares exceptions près, Renoir choisissait ses acteurs. En Amérique, toutefois, on les lui imposa. En effet, il était sous contrat avec les grandes compagnies de production et les « majors » possédaient leurs propres acteurs, eux aussi sous contrat. Le réalisateur, qui n'était qu'un pion sur le damier, devait se plier aux choix des nababs de la compagnie : les producteurs. Les mêmes impératifs se produisirent, mais plus rarement, en France :

« Mon producteur ne peut pas vous attendre pour French Cancan (...). C'est Françoise Arnoul qui jouera le rôle que j'avais entièrement écrit pour vous. »²

Françoise Arnoul a raconté maintes fois sa première rencontre. Henri Deutschmeister qui produisait *French Cancan* avait suggéré à Renoir de la recevoir, pensant qu'elle ferait une Nini plausible. Rendez-vous est donc pris Avenue Frochot au pied de Montmartre :

« Je suis arrivée chez Jean, disons-le vraiment, habillée en Auguste Renoir... Apparence très travaillée... Robe rose, cheveux rouge, orange, vif, grande chevelure rouquine, des ballerines parce que le seul petit détail que j'avais pu avoir – parce que je ne savais rien bien sûr – sauf que Jean Renoir acceptait de me rencontrer et que c'était un film sur la danse qu'il préparait avec Jean Gabin. Enfin bon ! Qu'est ce que c'est pour une jeune comédienne ? C'est le rêve absolu. Tourner avec Jean Renoir, avec Jean Gabin. (...) Je me disais qu'est-ce que ça va être ma première phrase ? Comment je vais commencer pour lui dire : "il y a que moi qui peux jouer ce rôle". Jean a commencé à marcher dans cette pièce qui était assez grande. Il a parlé, il a raconté plein d'histoires, le retour en France, son film, Gabin, ses retrouvailles avec Jean, le bonheur de se retrouver là, le film qu'il allait faire en hommage aux gens du spectacle et au public.

¹ Claude Beylie, *Cinéma d'aujourd'hui* n° 2, mai-juin 1975, article : *Renoir ou les jeux de spectacle et de la vie*, partie 14 : *Renoir et ses acteurs*, p. 100.

² in *Correspondance 1913-1978*, op. cit., p. 330 : lettre à Leslie Caron, 19/07/54.

*Au bout d'un moment il s'est arrêté en face de moi, comme ça, gros ours, le vrai bon ours qu'on aime... qu'on aime toute son enfance. Il m'a regardé dans les yeux, il a souri et puis il a dit cette chose magnifique, il a dit : «Vous savez écouter, donc vous pouvez jouer Nini. »*³

C'est à peu près ce que dit Renoir à Catherine Rouvel qu'il engagea pour *Le Déjeuner sur l'Herbe*, et il le reconnut plus tard, c'est que toutes deux ressemblaient aux modèles de son père...



J. Gabin toise F. Arnoul dans *French Cancan* P. Meurisse découvre C. Rouvel dans *Le Déjeuner sur l'Herbe*

Renoir concevait-il des personnages en pensant à l'acteur qui l'interpréterait ? C'est probable. Sa complicité avec des acteurs lui permettait de déduire comment le personnage se comporterait, quelle mimique, quel geste il adopterait, quelle voix sortirait de sa gorge et c'est sans doute ce qui rend ses personnages si crédibles.

*« L'acteur, dit Gaston Modot, subit avec Renoir une trempe authentique, une mutation complète. Bientôt il sait manœuvrer une rotative, poser des collets ou mener une battue. Il parle le jargon du métier. Ses gestes sont ceux d'un spécialiste et non des simulacres. Son costume est le sien et non un travesti. »*⁴

Ces paroles d'un des acteurs fétiches de Renoir font surgir en nous l'image de Jean Gabin et de Julien Carette sur la Lison de *La Bête humaine*. Le réalisateur avait choisi de tourner sur une véritable locomotive et pour que les images soient plus réalistes les acteurs avaient, auparavant, fait un stage pour apprendre les vrais gestes, les vraies réactions des conducteurs et des mécaniciens du rail. Comme le disait d'ailleurs souvent Renoir le costume ne suffit pas. Il ne suffit pas de revêtir son acteur d'un bleu de travail pour le faire passer pour un ouvrier. Il prenait pour preuve les personnages incarnés par Charlie Chaplin, qui avaient toujours les mêmes vêtements et qui pourtant paraissaient toujours très réalistes.

Si l'acteur prête son corps et sa voix aux personnages créés par Renoir, le personnage doit réciproquement, si le film est réussi, laisser une trace dans la vie de l'acteur. Chez Renoir ce fut souvent le cas ; mais toute harmonie n'exclut pas la faille. L'exemple le plus révélateur est sans doute la tragédie de *La Chienne*. Dans la vie, Michel Simon était amoureux de Janie Marèze qui préférait accorder ses faveurs à Georges Flamant, tout comme Lulu, la maîtresse de Legrand dans le film, reste soumise à Dédé. Quelques jours après le tournage de l'assassinat de Lulu, Janie Marèze meurt dans un accident de la route, alors que Flamant est au volant. La vie rejoint le spectacle. Cet épisode tragique, raconté par Renoir et par Simon de nombreuses années plus tard, ne laisse

³ Françoise Arnoul, *Françoise Arnoul parle de Jean Renoir*, émission pour Arte, 1996.

⁴ in *Cinéma d'aujourd'hui* n° 2, op. cit., p. 100.

plus planer de doute sur le choix et la personnalité de Georges Flamant. Cet authentique homme à femmes possédait un charme de voyou qui fit succomber Viviane Romance. La vedette imposa son compagnon dans ses films et Flamant fit merveille dans des rôles de mauvais garçon qui n'étaient pas tout à fait de composition pour lui. Pressentie pour interpréter *La Tosca* en 1940, elle tenta d'imposer son compagnon dans la distribution. Michel Simon, qui était retenu pour le rôle de Scarpia, y mit son veto et Renoir dut renoncer à Viviane Romance, non sans avoir discrètement agi auprès des autorités mussoliniennes pour que Flamant n'obtienne jamais son visa pour l'Italie. Cette manœuvre, au demeurant discutable, permit à Renoir d'échapper à Viviane Romance, star qui eût représenté une valeur ajoutée au plan commercial, mais actrice bien éloignée du personnage de Flora Tosca !

Chaque personnage, tout comme l'être humain, doit être unique et spécifique pour pouvoir fonctionner. C'est pourquoi certains réalisateurs comme Renoir privilégient les répétitions qui permettent à l'acteur, au préalable, de s'imprégner de son personnage. Renoir met en pratique ce qu'il nomme "la répétition à l'italienne" :

*« Cela consiste à s'asseoir autour d'une table, le metteur en scène et les interprètes et à lire un texte en s'interdisant toute expression. Il s'agit de lire le texte comme on lirait l'annuaire du téléphone. »*⁵

Cette méthode intéresse beaucoup Renoir car elle demande de la part de l'acteur une grande implication. Le réalisateur ne doit pas « jouer la scène » pour donner une direction précise :

*« Il n'y a aucune raison pour que tout à coup un acteur devienne Jean Renoir à l'écran. »*⁶

L'acteur a quelque chose en lui du personnage et le metteur-en-scène l'aide à accoucher de ce qui se passe dans sa tête et dans son cœur. D'ailleurs dans sa thèse, Roger Viry-Babel souligne :

*« En refusant d'indiquer le jeu à Leslie Caron ou à Françoise Arnoul par exemple, le metteur en scène joue sur leur capacité à produire d'elle-même une attitude qui correspond à sa propre vision du personnage. Lorsqu'il choisit Leslie Caron pour jouer Orvet après l'avoir repérée sur le quai d'une gare [...] ou lorsqu'il accepte que la production lui impose Françoise Arnoul à la place de Leslie Caron pour incarner Nini, Renoir l'accepte parce que ces actrices correspondent physiquement aux personnages tels qu'il les imagine. A force de confiance, de petits bouts de papier glissés sur la table de maquillage, d'anecdotes historiques, de longues promenades dans les décors vides ou de longs bavardages lors des séances d'essayage de costumes, Renoir crée un environnement amoureux qui amène tout naturellement Leslie à devenir Orvet et Françoise à devenir Nini. »*⁷

Constantin Stanislavsky, même si ce n'est pas tout à fait la même méthode, part du même principe. Il faut se débarrasser de tout ce qui peut entacher le personnage (geste inutile, lieu commun) :

*« Par conséquent, avant d'entreprendre la création extérieure du personnage, l'interprétation physique, le transfert de la vie intérieure d'un rôle dans son image concrète, l'acteur doit se débarrasser de tous les gestes superflus. Ce n'est qu'en se pliant à ces conditions que l'on peut réaliser la netteté du contour physique du personnage. »*⁸

⁵ Jean Renoir, *Pour Saluer Renoir* émission télévisée de Roger Viry-Babel, FR3, Nancy, 1980.

⁶ James Blue, *Faire des Films*, éd. Carré-cinéma, n° 31, sept. 1999, propos recueilli lors d'une conférence à l'American Film Institute le 15 avril 1970.

⁷ in *Les Images de la femme dans l'œuvre de Renoir*, op. cit., vol.2, pp. 378-379.

⁸ Constantin Stanislavsky, *La Construction du personnage*, éd. Pygmalion, Paris, 1988, p. 94.

C'est cette « méthode » que systématisera Lee Strasberg en Amérique avec l'Actor Studio. Qu'on l'appelle « *Méthode à l'italienne* » ou autrement, tous s'entendent pour dire qu'il faut appréhender le texte en se débarrassant des mauvaises habitudes et des clichés et rechercher au fond de soi les émotions :

*« Il faudra que vous relisiez la pièce de nombreuses fois, car il est extrêmement rare qu'un acteur puisse savoir immédiatement l'essentiel de son rôle et se laisse prendre par son personnage au point de créer d'un seul jet tout l'esprit du rôle. Le plus souvent c'est l'esprit qui saisit d'abord certains passages du texte, puis les sentiments commencent à naître et à soulever de vagues aspirations. [...] Ce n'est que lorsqu'il sera parvenu à une compréhension plus vaste et plus profonde de son rôle et de l'objectif essentiel du personnage que la ligne peu à peu se dessinera en un tout continu. C'est alors que commencera véritablement le travail de création. »*⁹

Il faut noter que la méthode à l'italienne a été empruntée à Jovet par Jean Renoir. La compagnie de Jovet, que le réalisateur, grâce à son frère fréquenta dans le milieu des années trente (Pierre Renoir, Valentine Tessier, Louis Jovet se retrouveront dans les films de Jean), met en pratique cette méthode pour ses créations théâtrales. Ce que Kazan et quelques autres transposeront vingt ans plus tard dans le cinéma américain.

Les producteurs de cinéma considéraient cela comme une perte de temps. Le cinéma, dans sa façon de tourner par plans – filmés non pas dans une continuité temporelle mais dans une continuité scénographique (tous les plans dans le même angle, dans le même décor sont tournés sans souci de chronologie) – induit parfois des schématismes dans l'interprétation au détriment de la continuité psychologique ou dramatique. En passant par une « méthode » théâtrale, Renoir, le premier, atténue le danger de cliché dû au morcellement technique par la réintroduction de la théâtralité dans la construction collective des personnages.

La plupart des réalisateurs ou des scénaristes (dont Renoir lui-même) créent leurs personnages en pensant déjà à un acteur. Dans le cas inverse, ils n'hésitent pas à changer tel élément du scénario ou du dialogue pour le « *réajuster à la taille des acteurs comme un tailleur ajuste des vêtements à la taille de ses clients* »¹⁰. Puis le personnage évolue seul, la créature se détache de son maître pour sembler mener sa propre vie de bohème ou de papier.

La tournaison...

Le cinéma lui permettait, lors du tournage de faire partager ses enthousiasmes. Si le peintre exerce sa passion, seul devant sa toile et son modèle, le cinéaste lui, doit s'entourer d'une multitude de gens pour parvenir à dévoiler son art.¹¹

Le cinéma se fait en équipe. Et Renoir a toujours mis un point d'honneur à respecter le mot « équipe ». Il savait s'entourer de collaborateurs qui devenaient très vite des amis, des complices. Une équipe réunie autour de Renoir ne constitue donc pas un groupe

⁹ Constantin Stanislasky, *La Formation de l'acteur*, éd. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1998, pp. 249-250.

¹⁰ Jean Renoir, *Les Ecrits 1926-1971*, éd. Belfond, Paris, p. 20.

¹¹ « *Ce n'est pas sans réticence que je m'étais mis à la céramique. Mais je ne savais rien faire d'autre. Mon frère et moi nous avons été les témoins quotidiens du miracle de Renoir peignant. Pour rien au monde nous n'aurions voulu pratiquer une activité qui ressemblât de près ou de loin à l'art. La céramique pour nous, s'apparentait plus à une industrie. Mais j'ai dû vite y renoncer. Je n'étais pas plus doué pour l'art que pour l'industrie. Et surtout ce qui m'agaçait au plus haut point, c'est que j'avais l'impression que les acheteurs n'étaient poussés que par le désir d'avoir un « Renoir » chez eux, qu'importe le prénom* » (Roger Viry-Babel, *Revoir Renoir*, Nancy, 2001, p. 9).

hiérarchisé mais plutôt une petite bande. Renoir a d'ailleurs dit lui-même qu'on fait un film en « *s'entourant de bons complices* ».

Certes, quelques collaborateurs introduisent des bémols dans le concert des louanges.

*« Les gens, ceux de l'équipe n'ont pas gardé un tellement bon souvenir de lui. Ce n'était pas l'homme avec qui on lie une amitié (...). Dans tous les vieux du cinéma, je crois que ce n'est pas Renoir le plus attachant. C'était un grondeur. Il était snob dans une écorce de clochard. »*¹²

Mais tous les témoignages s'accordent sur un point : Renoir savait mettre les membres de son équipe en confiance, les rapprocher les uns des autres, formant autour de lui plus qu'une équipe de travail. Le tournage se passait toujours dans la complicité. Il suffit de voir les visages épanouis et rieurs des photographies de plateau.

D'un côté (Jean Renoir) :

*« Après tout j'ai été heureux ; j'ai tourné des films que j'ai désiré tourner. Je les ai tournés avec des gens qui étaient mieux que des collaborateurs, c'étaient des complices. Voilà je crois, une recette du bonheur : c'est de travailler avec des gens que l'on aime et qui vous aiment bien. »*¹³

comme de l'autre (l'équipe) :

*« Je peux maintenant vous avouer que, comme tous ceux qui ont eu la chance de collaborer avec lui, je l'aime tendrement et c'est à la fois rare et doux de pouvoir admirer qui l'on aime, aimer qui l'on admire. »*¹⁴



Plateau de *La Bête Humaine* (1938)



Plateau de *Swamp Water* (1941)

Les gens étaient heureux de travailler ensemble, de créer un film dans une atmosphère détendue. Cette philosophie, Renoir y tient beaucoup et dans de très nombreux articles, il insiste sur cette notion de complicité qui doit lier le réalisateur à toute l'équipe d'un film. Il affirme souvent que « ses équipes » lui ont fait connaître quelques moments de pur bonheur.

¹² François Poulle, *Renoir 38 ou Jean Renoir pour rien ?*, éd. Du Cerf, Paris, 1969, p. 143 : Entretien avec Louis Scholsberg, directeur de production.

¹³ Jean Renoir, *Le Monde* 15-16 septembre 1974, article : *Un hommage à « Grand Ecran » : les 80 ans de Jean Renoir*, p. 11.

¹⁴ Françoise Giroud, *Portraits sans retouches 1945-1955*, éd. Gallimard Folio, Paris, 2001, p. 235.



Plateau d'Eléna et les Hommes (1955)



Plateau du Caporal Epinglé (hiver 61-62)

Ce climat détendu, de camaraderie vient d'une part du fait que la philosophie de Jean Renoir s'appuyait sur un fond humaniste. Il connaissait parfaitement "l'animal humain" et savait s'y prendre pour que chacun se sente utile, se sente à sa place dans cette communauté.

*« Le plus important était de participer, de faire quelque chose en quoi on croyait. Et puis il y avait la merveilleuse communauté de copains, et leur jeunesse aussi. »*¹⁵

D'autre part, si Renoir préfère utiliser le mot « complice » à tout autre, c'est que, dans son équipe, il considérait les gens à leur juste valeur et les mettait pourtant sur un pied d'égalité, quelle que soit leur fonction. Pour lui, travailler et partager c'est d'abord écouter et regarder.

« C'est-à-dire que sa personnalité est si puissante qu'il n'écarte et ne redoute jamais ni les conseils, ni les critiques, ni l'expression d'autres personnalités, aussi fortes soient-elles, à côté de lui. Seulement il avale, il digère ... et il en fait du Renoir.

Au milieu d'une répétition, n'importe qui peut l'interrompre et lui dire : « Monsieur Renoir, moi je crois que ... »

*Il écoute, réfléchit, absorbe, l'oreille et le cœur toujours en éveil. Tous ceux qui ont beaucoup travaillé avec lui en ont été marqués jusque dans leur voix, leur élocution, leur rire. »*¹⁶

C'est principalement pour ces deux raisons que les tournages de Renoir se passaient entre gens de même qualité, dans la bonne humeur et dans l'amour de ce qu'on créait.

Il y a un monde entre les tournages de L'Herbier, de Gance ou de Clair, où les réalisateurs conscients de leur statut, instaurent une distance et des hiérarchies entre les différents collaborateurs, les tournages de Duvivier ou d'Autant-Lara, où l'acteur accouche de son personnage dans la violence, et les « tournaisons » de Renoir ou de Grémillon où l'autorité naturelle n'a pas besoin des béquilles du coup de gueule ou d'une certaine morgue...

Cette façon de se comporter de la part du réalisateur, à la différence de certains réalisateurs tout puissants qui se comportaient en dieux infallibles sur leur tournage, a aidé Jean Renoir à recevoir de chacun le meilleur de lui-même. La plupart des

¹⁵ Jacques Becker, *Ciné 60* n° 48, article d'André Brunelin : *Jacques Becker ou la trace de l'homme*, p. 91.

¹⁶ Françoise Giroud, *Portraits sans retouches 1945-1955*, op. cit., pp. 232-233.

collaborateurs avouent en effet que pour lui faire plaisir, ils étaient prêts à tout, y compris à apprendre leur texte, comme l'avoue Claude Brasseur :

« Ecoutez, c'est difficile à dire, mais moi ce gars-là je l'aime. Voyez-vous, ce qu'il y a de terrible au cinéma, c'est la facilité. Vous me prendrez peut-être pour un prétentieux, mais avec un peu de talent, croyez-moi on s'en sort toujours. Moi, je peux bien vous le dire, je ne me suis jamais donné de mal pour un rôle. Mais ici [le Caporal épinglé], je travaille, j'apprends mon texte, je me prépare, et vous savez pourquoi ? Rien que pour lui faire plaisir, à Jean Renoir. L'autre jour, on tournait en extérieur. Eh bien, le voir là, debout dans le froid glacial à 67 ans, les pieds dans la boue, un Monsieur qui est un des plus grands bonhommes du cinéma mondial et qui, sous la pluie battante, retire son chapeau quand nous, les comédiens, nous commençons à jouer, ça vous donne un sacré choc. Tenez, ça a l'air idiot ce que je vais vous dire, mais moi, le matin quand j'arrive au studio et que j'aperçois Jean Renoir, j'ai envie de l'embrasser. »¹⁷

Ceci dit, il était très exigeant sur le plateau. Sans brusquer l'acteur, il l'amenait par touches successives au résultat qu'il escomptait. Sam Levin, photographe de plateau raconte comment, pendant le tournage de *La Grande illusion*, il opérait avec Gabin, qui était la vedette du film :

« Gabin tourne une scène et ça ne lui plaît pas. Chaque fois il dit : "c'est très bien !". Il essaye d'arranger les choses, mais tout compte fait ça ne lui plaît pas. Alors il dit à un moment : "Et bien, on va tirer la 5 et la 7 c'est très bien, tu sais celle-là est formidable mais maintenant qu'on a la bonne, qu'est-ce que tu penses si on la refaisait comme si la gonzesse, ça l'embêtait, ça l'emmerdait. Qu'est-ce qu'on risque ?" Que voulez-vous qu'on lui réponde. On lui disait bien sûr. Il la refaisait, mais il la refaisait tout à fait autrement. Ce qu'il n'aurait peut-être pas accepté aussi bien si on lui avait dit non c'est pas bon. Il la refaisait, on tournait et Renoir disait : "Tu vois Jean, c'est ça la bonne, c'est ça. On va la refaire pendant que c'est chaud ! ... »¹⁸

Ce témoignage correspond à tous les témoignages d'acteurs et de techniciens qui ont travaillé avec lui. Claude Heymann, qui fut son assistant, précise dans la même émission :

« "Et Gabin vous avez vu, c'est un roc !" ... sous-entendu : ce roc, je n'arrive pas à le bouger, c'était ça, parce que, en fait, de temps en temps après le dîner, il lui arrivait de dire : "j'y arrive pas tout de même avec Gabin c'est quand même emmerdant... Enfin il est formidable, entre nous, il est quand même formidable, il est là... Hein... Il est là." Même les comédiens eux-mêmes étaient au courant. Et Modot se chargeait de dire aux comédiens : "Fais gaffe, parce que... Il t'a pas dit que c'était mauvais, mais en fait t'étais mauvais comme un cochon alors recommence et fais-le mieux." »¹⁹

Pour atteindre à cette alchimie, il faut au départ que les personnages soient suffisamment bien définis et déterminés pour être reconnus immédiatement par le spectateur mais sans exagération : on a souvent fait référence au personnage de Charlot. Pour inventer un Charlot marin, Chaplin n'avait pas besoin de s'affubler de tous les détails vestimentaires (béret, marinière) mais en conservant son accoutrement de vagabond, il était immédiatement convaincant par sa façon de se comporter, par sa démarche. Il en a été de même pour Renoir qui n'arrivant pas à cerner le personnage de Boudu, vit un jour avec étonnement et satisfaction Michel Simon se lever, marcher et parler comme Boudu. Renoir tenait enfin son personnage sans pour cela avoir recours à tous les artifices de décor et de vêtements. Inconsciemment, Renoir et son interprète illustrent la théorie de Konstantin Stanislavsky :

¹⁷ Claude Brasseur, *Films/textes/références*, op. cit., p. 75.

¹⁸ Yves Laumet, *Les Artisans de Renoir*, 90', INA/Sept/FR3/France 1988.

¹⁹ Claude Heymann, *Les Artisans de Renoir*, op. cit.

« Il est possible de représenter sur scène un personnage d'une manière très large, imprécise [...] par exemple un soldat, un militaire professionnel en règle générale se tient raide, marche à grands pas au lieu de se déplacer comme une personne ordinaire, agite ses épaules pour exhiber ses épauettes, claque des talons pour faire résonner ses éperons, parle d'une voix forte, habituée au commandement. [...] Voilà tous les clichés généralement employés avec l'espoir de représenter des personnages. En fait ces clichés sont copiés sur la vie réelle ils existent vraiment, mais ils ne contiennent pas l'essence même des personnages. Ils ne sont pas individualisés. D'autres acteurs, doués de plus puissantes facultés d'observation, sont capables de distinguer des subdivisions parmi les catégories générales représentées par des silhouettes types [...]. Dans une troisième catégorie d'acteurs de composition, nous trouvons un sens plus élevé encore du détail et de l'observation. Ils sont capables de nous donner un soldat qui ait un nom [...] et des traits qui lui appartiennent en propre et qu'on ne retrouvera chez aucun autre soldat. Assurément, il faut encore ranger un tel personnage dans la catégorie "grosso modo" militaire, mais il s'agit indubitablement d'un simple soldat et de plus, il a un nom à lui. »²⁰

Renoir sait pertinemment que pour pouvoir prêter son corps, sa voix, sa gestuelle à un personnage, l'acteur doit avoir des détails sur le personnage, pouvoir expliquer son comportement. Même si le travail a été fait en amont, c'est sur le tournage, juste avant le moment de vérité lorsque le réalisateur crie « *Action !* » quand il est américain et « *Partez !* » quand il est français, que les derniers ajustements doivent être faits. C'est souvent un détail du jeu, ou d'une intonation qui rend la prise « bonne à tirer » et non des explications globales sur la psychologie du personnage :

« L'acteur ne peut pas jouer des généralités et un personnage général ne le séduira jamais et ne séduira pas plus le spectateur ou le lecteur. »²¹

Si le résultat est satisfaisant cela signifie que le comédien a épousé son personnage (et vice-versa), que la fusion est obtenue :

« C'est le modèle (l'acteur) qui essaie un jour de ressembler au portrait (le personnage). »²²

A ce moment privilégié, personnage et acteur se fondent l'un dans l'autre et c'est cette alchimie qui confère aux films des séquences mémorables :

« A mesure que nous tournions, je m'aperçus que la matière que j'avais résumée sur le papier prenait une consistance singulière : mes personnages se mettaient à vivre pour leur propre compte et leur simple confrontation. »²³

Nous avons comme témoignage un documentaire tourné en deux jours en 1968, *La Direction d'acteurs par Jean Renoir*, dans lequel le réalisateur fait répéter à Gisèle Braunberger un extrait d'une nouvelle inédite en France de Rumer Godden : *Breakfast with Nicolaiides*. Les précautions oratoires à l'égard de l'actrice, l'extrême attention portée à son confort psychologique, illustrent parfaitement « la méthode Renoir ».

« **Il faut tomber amoureux de votre vedette...** »

Il est évident que même s'il mettait un point d'honneur à écouter tout le monde, à respecter tous les membres de son équipe, il semblait manifester une préférence pour les acteurs. Il ne s'en est d'ailleurs jamais caché, en déclarant maintes et maintes fois : « *J'aime les acteurs* ».

²⁰ Konstantin Stanislavsky, *La Construction du personnage*, op.cit., pp. 44-45.

²¹ in *Créer des personnages inoubliables*, op. cit., p. 145.

²² J.L.Dabadie, *Les Scénaristes au travail*, op. cit., p. 72.

²³ Olivier Curchod et Christopher Faulkner, *La Règle du jeu, scénario original*, éd. Nathan cinéma, Paris, 1999, propos tenu à Nino Frank le 24 mai 1939, p. 39.

Que ce soit en France ou en Amérique, en Inde ou en Italie, ce même amour des acteurs se fera sentir :

« Swamp Water fut ma première rencontre avec les acteurs américains. Ce fut le commencement d'une idylle qui me rappelait mon histoire d'amour avec les acteurs français. »²⁴



Tournage de *Nana*



Tournage de *La Bête Humaine*



Plateau d' *Elena et les Hommes*



Tournage du *Carrosse d'or*



Tournage de *French Cancan*

Il ira même jusqu'à déclarer que pour bien faire il faut que l'acteur (trice) soit amoureux (se) du réalisateur et réciproquement.

Les acteurs lui ont bien rendu cet amour et nous laisserons la conclusion de ce chapitre à Françoise Arnoul :

« Quand il disait "moteur" il enlevait sa casquette ou son chapeau pour saluer ses comédiens. Et le bonheur parce quand on avait tourné une prise et qu'il disait : "c'est épatant" on avait l'impression qu'on avait beaucoup de talent et presque du génie et ce "on va la refaire pour le plaisir" il avait envie qu'on rajoute des choses, qu'on enrichisse comme chaque fois qu'on fait une prise, mais en même temps c'est vrai que Jean trépigait, battait des mains c'était un vrai bonheur. C'est-à-dire qu'il y avait cette gourmandise de découvrir la surprise, le cadeau que vous alliez lui faire avec ce qu'il vous avait donné. »²⁵

²⁴ Jean Renoir, *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 193.

²⁵ *Françoise Arnoul parle de Jean Renoir*, émission pour Arte, 1996.

Chapitre 5 : Personnages et décors



Un cinéaste sous influence ...

Si Renoir est un cinéaste qui avait d'abord été séduit par la technique, il est avant tout un artiste au sens où « *l'artiste est tout simplement un homme qui a été gratifié du don de rendre visibles ses passions intérieures.* »¹ Pour lui :

*« L'art n'est pas un métier, c'est la manière dont on exerce un métier [...]. L'art c'est le "faire". L'art poétique c'est l'art de faire des poèmes. L'art d'aimer c'est l'art de faire l'amour. »*²

C'est dans cette perspective aussi que Jean Renoir serait en droit de revendiquer sa filiation avec Auguste Renoir le peintre.

*« L'influence de mon père sur moi est indéniable [...]. Malgré son désir de ne pas influencer ses enfants, mon père nous influençait bel et bien par le truchement des tableaux qui couvraient les murs de notre logement. »*³

Il est vrai que mis à part le titre du film *Le Déjeuner sur l'herbe* qui reprend mot à mot le titre d'une toile du père, certains plans de *Partie de campagne* ressemblent étonnamment à certains tableaux d'Auguste ou de certains de ses amis impressionnistes. Et ces films ne sont pas les deux seuls où se repère l'influence paternelle.

Jean Renoir a souvent insisté sur le fait que pour Renoir père, le monde est un tout. Les fonds des tableaux ont la même importance que les premiers plans :

*« Ce ne sont pas des fleurs, des visages, des montagnes placés les uns à côté des autres. C'est un ensemble d'éléments qui ne font qu'un, amalgamés par un amour plus fort que leurs différences. »*⁴

Ces paroles pourraient s'appliquer à son œuvre. Toute la mise en scène, le découpage classiques qui n'évolueront plus guère à partir de *Madame Bovary* et de *Toni*, à l'exception des deux films des années 60 tournés en multi-caméras, sont construits pour

¹ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 227.

² idem, p. 90.

³ idem, p. 91.

⁴ Claude Beylie, *Cinéma d'aujourd'hui*, op. cit., article : *Jean Renoir ou les jeux du spectacle et de la vie*, p.102.

permettre à l'action dramatique de se poursuivre et aux personnages d'évoluer avec le moins de contraintes possibles.

L'acteur dans l'espace...

L'acteur est un artiste, il crée (ou du moins il faut le lui laisser croire), et de ce fait il lui faut le minimum de perturbations, de coupures dans son travail.

Jean-Paul Alphen (assistant opérateur) se souvient d'un incident sur *La Bête Humaine* :

« Une des prises, je l'ai manquée et j'ai annoncé que le point était mauvais pour moi. On a recommencé et ensuite Renoir est venu me trouver et m'a expliqué que pour lui c'était catastrophique. J'avais loupé LA scène. Il m'a expliqué : «les comédiens sont des gens hyper sensibles, très nerveux. C'est comme des chevaux de course. On les prend, on les pousse, on les pousse, ils ont leur seconde de pointe et après ils retombent. Et c'est cette seconde de pointe que je voulais avoir, que j'avais et que t'as loupé.» *Tout Renoir est vraiment là-dedans.* »⁵

C'est sans doute l'une des explications de la prédilection de Renoir pour le plan-séquence, qui permet de tourner toute une scène sans interruption. Il tentera des essais avec plusieurs caméras pour ne pas frustrer l'acteur avec un « *Coupez !* » alors que celui-ci commençait à s'imprégner du rôle. Avec *Le Déjeuner sur l'Herbe* et *Le Testament du Docteur Cordelier* tournés pour la télévision, il étend ce procédé de multi-caméras à tout le film. De plus pour ces deux mêmes œuvres, il utilise aussi les répétitions en studio avant de passer aux extérieurs. Le témoignage des techniciens, et notamment de Jean-Pierre Spiero qui fut son assistant sur ces deux films, est capital. Nous les empruntons au film *Les Coulisses du Testament du Dr Cordelier* de Pierre-François Glaymann (2003)⁶ :

Voix de Jean Renoir :

« Pour avoir cette progression naturelle de l'acteur, au lieu d'avoir la progression artificielle de la salle de montage, il me fallait un équipement le permettant, des équipes habituées à tourner de cette façon, l'équipement le permettant, je le trouvais à la télévision puisque dans certaines scènes du docteur Cordelier j'ai eu jusqu'à huit caméras et douze microphones. »

Philippe Colin (Assistant sur *Le Testament...*) :

« Renoir a été fasciné par la télévision, par ce qu'on faisait à l'époque : les dramatiques en direct, c'est-à-dire, c'était des émissions qui passaient à 20h30 où tous les mouvements de caméra et tous les mouvements de comédiens avaient été répétés à l'avance, et ce qu'il trouvait intéressant là, il se disait est-ce qu'on ne pourrait pas prendre cette espèce de formule là : de ne faire qu'une prise de ... d'avoir tout, tout prêt, mais de le faire pour le cinéma, enfin, en cinéma. Alors, c'est-à-dire (...) remplacer les caméras vidéo de télévision par des caméras de films, insonores, des grosses caméras avec des pellicules dedans. »

Jean-Pierre Spiero (1^{er} Assistant sur *Le Testament...*) :

« Jean Renoir est rentré exactement dans les bottes des réalisateurs de télévision, car les dramatiques de télévision étaient répétées dans des salles de répétition où le décor était tracé au sol, où les meubles étaient figurés par des cubes, etc... On répétait comme pour une pièce de théâtre... Les places de comédiens sont importantes pour deux raisons ; la première pour être bien dans les axes de caméra, mais aussi pour être dans la lumière et la lumière était d'autant plus importante que si vous n'étiez pas dans la lumière ou à côté, vous aviez l'ombre de la perche. Et que le travail de directeur de la photographie était de bien éclairer les comédiens et de foutre des volets absolument partout de façon à ce qu'on ne voit pas l'ombre de perche se balader et ce, sur trois, quatre, cinq axes parfois. Je veux dire c'est des magiciens les dir-phot. de l'époque, vraiment. Donc pour en revenir à ces répétitions, on répétait les dramatiques comme ça et

⁵ in *Les Artisans de Renoir*, op. cit.

⁶ Pierre-François Glaymann, *Les Coulisses du Testament du dr Cordelier*, 26 minutes. Complément de l'édition en DVD du *Testament du Dr Cordelier* de Jean Renoir. Studio Canal +, Paris 2003.

Jean Renoir faisait exactement les mêmes choses que faisaient les réalisateurs de télévision de l'époque, les Stelio Lorenzi, les Blüwal et Claude Barma. Mais il l'a fait avec une facilité déconcertante, ça ne posait aucun problème pour lui. »

Pierre-François Glaymann :

« Renoir règle sa mise en scène au millimètre près en quinze jours dans les studios Francœur, dont les plateaux sont maculés de bouts de scotch collés comme autant de repères que chacun doit mémoriser. L'équipe technique impose aux comédiens une rigueur presque militaire dont le résultat peut rigidifier le jeu. Mais conformément au souhait de Renoir, chacun peut apporter sa pierre à l'édifice. Jusque-là, tout se passe comme Renoir l'envisageait. »

Bernard Girod (Cadreur sur *Le Testament*...) :

« Les conditions du tournage étaient assez difficiles pour lui surtout au début avec les nombreuses caméras – jusqu'à 7 – et il fallait donc synchroniser tout ça. Mais à l'intérieur, je ne sais pas ce qu'il se passait mais l'impression qu'il donnait était tout à fait détendue. Je dirai presque débonnaire. Il était tranquille, toujours l'air de dormir un petit peu, de temps en temps il donnait des indications, ils se livraient à des espèces de monologues où il questionnait sans demander de réponses, c'était une façon à lui de réfléchir à son travail et puis tout à coup ça partait, on y va, pouf, pouf, c'était parti, et il était capable, tout en donnant des indications pour une prise, on peut dire une séquence puisqu'on tournait en plan-séquence avec multi-caméras mais c'étaient des plans-séquence, de donner déjà d'autres indications à des assistants pour préparer la scène suivante. Et par moment il travaillait très vite, le souvenir que j'ai c'est ça, c'est qu'il était redoutablement efficace et en même temps très tranquille, ne s'occupait pas vraiment des détails. Il laissait ça aux personnes qu'il avait choisies et qui étaient compétentes pour ça. Il n'était pas tatillon à s'occuper de détails, c'était vraiment la vision d'ensemble, tout le temps. »

Jean-Pierre Spiéro :

« La fameuse scène de la poursuite, scène où il n'y avait peut-être pas dix caméras, n'exagérons pas, mais il y en avait bien 7 ou 8. Cette scène-là, on la fait X fois et c'est épouvantable physiquement parce que ça se déroulait sur 300 m. Donc ça, on l'a fait en continuité et je sais au moins, qu'on l'a tourné trois fois et je veux dire qu'entre chaque prise, on laissait un peu de répit aux comédiens. Mais Barrault il en pouvait plus à la fin parce qu'il courait vraiment. C'est Teddy Bilis qui le poursuit si mes souvenirs sont exacts ... c'était un petit peu haletant. Peut-être on a pris la première prise où ils étaient le moins essoufflés mais je n'ai pas de souvenirs d'essais dans la mesure où ça tournait de nuit, ça se tournait un jour où il faisait ultra froid parce qu'on avait tourné ça au mois de décembre parce qu'on gelait, on gelait, on gelait et on les faisaient courir en complet-veston alors que dehors, il faisait peut-être pas 0 mais +5 ou +8. c'est pour ça qu'il y a une buée épouvantable quand ils courent, c'est très beau du reste dans la lumière. »



Répétition *Testament* du Dr Cordelier



Répétition dans le décor



Mise en place des caméras



Photogramme du film

La technique est ici au service de l'acteur plus pleinement encore que dans un tournage classique à une caméra. Être au service de l'acteur, c'est être avant tout au service du personnage. La fluidité de l'enregistrement augmentera le sentiment de crédibilité de la part du spectateur. Mais c'était déjà le cas avant l'utilisation des techniques télévisées à plusieurs caméras. La construction de l'image sur la profondeur de champ s'expliquait déjà en partie par le souci de Renoir de ne pas séparer les acteurs secondaires d'une action collective. On ne privilégie plus le premier plan, l'avant-scène, obligeant ainsi les actions d'arrière plan à autant d'authenticité que l'action principale. Plutôt que de diriger le regard du spectateur là où le veut le réalisateur, Renoir préfère donner au public la possibilité de regarder là où le spectateur le souhaite, en montrant à l'écran et sur une même image plusieurs petites scènes.

« Il faut qu'un film soit fini par le public (...) Je crois qu'un des éléments de la réussite c'est d'avoir beaucoup de choses à dire et d'avoir trop à dire. Alors on le dit mais on ne dit pas tout. »⁷

Cela se retrouve de manière flagrante dans *La Règle du Jeu* où chaque plan comporte plusieurs histoires. La séquence de la fête à la Colinière est très intéressante de ce point de vue car tout en se mélangeant, les deux mondes domestiques/mâîtres créent un bouleversement. Si au premier plan on aperçoit La Chesnaye, le maître, faire la morale à Schumacher, le garde-chasse, ce n'est que pour faciliter la fuite, à l'arrière plan, du couple illégitime Marceau/Lisette. Dans un autre plan, la même perturbation se produit mais cette fois avec les maîtres puisque Christine, déçue, se dissimule aux regards de Jurieux, en s'échappant avec Saint-Aubin.



La règle du jeu. Photographie de plateau

⁷ Jean Renoir, *Les Cahiers du Cinéma* n°186, article d'André S. Labarthe et Jacques Rivette : *Renoir le patron*, 1967, p. 25.

Souvenons-nous aussi de la profondeur de champ qui nous place, nous spectateurs, du côté de Nini, qui découvre que Danglard est en train de la remplacer dans son cœur par une nouvelle « découverte ».

Renoir inclut sans cesse le spectateur dans son image, donc dans son histoire. La plus belle tentative reste peut-être la scène où Nini dans *French Cancan*, tiraillée entre son maître Danglard et son prince Alexandre, vient nous offrir sa peine, vient se réfugier dans nos bras, en traversant toute la salle de répétition, du fond jusqu'au pied de la caméra. Elle nous fait partager sa peine en nous offrant un visage ravagé par les larmes et nous comprenons qu'elle se brise dans un ultime soubresaut. Cette déchirure qui pour nous est flagrante est imperceptible pour les autres personnages qui, eux se trouvent loin et de dos par rapport à Nini. Le même procédé se retrouve dans *le Roi d'Yvetot*, lorsque Duvallier découvre l'adultère de sa femme avec le vétérinaire. Le mari anéanti de chagrin s'avance vers la caméra, les yeux ruisselants, le corps voûté, chancelant. Tout comme Nini, il nous offre son chagrin. C'est sans doute un des procédés les plus subtils d'expression de la pudeur. Les personnages gardent pour eux-mêmes leur blessure en même temps qu'ils l'offrent au spectateur-confident. Nous entrons ici dans une dialectique de l'offert et du caché. La pudeur n'est jamais perceptible que lorsque nous sommes dans la confiance, quasi complices, tandis que les protagonistes ne saisissent pas les raisons de l'attitude du personnage principal.



French Cancan (1954) Photogramme



Le Roi d'Yvetot (1969) Photogramme

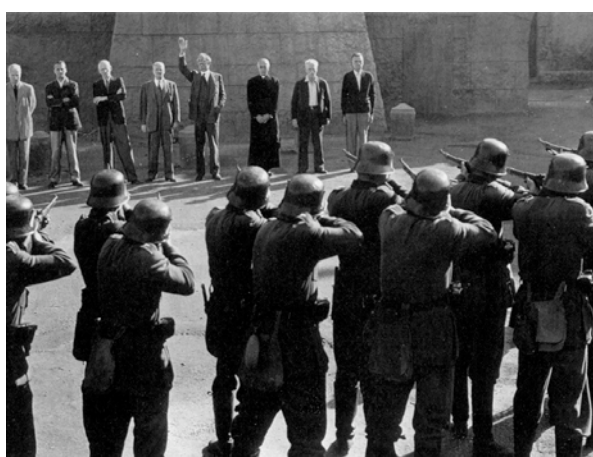
De même, dans tous les films de Renoir, on retrouve de nombreuses scènes à deux, voire trois personnages en plan rapproché, plutôt que de privilégier le gros plan d'un personnage en alternance avec celui du deuxième personnage lors des scènes de confiance, d'amitié ou d'amour. En effet, le réalisateur est persuadé qu'un acteur ne peut vraiment se mettre en condition que s'il joue vrai c'est-à-dire que s'il donne la réplique à quelqu'un et non en regardant un point fixe et vide hors-cadre, en « faisant semblant ». Souvenons-nous de l'anecdote contée par Renoir à propos d'une scène de *Vivre libre*, dans laquelle :

« Charles Laughton derrière les barreaux de sa prison (...) voyait rassembler des otages que les Allemands allaient fusiller. Parmi eux, il y avait le directeur de son école, le professeur Sorel. Il devait simplement crier son nom dans l'espoir que son ami entendrait ce dernier adieu. Nous avions répété une douzaine de fois et ça ne sortait pas. Nous arrivions à la fin de la journée et ce plan de prison était le seul restant à tourner dans ce décor. Charles Laughton s'obstinait à

répéter : “Mais je ne vois pas le professeur Sorel, comment pourrais-je l’appeler ?” »⁸



Charles Laughton dans *Vivre Libre*



Contre-champ du plan précédent

Nous ne relèverons pas tous les plans rapprochés à deux personnages, ce serait un travail trop fastidieux et certainement inutile, mais évoquons simplement Legrand penché sur sa victime (*La Chienne*) ; Boudu affalé sur l'accoudoir du fauteuil de Lestingois et cette attendrissante complicité qui émane de ce couple hors du commun. Souvenons-nous de Toni qui se laisse aller aux confidences, le soir dans la garrigue avec son ami Fernand ; de Lange et de Valentine, assis sur un banc pour un de leurs premiers rendez-vous galants ; du duo insouciant de madame Dufour et de Rodolphe le pantin ou du duo tragique Henri et Henriette ; de Rauffenstein et de Boeldieu lors de leur entrevue « mondaine » près d'un pot de géranium ; des revendications, le soir au coin du feu des deux volontaires de *La Marseillaise* ; de l'accident-suicide de Jurieux ; du pauvre Octave qui avoue à Christine sa carrière de raté sur les marches du perron de la Colinière ou de la réconciliation du garde-chasse et du braconnier dans cette même *Règle du jeu* ; du Capitaine John qui embrasse Valérie et de la constatation angoissante par cette dernière de l'éloignement de son enfance ; du vice-roi qui s'isole avec Camilla pour pouvoir enlever sa perruque ; d'Henri de Chevincourt et d'Eléna dans leur rôle « composé » d'amoureux pour faciliter la fuite du Généra Rollan ; des révélations du docteur Cordelier au docteur Séverin ; du professeur Alexis faisant la sieste, la tête sur les genoux de Nénette, à l'ombre des oliviers ou encore de Ballochot qui reconnaît sa lâcheté devant un Caporal muet.

Ces scènes à deux personnages sont toutes filmées en plan rapproché. Renoir évite au maximum le recours au champ/contre-champ qui marquerait une cassure entre les deux personnages, et entre les deux acteurs dans leur jeu. Quelques exceptions soulignent, toutefois, l'opposition, après un plan large qui a permis aux personnages d'explicitier la situation, l'opposition mais aussi la similitude qui peut exister. Le spectateur est chargé de jouer au « go-between » entre les personnages, et est sollicité de reconstruire intellectuellement l'espace perçu dans le plan large. La rencontre dans *La Règle du jeu* de La Chesnaye et Geneviève fait suite à un échange téléphonique où ils se donnent rendez-vous (séparation physique : leurs appartements sont éloignés, mais des liens étroits existent bien que distendus : Geneviève tourne le dos à la caméra).

⁸ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 199.

Quand ils se retrouvent, un plan large les situe dans l'espace domestique et les champs/contre champs témoignent de leurs similitudes au moment où ils décident de se séparer. La présence dans chacun des plans, d'un buste, signale toutefois qu'ils appartiennent l'un et l'autre au même décor !



La Règle du Jeu. Champ/Contrechamp

En effet nous avons insisté précédemment sur le fait que pour Jean Renoir, les plans à deux ou trois personnages valent mieux qu'une succession de gros plans. De même, nous avons souligné que le réalisateur privilégie la profondeur de champ qui permet de ne pas isoler un personnage de son contexte ou d'une action hors des autres protagonistes. Les films de Jean Renoir sont faits sur le même modèle que les tableaux du père. Il est hors de question de séparer le milieu, l'environnement et les personnages. D'après lui, pour que les acteurs se sentent en condition, il ne faut pas les couper du décor :

« Les paysages, ça sert à nous plonger dans une certaine atmosphère. Et quand nous sommes dans un certain paysage, nous jouons mieux. »⁹

Jean Renoir est pour l'authenticité. C'est-à-dire qu'il ne peut concevoir de « tricher » avec la nature, avec le public et même si les scènes de barques, et on sait que chez Renoir elles sont nombreuses, sont parmi les plus difficiles à réaliser à cause du manque de place pour le matériel, à cause du tangage, Renoir refuse ici (sauf évidemment lorsqu'il s'agit de la sécurité de ses acteurs) l'utilisation de transparences dont le cinéma des années trente, notamment, abuse.

Ce terme désigne cette façon de tourner des plans rapprochés de personnages et, en studio, les replacer devant un décor par transparence. Il n'utilisera cette méthode que lorsque Lantier (*La Bête Humaine*) se suicide en se jetant du haut de la Lison lancée à toute allure. Nous savons que durant tout le film, Renoir a cherché l'authenticité en filmant les scènes depuis la locomotive, et que les acteurs ont fait des stages avec de vrais conducteurs et mécaniciens de locomotive. Plutôt que de prendre une improbable doublure pour une cascade qui serait de toute façon truquée, la transparence lui a semblé plus appropriée.

Il ira même jusqu'à modifier un décor pour avoir en arrière plan le paysage souhaité : il fait construire, dans le dépôt des Batignolles, la fenêtre de la maison des Roubaud sur

⁹ Jeanine Bazin et André S.Labarthe, *Ciné 67*, n° 117, juin 1967, article : *A cœur ouvert*, pp. 97-98.

un praticable pour que, par cette fenêtre factice, on découvre, au loin, la vie de la gare avec ses voies ferrées, les trains entrant et sortant ou simplement passant.

Aimer des personnages et aimer le monde...

« Comprendre le monde c'est d'abord savoir le regarder et le faire s'abandonner à notre amour sous la caresse de ce regard. »¹⁰

Et il est vrai que la nature le lui rend bien. Comme le fait remarquer Jacques Doniol-Valcroze, durant le dialogue entre Henriette et sa mère dans *Partie de Campagne* (“une sorte de désir vague”), un papillon virevolte d'une femme à l'autre, sort du champ pour y revenir quelques secondes plus tard. La nature pourtant indomptable se plie au cinéma de Renoir.

Si elle prend le dessus, c'est alors à Renoir de s'y plier. Et il en obtient ainsi le plus bel hymne à la vie. En effet durant le tournage de cette même *Partie de Campagne*, la pluie n'a pas cessé. Qu'à cela ne tienne. Il en tirera les plans des gouttes qui viennent perturber la tranquillité de la surface de l'eau. Claude Renoir accomplira sous l'orage un difficile travelling en barque qui donne un poids supplémentaire à l'angoisse d'Henriette. Pensons aussi au vent qui secoue les branches comme s'il caressait les cheveux d'une femme. Les éléments se déchaînent mais là encore Renoir a su en tirer profit et faire de son film une suite de plans dédiés à la nature et en harmonie avec l'état d'esprit de ses personnages.

« Faune et flore sont associées aux quatre éléments primaires : eau de la rivière, feu du soleil ou de l'orage, ciel où se balance Henriette et les nuages, terre où les corps s'asseyent, se couchent, bruits captés sur le vif, voix de la nature (souffle du vent, cours de l'eau). »¹¹

Il en va de même pour l'arrivée des invités à la Colinière dans *La Règle du jeu*. Ces plans devaient se tourner sous le soleil. La pluie modifie le projet, et Corneille et son parapluie qui vont au devant de tout ce petit monde apportent certainement un plus au film. Il est en fait le premier à représenter le lien entre maîtres et domestiques. Il en est très fier et nous verrons dans la séquence du repas des domestiques qu'il se sent entre deux mondes, n'ayant pas le droit de vivre à l'étage supérieur mais n'étant guère à sa place à l'étage inférieur.

Jamais la nature n'a été aussi belle que devant les caméras de Jean Renoir et surtout en phase avec l'histoire. On ne peut concevoir *L'Étang Tragique* tourné ailleurs que dans les marais d'Okefenokee. Renoir s'est battu avec Zanuck, le producteur pour ne pas tourner dans les studios de la Fox.

« Je dois aussi à Swamp Water de m'avoir fait connaître l'Amérique, car il s'est produit ceci : cela se passe en Géorgie, j'ai demandé à l'administration du studio : “Quand partons-nous en Géorgie ? ” Ils ont été extrêmement étonnés ; ils m'ont dit : “ Vous croyez qu'on construit un studio qui vaut tant de millions, où l'on peut reproduire n'importe quoi, pour aller ensuite en Géorgie ? Nous allons vous faire la Géorgie ici.” Je n'ai pas marché, j'ai protesté véhémentement ; l'histoire est venue devant Zanuck, qui s'est tordu ; il s'est dit : “ Tout de même, ces Français ont de drôles d'idées.” Je lui ai dit : “ J'ai de drôles d'idées, mais j'aime mieux vous dire que je préfère ne rien faire que de faire ce film en studio, il me semble qu'en Géorgie on trouvera tout du moins quelques extérieurs ; je ne vous dis pas que nous ne

¹⁰ André Bazin, *Jean Renoir*, op. cit., p. 140.

¹¹ Olivier Curchod, *Partie de campagne, Synopsis*, éd. Nathan, Paris, 1995, p.77.

devrions pas faire ici les intérieurs ou même quelques extérieurs qui ne sont pas typiques ; le devant d'une maison , mon Dieu, pourquoi pas ne pas la construire dans la cours du studio ; mais tout ce qui exprime le caractère du paysage géorgien, je veux le faire en Géorgie." *Alors nous sommes allés en Géorgie, et j'aime mieux vous dire que cela a été fort agréable et que je me suis bien amusé.* »¹²

La partie de chasse de *La Règle du Jeu* filmée ailleurs que dans les grandes étendues de Sologne n'aurait peut-être pas eu le même poids. Nous ne pourrions pas non plus imaginer les aventures de Toni ailleurs que dans le Midi de la France avec sa garigue et le chant des cigales qui deviennent les témoins du drame. Les bords de Seine semblent aussi russes qu'universels pour la rencontre de Pépel et du Baron. Alors que Boudu, lui, préfère se promener sur les bords de la Marne que Renoir nous fait découvrir, par la suite avec ce célèbre panoramique à 360°. En un mouvement de caméra, Renoir traduit toute la liberté que Boudu vient de retrouver en reprenant pied sur sa terre. Souvenons-nous aussi du plan final du *Crime de Monsieur Lange*, la plage et la mer, alors que durant tout le reste du film les personnages ont été cloîtrés dans la petite cour de l'imprimerie. Le merveilleux paysage alsacien qui contraste avec les murs gris de la prison de *La Grande illusion* a un peu la même signification que dans le film précédent. On doit se persuader que les personnages ont mérité leur liberté actuelle et vont vers un avenir, peut-être pas radieux, mais du moins fait d'air libre et de soulagement. Et tous les autres paysages des films participent pleinement aux aventures et à l'atmosphère recrées dans les œuvres : les immenses étendues de la San Joaquin Valley (*L'Homme du Sud*), la côte rocheuse californienne de *La Femme sur la plage*, paysage inégal et rocailleux en osmose avec les sentiments de Peggy Butler, le Gange et Calcutta (*Le Fleuve*) avec ses couleurs, ses épices, et bien évidemment les paysages d'enfance des Collettes dont il se souviendra au moment du *Déjeuner sur l'herbe*, tandis que les étendues de vignes du *Roi d'Yvetot* amènent déjà l'idée de personnages qui savent vivre et apprécier les dons de la nature.

A côté de ces paysages naturels, la ville peut tout aussi bien servir Renoir dans ses projets. En effet, un carrefour donne son décor et son titre à *La Nuit du carrefour*. Lieu de croisement entre différentes origines, différentes personnalités, différents alibis ou motifs. Pour *La Chienne* Renoir a choisi les rues de Paris avec ce grand escalier montmartrois qui donne l'impression que Legrand fait son entrée sur une scène. Pensons aussi à ces immeubles modernes en construction de *La Cireuse électrique* qui contrastent avec la propreté et l'ordonnancement parfait de l'appartement d'Emilie.

Chez Renoir, la nature peut être salvatrice : pour Tom Keefe, le banni (*L'Étang tragique*) qui se réfugie en son sein. Pour Rosenthal et Maréchal (*La Grande illusion*) qui s'échappent dans les grandes étendues neigeuses après avoir connu l'enfermement dans la forteresse de Rauffenstein. Valentine et Lange (*Le Crime de Monsieur Lange*) s'éloignent sur la plage après avoir quitté la cour, tout comme Pépel et Natacha quittent l'asile de nuit dans lequel ils étaient « prisonniers » de leur pauvreté pour s'éloigner sur les chemins de la liberté et de la vie. Le meilleur exemple reste sans doute Boudu qui retrouve ses bords de Marne en chantant. Mentionnons également Sam Tucker (*L'Homme du Sud*) qui face aux grands champs inexploités voit enfin la possibilité de

¹² Jean Renoir, *Entretiens et propos*, op. cit., pp. 21-23.

devenir son propre patron, avoir sa propre récolte et avoir ainsi la liberté de choisir sa vie.

Mais si la nature peut être assimilée à un symbole de liberté, elle peut aussi se révéler dangereuse et hostile.



Photogrammes de la dernière séquence de *Boudu sauvé des eaux*

Si Boudu se laisse aller sur l'eau en toute quiétude, le reste de la noce, lui, risque la noyade générale. Trop émerveillée par la sensualité de la brise dans les branches des arbres, bercée par le bruit des vaguelettes ou par le chant du rossignol, Henriette se laisse séduire par Henri qui, lui, proche de la nature et de l'eau, parvient à ses fins (*Partie de campagne*). Sam Tucker (*L'Homme du Sud*) qui croyait pouvoir domestiquer la terre, voit toutes ses récoltes noyées sous un orage alors que Nona pleure son fils malade la face contre terre en la broyant de ses mains comme dans un sentiment paradoxal : on offre notre peine à la toute puissante nature, mais de la main on la détruit comme pour lui reprocher nos malheurs. Jusqu'alors enfermé dans des laboratoires ou dans des livres, le professeur Alexis, lors d'une de ses rares sorties, se laisse prendre au piège des charmes de l'eau, du vent, de la beauté terrestre incarnés en Nénette (*Déjeuner sur l'herbe*).

La nature peut même se révéler meurtrière. La petite marchande d'allumettes meurt de faim et de froid sous un linceul de neige. Mais paradoxalement n'est-ce pas aussi une nature salvatrice ? La mort la libère d'un père trop hargneux, d'une vie de misère, de froid et de faim comme les clochards du *Dernier réveillon*.

C'est dans le paysage méditerranéen que Toni trouve la mort. Comme le lapin roule sous les impacts de balles des chasseurs dans le paysage de Sologne, Jurieux roule à terre sous celles de Schumacher. Les deux chasseurs de *L'Étang tragique* meurent

engloutis dans les sables mouvants ou dévorés par des alligators faute d'avoir appris comme Tom Keefer à apprivoiser la nature apparemment hostile. Elle protège ceux qu'elle aime et ceux qui l'aiment tandis qu'elle dévore les autres. Et la vie continue, comme le Gange qui poursuit son cycle, indépendamment des malheurs ou des bonheurs des hommes :

Le fleuve coule, la terre tourne...

Minuit midi... Soleil, étoiles...

Le jour finit, la fin commence

sont les dernières paroles du *Fleuve*.

Des histoires d'eau...

Aborder le thème de la nature chez Renoir, c'est avant tout aborder celui de l'eau.

« Un élément qui sans aucun doute m'influença dans ma formation d'auteur de film est l'eau. Je ne conçois pas le cinéma sans eau. Il y a dans le mouvement du film un côté inéluctable qui l'apparente au courant des ruisseaux, au déroulement des fleuves. »¹³

Outre le fait qu'on retrouve l'eau mentionnée dans cinq titres : *La Fille de l'eau*, *Boudu sauvé des eaux*, *L'Étang tragique*, *Le Fleuve* et *La Femme sur la plage*, l'eau est partout dans l'œuvre de Renoir sous forme de canal (*La Fille de l'eau* vit sur une péniche), de fleuve (la Seine des *Bas-fonds* ou du *Dernier réveillon*, le Gange du *Fleuve*), de marais (en Sologne avec *La Règle du jeu*, Okefenokee dans *L'Étang tragique*), l'océan du Pacifique (*La Femme sur la plage*), et de rivière (la Marne de *Boudu*, le Loing de *Partie de campagne*, ou le Loup dans lequel se baigne Nénette, dans *Le Déjeuner sur l'herbe*)

Des personnages entourés d'eau...

La thématique de l'eau renvoie au symbolisme. Avec les trois autres éléments fondamentaux (la terre, l'air et le feu) l'eau véhicule une poétique qui fait souvent référence – sauf chez Renoir – à l'ésotérisme. On se référera pour plus d'informations à la thèse de Franck Curot¹⁴. Retenons simplement qu'elle possède pour Renoir une double valeur, salvatrice ou destructrice.

Salvatrice comme nous l'avons vu précédemment : Boudu retrouve sa liberté par l'eau, Nénette se baigne en toute sérénité, on se purifie dans les eaux du Gange (*Le Fleuve*), Tom Keefer se sert de ses pièges pour paradoxalement se protéger, la petite Harriett se réfugie sur l'eau après la mort de son petit frère. Mais elle peut être aussi destructrice : Scott et Tod partent sur la mer déchaînée pour régler leur différend. Ils sont sauvés in extremis. Christine découvre l'adultère de son mari dans les marais de Sologne, les chasseurs de *L'Étang tragique* sont punis pour avoir osé défier les secrets de la nature. L'eau peut aussi détruire en une nuit tous les efforts de presque une vie comme pour reprendre ses droits et rappeler à qui l'exploite que rien n'est jamais acquis et définitif.

La fonction de l'eau est plus complexe encore dans *La Bête humaine*. Elle est tout d'abord nourricière parce que domestiquée lors de la séquence documentaire d'ouverture. On y voit les deux cheminots faire le plein d'eau pour la Lison (monstre mythologique qui se nourrit d'eau, de terre (le charbon) et de feu pour produire de l'air (la vapeur) qui lui confère sa puissance).

¹³ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 60.

¹⁴ Franck Curot, *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir*, études cinématographiques n° 170-178, 1990 : extrait de *L'Espace filmique de Jean Renoir*, thèse de doctorat d'Etat, Paris I, 1986.

Il y a ensuite l'eau qui engloutit les amoureux de Flore qui ont osé la regarder (« *Moi aussi tu vas me foutre à l'eau ?* » interroge Lantier). Il y a enfin l'eau de pluie métamorphosée en parabole sexuelle.



La Bête Humaine

Un décor sonore en écho aux personnages...

La fonction du décor n'est pas seulement d'offrir un écrin pour les personnages, une découverte (comme au théâtre). Il faut encore qu'il soit beau.

*« Renoir aime le monde parce qu'il est beau et qu'il lui parle le langage de la vérité : en ceci il n'oublie pas que son ordre est terrible. »*¹⁵

Si Jean Renoir est avant tout un cinéaste, il faut rappeler que l'artiste s'est durant toute sa carrière aventuré au-delà des frontières du septième des arts pour s'essayer à des moyens d'expression proches ou complémentaires de ce dernier (théâtre, littérature, peinture, musique).

Pour Renoir le principal pilier du cinéma reste l'image, qu'il soigne et qu'il construit comme un tableau. Mais d'autres facteurs peuvent interférer pour l'enrichir, la rendre plus réaliste, la rendre plus « parlante ». Renoir ne s'est pas privé de les utiliser : musiques, chants, sons, dialogues, décors, costumes et couleurs viennent se combiner à l'image brute pour résonner comme une véritable symphonie. Sons et musiques font partie des procédés de décors environnementaux nécessaires au bien être sinon au bien-être des personnages. Et suppléer à la présence envahissante, voire redondante de dialogues :

¹⁵ Pierre Haffner, *Jean Renoir*, op. cit., p. 106-107.

« Imaginons que j'aie à tourner une scène d'amour [...] il s'agit de donner au public une idée du sentiment qui les [les personnages] bouleverse. Au théâtre il n'y a qu'un moyen de gagner la complicité du public, c'est de trouver les mots immortels exprimant les désirs immenses qui possèdent les deux partenaires. Au cinéma et grâce au gros plan on n'a pas besoin de cette explication. Le grain de la peau, l'éclat des yeux, l'humidité de la bouche en disent plus qu'une tirade. »¹⁶

C'est ainsi que Renoir décrira trois situations de violences (*La Fille de l'eau*, *Toni*, *le Crime de Monsieur Lange*) sans faire appel au secours des mots, jusqu'à terminer par des gros plans flous sur les personnages mâles, comme si l'absence de mise au point soulignait l'ambiguïté, la violence et traduisait le malaise qui étirent la victime.



Champ/Contrechamp. Séquence du viol de *La Fille de l'eau*



Champ/contrechamp. Séquence du meurtre de *Toni*



Travelling avant. Séquence du viol de *Crime de Monsieur Lange*.

Nous pensons alors immédiatement au très gros plan sur Henriette de *Partie de campagne*. Le visage pâle, les yeux perdus dans des songes secrets, une main sur sa joue et surtout le point ultime, la larme qui coule sur la joue de la jeune fille qui découvre

¹⁶ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 110-111.

pour la première fois l'amour. Tout est amoureuxment dit et, oserons-nous le jeu de mots : tout est consommé. Point n'est besoin de paroles. Les dernières notes de la mélodie de Kosma s'évanouissent avec la disparition du très gros-plan sur l'œil d'Henriette.



Partie de campagne

En 1930, l'arrivée du parlant ne sera rien d'autre pour Renoir qu'un procédé de plus pour « enrichir » l'image, si l'on en croit les confidences d'Albert Viguier, son opérateur :

*« Il a trouvé la possibilité de s'exprimer d'une façon plus concrète et plus solide grâce au parlant tout en ménageant l'image car il tenait toujours à être le fils d'Auguste Renoir. »*¹⁷

Cela ne se passa pas pour lui, comme pour d'autres cinéastes de sa génération (René Clair, Marcel L'Herbier), sans provoquer des doutes :

*« Pourquoi le film parlant, quand l'art muet nous procure, tel qu'il est, des satisfactions merveilleuses et complètes ? »*¹⁸

Interrogation de circonstance, et sans doute passagère, car il reconnaît dans ses mémoires :

*« J'accueillis le parlant avec enthousiasme. Je compris d'emblée tout ce que l'on pouvait tirer de l'utilisation du son. »*¹⁹

En fait, les films de Renoir (jusqu'au *Bled* y compris) sont rarement muets. Certains exégètes (Claude Beylie, Pierre Haffner ou Roger Viry-Babel) n'hésitent pas à les qualifier parfois de bavards. Renoir multiplie en effet ces images qui induisent une perception sonore virtuelle chez le spectateur. Dès *La Fille de l'eau* on nous montre en gros plan un chien qui aboie avec férocité ou encore Virginie qui risque de se faire violer par son oncle marinier et appelle au secours par le hublot de la péniche. Dans *Catherine* nous jurerions entendre les pétarades du feu d'artifice et le chant des joyeux fêtards ou encore lorsque l'héroïne s'amuse avec la sonnerie du maître pendant que celui-ci s'impatiente, le grésillement de l'appel est pratiquement entendu. Dans *Nana* c'est un bouchon de champagne qui saute et qui attire l'attention du comte Muffat ou encore une main en gros plan qui frappe à la porte et qui surprend les habitants de la pièce. Dans *Tire-au-flanc*, l'un de ses derniers films muets, Renoir multiplie les plans à « suggestions sonores » : chez Madame Blondin on sursaute au coup de sonnette, nous

¹⁷ Albert Viguier, assistant opérateur, *Jean Renoir, le Patron*, émission télévisée, op. cit.

¹⁸ Jean-Marc Loubier, *Michel Simon ou le roman d'un jouisseur*, éd. Ramsay Cinéma, Paris, 1989, p. 86

¹⁹ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 95.

voyons en gros plan le clairon qui sonne le réveil et mieux, nous entendons autant que nous voyons le craquement du vêtement du domestique au moment de servir les plats.

Ce type de « plan sonore » permet de solliciter le spectateur. En fait, de le rendre créateur de l'environnement en palliant l'absence de son par l'imagination. La vision d'un chien qui aboie fait que le spectateur entend littéralement aboyer le chien. Nous nuancerons toutefois cette affirmation. Les projections n'étaient pas muettes et s'accompagnaient de musiques (piano, accordéon, orgue ou orchestre en fonction du standing de la salle) et de bruitages : dans les théâtres cinématographiques, derrière l'écran, le bruiteur et ses accessoires sonorisaient en « live » la projection. Nul doute dès lors que le chien aboyât à l'écran.

L'arrivée du parlant et du sonore va donc marquer un pas décisif dans la carrière de Jean Renoir. Il va pouvoir, de façon non aléatoire, figer sur la pellicule, l'environnement sonore qui augmentera le caractère réaliste (dans le sens « authentique » du mot) du décor.

Son premier film sonore et parlant *On purge bébé* lui permet un coup de maître. Il a l'idée simple et pourtant ingénieuse d'enregistrer le bruit d'une chasse d'eau qui se déverse, plusieurs fois pendant le film. Dans son souci de réalisme, il utilise une vraie chasse d'eau d'une vraie toilette de studio. Le résultat est grandiose puisque la production qui crie au génie va jusqu'à envoyer sur le plateau, une délégation pour étudier ce nouveau « genre de bruit ». Renoir va encore plus loin avec ce film, en détachant le bruit des pots de chambre qui se brisent au sol.

Ces astuces, si elles sont condamnées pour leur aspect trivial voire obscène par certains critiques, vont rencontrer l'adhésion du public et le succès financier du film relancera sa carrière. Renoir a conscience de la vertu du son comme décor des dialogues :

« Je crois au dialogue mais il n'est qu'une partie du son. Pour moi, un soupir, le grincement d'une porte, des pas sur le pavé peuvent être aussi éloquents qu'un dialogue. »²⁰

Il poursuivra ses tentatives dans *La Chienne* et plus tard dans *Boudu* où il va jusqu'à couvrir les paroles des personnages avec le bruit de la rue (à la fin de *La Chienne* lorsque les deux clochards parlent). Le montage de *La Chienne* lui ayant été retiré par le producteur Richebé, des parties entières de son direct furent perdues et Renoir, lorsqu'il récupéra le premier montage effectué par Paul Féjos, eut les pires difficultés pour recréer l'atmosphère sonore. La version actuelle du film par ses lacunes témoigne *a contrario* de l'importance de « la pâte sonore » chez Renoir pour reprendre son expression. Dans *Boudu* il filme le personnage principal sur les bords de la Seine à l'insu des passants et tourne cette scène en son direct, la caméra dissimulée dans un camion de livraison. De même quand un personnage s'éloigne, on le sent, on l'entend s'éloigner et cela grâce à une prise directe de son et non pas grâce à l'utilisation d'une table de mixage en studio.

Le cinéma de Renoir sera truffé de ces effets sonores qui donnent une autre dimension, qui participent à l'environnement des personnages.

²⁰ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 95.

Dans *La Nuit du carrefour*, le réalisateur superpose le son d'un phonographe avec celui du percement d'un coffre-fort. Puis petit à petit, ces « bizarreries » sonores nous paraissent trouver un sens : comme par exemple le bruit du martèlement que font les pas de Toni lorsqu'il s'enfuit sur les traverses métalliques du pont. Ces pas rappellent le bruit d'un métronome qui rythme, qui scande le temps qui passe, comme une pendule qui égrène les secondes. Cette trouvaille sonore se retrouve dans *Vivre libre* quand le frère résistant tente d'échapper aux nazis sur un même type de pont. Ici le bruit permet de pousser à son paroxysme la tension dramatique des images et annonce le crépitement de la mitrailleuse qui mettra fin à sa course folle.

On trouve aussi plusieurs fois le chant d'oiseaux ou de volailles, que ce soit dans *Madame Bovary*, avec le caquètement de la volaille dans la cour de la ferme lorsque Charles courtise maladroitement Emma. Le chant du rossignol, nous l'avons vu, participe à l'envoûtement de la petite Henriette de *Partie de campagne*. Souvenons-nous aussi du caquètement qui fait écho aux cris de douleurs du capitaine John que sa jambe blessée trahit dans *Le Fleuve*. Dans *La Bête humaine*, Renoir s'est servi du son presque comme d'un personnage, puisque le bruit de la locomotive lancée à toute vitesse ou le grincement de la gare participent à l'ambiance documentaire du film. Ce bruit d'ailleurs oblige les deux acteurs (Gabin et Carette) à communiquer par gestes ce qui rend encore plus réalistes les scènes ferroviaires. Mais c'est aussi le son du passage en gros plan du train qui ramène Lantier à la réalité et l'interrompt dans sa pulsion meurtrière lorsqu'il tente d'étrangler Flore sur le ballast. Le son est perçu ici avant l'image.

Dans *La Règle du jeu*, la fonction dramatique de l'environnement sonore est poussée à son maximum. La musique mécanique des automates insiste sur le côté artificiel du monde de la Chesnaye. Le limonaire se dérègle comme l'ordonnancement des invités de la Colinière lors de la fête. La bande-son de la fameuse scène de chasse pourrait s'apparenter à celle d'un film de guerre. Les coups de feu se répondent sans trêve, en vraie scène de massacre. A l'aube de la guerre 39-40, on ne peut rester indifférent face à une telle exploitation du son.

Le son chez Renoir sert de révélateur, comme accentuation d'ambiance. Les cigales de *Toni* ou les coassements de grenouilles de *La Règle du jeu*, les bruits de carrière²¹ répondent aux bruits de la fabrique de jute du *Fleuve* ou encore le brouhaha du marché, des rites qui participent à la transcription documentaire de l'Inde, tout comme les sons de la nature (bruissement de feuilles, sifflement du vent, clapotis de l'eau) du *Déjeuner sur l'herbe* ou de *Partie de campagne*.

Une diction en V.O...

Mais l'abandon du muet permet avant tout à Renoir d'approcher par les dialogues une description plus authentique des hommes. Avec le parlant, le réalisateur a développé son art et tout comme il s'est servi du son et des bruits pour souligner une ambiance, le dialogue, les intonations de voix, les accents vont contribuer à apporter un plus à l'image, à l'atmosphère du film. Tout d'abord en conservant les accents ou les différents patois comme dans *Toni*, le petit accent chantant du midi permet de donner

²¹ Rappelons que *Toni* est le premier film de Renoir à être enregistré en son direct grâce au procédé Tobis et à un camion de prise de son spécialement aménagé.

plus de réalité à ce drame du soleil. De même, ce film est un véritable brassage de patois et de dialectes italien, espagnol, français, corse, piémontais, arabe. D'ailleurs un carton ouvre le film et rappelle :

« *La nature détruisant l'esprit de Babel sait si bien opérer la fusion des races* ».

Il en est de même dans *La Marseillaise*, même si cette caractéristique est amenée à un point extrême puisque Renoir insiste sur la différence de parler entre le peuple et la cour. La façon précieuse et maniérée de s'exprimer, de se mouvoir des aristocrates est mise en parallèle avec le franc parler du peuple :

« *D'un côté des pantins à la voix de fausset, de l'autre des hommes et des femmes qui avancent en chantant.* »²²

Renoir, conscient de cette richesse linguistique d'un film avait d'ailleurs prévu, dans sa conception initiale, de faire appel à trois dialoguistes différents pour *la Marseillaise*. Marcel Achard, roi du boulevard, devait faire parler la cour et les émigrés de Coblenz, Henri Jeanson aurait prêté sa verve gouailleuse aux Parisiens, tandis que Marcel Pagnol aurait orchestré la partition marseillaise avec des acteurs qui faisaient tous partie de son entourage. Von Stroheim était même pressenti pour un personnage d'aristocrate autrichien, en version originale bien entendu ! Les difficultés de production, tout autant que les impératifs idéologiques, empêchèrent l'opération de se faire. Ce qui valut à Renoir des piques féroces de Jeanson.

Renoir joue avec la langue, avec la façon de parler comme il joue avec l'image. Lorsque Camilla, la petite comédienne s'imagine pouvoir changer de monde, elle laisse de côté son costume de Colombine, flamboyant de couleur, pour revêtir une robe d'une sobriété digne de la cour (noir) mais le langage aristocratique dans sa bouche sonne faux, bien évidemment accentuant de façon comique le divorce entre les castes. D'ailleurs elle abandonne très vite ce « parler pointu » dans un grand éclat de rire : « ... *Veillez-vous ... veux-tu ... prends place mon Roi.* » Même si les acteurs ont un langage brut, sans fioritures, ils parlent l'amour vrai. Don Antonio le dira dans sa tirade de la fin, Camilla ne peut se révéler qu'en vivant (et en parlant) à travers les rôles qu'elle incarnera sur scène. De même, le poète dans *Boudu*, qui déclame des vers, n'est présent que pour faire ressortir le langage dru et le jargon de Boudu, tout comme l'acteur des *Bas-Fonds* pourrait indirectement faire contre-poids avec le lieu sordide et sale dans lequel il a trouvé refuge.

S'il joue avec la façon de parler, Renoir joue aussi avec les mots. Jeu qui est parfois source d'humour comme dans *On purge bébé* où Feydeau dépeint un parvenu qui cherche le mot « Hébrides » dans les « Z » (les zébrides), puis dans les « E ». Pensons aussi à *Madame Bovary* dans lequel on prononce « digession » et « ossygène ».

Si Renoir reprend souvent les mêmes acteurs d'un film à l'autre, Michel Simon ou Jean Gabin, pour n'en citer que deux, c'est qu'à force de les côtoyer, il peut écrire ses dialogues en fonction de leur voix, de leur mimique, de leur façon de parler. Il peut aussi à travers le texte et la diction de l'acteur, révéler un peu plus de la personnalité d'un personnage :

²² Claude Beylie, *Cinéma d'aujourd'hui* n° 2, op. cit., article : *Jean Renoir ou les jeux du spectacle et de la vie*, chapitre 6 : *l'histoire, le théâtre et la vie*, p.73.

« J'ai un peu deviné sa personnalité en travaillant avec lui. Et je réécrit mes lignes bien mieux : il peut les absorber, son gosier peut les formuler avec une espèce d'apparence de réalité. C'est très simple, ça va tellement loin qu'il me vole ma scène, il me vole mon personnage, il croit que c'est lui qui a écrit ces lignes et tant mieux. »²³

On peut ainsi deviner pourquoi Renoir est un virulent détracteur du doublage. Pour lui, une voix va avec un corps et on ne peut tricher en attribuant une autre voix à un corps. Cette voix n'aura pas évidemment les mêmes intonations, les mêmes défauts de prononciation, en un mot tous les éléments sur lesquels s'appuie un rôle. Pensons au fameux : « *de nos obligations ...* » murmuré par Michel Simon d'une voix chantante. D'ailleurs, ces monstres du cinéma avaient une voix qui leur était propre, très reconnaissable que ce soit par le côté un peu chantonnant de Simon, la voix caractéristique de Louis Jouvet ou encore l'ironie de Jules Berry ou l'accent parisien de Marcel Levesque, le concierge aviné réclamant : « *un préêêêêtre* » sur un dialogue admirablement et sataniquement ciselé par Prévert.

Ces acteurs peuvent difficilement être doublés, tout comme Jean Gabin d'ailleurs, dont Renoir disait qu'il arrivait en murmurant au même résultat qu'un autre qui devrait hurler. Revenons aussi à Michel Simon en Boudu qui parle dans sa barbe, n'articule pas ou parle la bouche pleine alors que le milieu qui l'entoure met un point d'honneur à la diction parfaite et aux paroles délicates. Cela se trouve décuplé par la tirade du début de Monsieur Lestingois qui rêve à haute voix et courtise sa bonne dans une tirade pleine de références mythologiques. D'une voix haute, claire et intelligible, dans une diction très « Odéon », Lestingois déclame son mal être, au contraire de Boudu qui lui n'hésite pas à avaler la moitié de ses répliques, à « bouler » son texte comme on le dit en argot de comédien et à rire en parlant.

Pour obtenir le maximum d'un acteur, Renoir sait qu'il faut le laisser s'exprimer dans son propre registre avec son propre timbre de voix, ses propres intonations. Et cela se vérifie avec Julien Carette et son « *Moi, je n'ai pas de vieille mère ?* » d'un ton aussi coléreux que surjoué. Mais c'est d'une voix douce qu'il susurre, d'un ton cette fois mielleux et hypocrite « *Bonjour Schumacher, tu veux mon lapin ?* ». Souvenons-nous aussi, comme nous le rappelle André Bazin de l'accent chantant de Jeny Helia dans *La Marseillaise* qui

« *en passionaria de faubourg, interpelle ses compatriotes les mains sur les hanches, et ponctue chacune de ses répliques d'une œillade canaille.* »²⁴

Mais le plus beau trait de génie de Renoir est sans doute l'utilisation de l'anglais entre Rauffenstein et Bœldieu de *La Grande illusion*. Ces deux hommes qui se distinguent déjà des autres par leur préciosité et leur langage parfait, s'isolent volontairement avec l'emploi de l'anglais, langue de l'aristocratie. Dans le même film, chacun d'ailleurs a sa langue : populaire voire argotique pour Maréchal et Carette qui tutoient facilement alors que Bœldieu vouvoie tout le monde et que Rosenthal possède l'allemand qui lui permet un temps de servir de truchement avec Elsa.

²³ Jean Renoir, *Radio-Ciné* n° 511, 1^{er} novembre 1959, article de Pierre Cardinal : *gros plan sur Jean Renoir*, p.47.

²⁴ Claude Beylie, *Cinéma d'aujourd'hui* n° 2, op. cit., p. 73.

Renoir a donc autant joué de l'image que de la parole pour obtenir de grands effets et pour conclure, nous laisserons la parole à Marc Maurette²⁵ qui décrit une scène de *La Marseillaise* dont tout l'effet est justement fondé sur le son :

« *Il y avait une grande rumeur de la foule et tout d'un coup on entendait : "les voilà, les voilà", il y avait un grand silence et dans le silence on entendait venant de la rue assez faible parce que lointain le chant de la Marseillaise [...]. Et on entendait le chant qui grandissait, grandissait, grandissait et à la fin, on voyait arriver tout le bataillon et l'allégresse de la foule éclatait. Et c'était beau parce que basé sur l'effet sonore sans qu'on voit les hommes qui arrivaient, c'était ça qui était émouvant, c'était joué par le son.* »²⁶

Les musiques de Renoir...

Si les dialogues furent d'un grand secours dans les films de Renoir, une autre forme sonore fut essentielle au réalisateur : la musique. En effet, quoi de mieux pour créer une ambiance, un contrepoint ou une atmosphère ? Cette recherche sur la musique complément de l'image arrive très tôt dans le cinéma de Renoir. Dès les films muets, il porte une attention particulière à la bande d'accompagnement. Pour *Sur un air de Charleston*²⁷, il demande par exemple à Clément Doucet de lui créer une partition spéciale qui s'adapterait parfaitement aux sautilllements et déhanchements de Catherine Hessling, l'actrice :

« *Il se paie même le luxe d'insolites ralentis sonores.* »²⁸

De même pour *La Petite marchande d'allumettes*, Renoir et Jean Tedesco avaient prévu une ambiance sonore à dominante de tambourin, d'orgue de barbarie et d'accordéon très différente de celle actuelle. Malheureusement, cette bande fut également perdue.

Très vite, donc, Renoir sait quelle importance il peut tirer de la musique, de la chanson ou de l'accompagnement sonore. Bertold Brecht disait :

« *Distancier, c'est transformer la chose qu'on veut faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, de chose banale, connue, immédiatement donnée, en une chose particulière, insolite, inattendue (...). Si banale, insignifiante, populaire soit-elle, on la marque du sceau de l'inhabituel.* »²⁹

Il est évident que Jean Renoir qui a eu l'occasion de voir à Berlin quelques pièces de Brecht s'est souvenu de ce conseil. En effet, dans la plupart des films du réalisateur, la musique est là en contrepoint de l'image.

On nous pardonnera le rappel historique qui va suivre. Les films de Renoir s'inscrivent aussi dans une « tradition » de la musique de film très sensible dès l'apparition du parlant. Le cinéma (commercial ou classique) habitait le spectateur à une illustration musicale en phase avec l'intrigue. Même dans les compositions les plus contemporaines fournies par les musiciens de renom de l'époque – Arthur Honneger pour *la Roue* en 1923, *Napoléon* en 1927 ou *les Misérables* 1934 – la musique participe à « une architecture sonore » en phase et n'est pas, selon la définition de la musique de film qu'en donne le compositeur de *Pacific 231* «une musique qu'on oublie». La propension à

²⁵ Assistant de Jean Renoir.

²⁶ Marc Laurette, *Les Artisans de Jean Renoir*, émission télévisée, op. cit.

²⁷ Cet accompagnement musical semble définitivement perdu. Selon certaines sources il s'agirait d'une partition piano, selon d'autres d'une orchestration, les deux étant, titre oblige, très « jazzies ».

²⁸ Claude Beylie, *l'Avant-Scène Cinéma* n° 251/252, juillet 1980, article : *Jean Renoir face au cinéma parlant*, p. 6.

²⁹ Bertold Brecht, *l'Art du comédien*, éd. L'Arche, Paris, 1999, p. 143.

l'exagération orchestrale, pour reprendre l'excellente formule d'Alain Lacourbe ³⁰ se signale chez Darius Milhaud (*L'Inhumaine*, 1923 ; *La Petite Lily*, 1929), Florent Schmitt (*Salambô* 1925), Henri Rabaud (*Le Miracle des loups* 1921) ou Camille Saint-Saëns (*L'Assassinat du duc de Guise* 1908). Il faudra attendre la partition d'Erik Satie pour *Entracte* en 1924 ou celle de Georges Antheil pour *Le Ballet Mécanique* de Fernand Léger pour que la musique ne soit plus un simple continuum narratif destiné à pallier le silence du film. Encore faut-il préciser que ces deux derniers films entrent dans une catégorie que l'historien qualifiera d'expérimentale.

Renoir fait feu de tout bois ou plutôt musique de tous sons. Son éclectisme, dans ce domaine comme dans d'autres, révèle un souci qui, s'il n'est expérimental, est en tout cas moderniste. Tout d'abord, il ne refuse pas, comme certains de ses confrères, l'apport de la musique classique.

« On peut comprendre un Renoir qui voit dans la musique classique une pudeur dans l'expression, lui servant à traduire la tonalité désirée pour le film. On pourra quand même convenir qu'il s'agit là d'une attitude réserviste » remarque Alain Lacourbe ³¹.

L'image de la musique classique s'impose soit par la situation, soit par le contre-effet : Strauss (*le Beau Danube bleu* dans *Boudu*), Donizetti (l'opéra *Lucia de Lamermoor* représenté dans *Madame Bovary*), Sauveplane, Rameau, Mozart, Bach et Grétry (dans *La Marseillaise*), Mozart, Strauss, Chopin et Saint-Saëns (dans *La Règle du jeu*), Puccini (dans *La Tosca* et dans *Amazing Mrs Holliday* où Deanna Durbin interprète le *Vissi d'Arte* !!), Schumann, Mozart et *l'invitation à la danse* de C.M. Von Weber (dans *Le Fleuve* comme contrepoint à la musique traditionnelle hindoue) et bien entendu Vivaldi, Corelli et Metra exécutés par le philharmonique de Rome pour les besoins du *Carrosse d'or*. Il ne faut pas oublier non plus Offenbach dans *Nana* et *French Cancan* réadaptés pour la circonstance respectivement par Maurice Jaubert qui fut le condisciple de Renoir au lycée Masséna à Nice et Georges Van Parys. Mais pour ces deux films, il s'agit avant tout de citations historiques imposées par le sujet.

Deux remarques s'imposent ici. Pour les musiques originales, Renoir fait appel à des musiciens qui sont avant tout des compositeurs de musiques de films. Joseph Kosma (*Le Crime de Monsieur Lange*, *La Grande illusion*, *Partie de campagne*, *La Marseillaise*, *La Bête humaine*, *La Règle du jeu*, *Eléna*, *Le Testament du docteur Cordelier*, *Le Déjeuner sur l'herbe*, *Le Caporal épinglé* et *Le Petit théâtre* pour lequel il compose un véritable opéra), Jean Wiener (*Les Bas-Fonds*, *Le Petit théâtre*), Hanns Eisler (*La Vie est à nous*, *La Femme sur la plage*) et Kurt Weill (*Salute to France*) dont l'œuvre comme celle d'Eisler est marquée par leur collaboration aux créations théâtrales de Bertold Brecht.

La seconde remarque est la présence à l'orchestration de musiciens pour qui la musique de film doit s'entendre et qui ne rechignent pas à la redondance ou à l'effet appuyé : Roger Desormières (*Le Crime de Monsieur Lange*, *La Marseillaise*, *La Règle du jeu*, *La Bête humaine*), Emile Vuillermoz (*La Grande illusion*) ou Misha Bakaleinikoff (*Vivre libre*, *La Femme sur la plage*) dont le travail « manufacturé » vient souvent parasiter l'originalité de la partition.

³⁰ Alain Lacourbe, Claude Roche, *La Musique de films*, éd. Van de Velde, Paris, 1979, p. 303.

³¹ idem, p. 123.

Signalons enfin, que Renoir, amoureux de la chanson populaire, va l'utiliser abondamment, non comme illustration sonore de situation (ce que feront systématiquement Carné et Duvivier) mais comme une prolongation, un point d'orgue ou une rupture inscrits dans le flux diégétique du film.

Cet usage se retrouve par exemple, pendant une scène de meurtre ou d'agonie, une petite musique des rues, gaie et entraînante se fait entendre au dehors. Lorsque Legrand étrangle Lulu, par la fenêtre ouverte retentissent les paroles de *La Sérénade du Pavé* d'Eugénie Buffet :

*Sois bonne, ô belle inconnue
Pour qui j'ai si souvent chanté*

et il est vrai que ce procédé, à l'inverse des idées reçues, rehausse le côté dramatique de la scène.



Intérieur / extérieur au moment du meurtre dans *La Chienne*

Renoir va y recourir dans la plupart de ses films (hormis la période américaine : comme par exemple *La Femme sur la plage* dans lequel, au contraire, chaque grand événement est appuyé par une musique dramatique ou encore dans *La Vie est à nous* dont le sujet ne se prête pas à ce genre d'effet.)

A part donc quelques rares exemples, Renoir s'est battu contre ce côté surenchère du drame en formant des contrepoints.



Séquence de la mort de Maurice dans *Catherine*

Dès *Catherine*, nous sommes en face de ce phénomène avec la mort de Maurice qui s'effondre dans les bras de Catherine alors qu'au dehors, la musique et le feu d'artifice se déploient dans la joie collective du Carnaval. Il en va de même pour le lynchage de Joseph (*Le Journal d'une femme de chambre*) qui se déroule au milieu des festivités du 14 juillet.

Souvenons-nous que chez Flaubert comme chez Renoir, l'agonie d'Emma Bovary se déroule en même temps que la sérénade d'un chanteur des rues :

*Souvent la chaleur d'un beau jour
fait rêver fillette à l'amour*



Intérieur / extérieur de la mort d'Emma dans *Madame Bovary*

Pendant le meurtre de Séverine de *La Bête humaine*, le bal des cheminots bat son plein et on danse sur *Le Petit cœur de Ninon*.



Intérieur / extérieur meurtre de Séverine dans *La Bête humaine*

Toutes ces chansons n'ont aucun caractère tragique mais accolées aux images de mort et de meurtre elles donnent, par effet de rupture, une dimension encore plus noire aux événements.

Durant le meurtre de Batala (*Le Crime de Monsieur Lange*), lors de la joyeuse fête des habitants de la cour, on chante des chansons à boire et des chants de Noël : "C'est la nuit de Noël" alors que Lange est en train de leur offrir le plus beau cadeau possible : la mort de celui qui les empêchait d'être heureux jusqu'alors.

Lors d'une séquence coupée au montage de *Toni*, des chanteurs faisaient une aubade bien mal à propos et cruelle, au couple Toni-Josefa qui transportait le corps d'Albert caché dans un charreton de linge.

Dans plusieurs interviews Renoir ne cachera jamais son goût pour la chanson des rues :

« Vous savez que j'adore les chansons des rues. Elles comptent à mon avis beaucoup dans la vie »³²

C'est un juste retour des choses que la chanson *la Complainte de la butte* de Georges Van Parys sur des paroles de Jean Renoir soit devenue un standard de la chanson populaire consacrée à Paris.

La musique chez Renoir peut aussi être source d'ambiance particulière ou résumer certaines scènes, certains états d'âme de personnages ou révéler une atmosphère, une époque. Par exemple, au début de *La Chienne*, retentissent les notes douces amères de *La Sérénade* de Toselli, hit parade des années trente reprise ensuite par des crooners américains comme Peri Como

*Viens, le soir, descends.
La brise est charmeuse*

On prétendait à l'époque que cette chanson portait malheur. Or celle-ci envoûte en quelque sorte le caissier qui se transformera en meurtrier comme s'il était dirigé par un démon, par le diable lui-même.

En ce qui concerne *Toni*, les chansons participent bien évidemment à l'atmosphère méditerranéenne, aux mélanges des races mais elles participent aussi à l'histoire et annoncent un peu la suite des événements. En effet l'arrivée aux Martigues de Toni est accompagnée par ces paroles :

*Je vais partir pour la France
et je ne vais plus te revoir*

Alors qu'il ne sait pas encore que son voyage n'aura pas de retour. De même lorsque Toni demande la main de Marie, ces paroles résonnent :

<i>Prima di maritarsi</i>	<i>avant de se marier</i>
<i>Fanno l'amore</i>	<i>elles font l'amour</i>
<i>Fanno portare i corni</i>	<i>elles font porter des cornes</i>
<i>Ai suoi mariti</i>	<i>à leurs maris</i>

Ce refrain montre la légèreté de la jeune femme. Plus tard lorsque Marie s'efforce de faire oublier à Toni son premier amour (Josefa), la chanson tient le rôle du cœur antique :

<i>Felice porche io ti amo</i>	<i>heureux parce que je t'aime</i>
<i>Cara Maria</i>	<i>chère Marie</i>
<i>Felice porche io ti amo</i>	<i>heureux parce que je t'aime</i>
<i>A la folia</i>	<i>à la folie</i>
<i>Ma guarda nel mio cuore</i>	<i>mais regarde dans mon cœur</i>
<i>Io nostre amore</i>	<i>de notre amour</i>
<i>Le belleze ci hanno</i>	<i>les beautés ont</i>
<i>Ferito lo cuore</i>	<i>blessé le cœur</i>

³² Jean Renoir, *Positif* n° 173, septembre 75, article de Jeanine Ciment : *Jean Renoir : la Chienne*, p. 10.

Ces chansons piémontaises, italiennes et corses participent à l'atmosphère dramatique du film.

Dans *Partie de campagne*, la musique à la fois langoureuse et dynamique, marque la lenteur de l'eau qui endort les vigilances et annonce la fin tragique de cet amour éphémère ³³.

Dans *La Grande illusion*, on oppose *Die Wacht an Rhein* à *La Marseillaise*, tout comme on oppose dans *La Marseillaise* (le film) le menuet un peu triste de la cour à l'hymne entraînant du bataillon marchant fièrement vers la capitale.

Que dire encore du *Il était un petit navire* de *La Grande illusion* joué au pipeau par Bœldieu, l'aristocrate à l'allure un peu guindée qui détourne l'attention de ses geôliers pour permettre l'évasion de ses compagnons. Ceux-ci, à bout de force et d'espoir reprendront cette comptine et s'en serviront comme catalyseur de leur amitié, comme un souffle de courage face au destin. La séquence où Maréchal et Rosenthal « s'engueulent » après la foulure de ce dernier fut en grande partie improvisée. Notamment, la réminiscence du *Petit Navire* est une trouvaille de Dalio que Renoir va, enthousiasmé, porter à son paroxysme. C'est sur les paroles : « *les vivres vinrent, vinrent, vinrent à manquer* » reprises (en off) par Maréchal qui s'éloignait, que la conscience de la situation dramatique vient frapper les protagonistes autant que le spectateur : ils manquent réellement de nourriture :

« *Le génie de Renoir consiste à s'approprier l'improvisation des comédiens pour en faire la charnière dramatique fondamentale de la scène.* » ³⁴

Dans ce même film, la musique souligne l'appartenance à la caste dans lequel les personnages évoluaient avant guerre : Maréchal, dès la première séquence, écoute *Frou-Frou* sur le phonographe de la cantine. Il reprendra cet air pour atténuer sa solitude et son désespoir dans la séquence du cachot. L'absence de femme, la frustration sexuelle sont suggérées par la fonction première de cette chanson.

La Règle du jeu sort en 1939, à la veille de la guerre. Nous avons parlé précédemment de cette formidable scène de chasse dans laquelle la bande sonore seule suffit à faire penser à une séquence de guerre. Alors qu'en France ce ne sont que bruits de bottes, Renoir se permet, lui, de mettre en scène *En Revenant de la Revue*, hymne boulangiste plus où moins parodié et *Nous avons l'é le pied* ³⁵ (qui annonce *Eléna et les hommes*) spectacle qui se clôt sur *La Danse macabre* de Saint-Saëns massacrée par un piano mécanique. Comment dès lors, les grandes âmes patriotiques auraient-elles pu accepter sans broncher ce film anti-militariste ?

³³ Le film fut monté en 1946 par Marguerite Houllé en l'absence de Renoir et ne prit sa dimension définitive qu'avec la partition de Kosma (déjà présentée en 1936). Or, surprise, la partition des musiciens n'a rien d'original. Pour la séquence d'orage et la fuite sur l'eau, Kosma « recycle » la partition originale de *La Grande illusion*, lui conférant une force dramatique bien différente que dans l'original.

³⁴ Roger Viry-Babel, conférence à Florence 2001.

³⁵ Quelques critiques de droite considéreront cette façon de faire comme un appel à la désertion ! Emile Vuillermoz de la revue *Temps* dira : « *Il est évident que Renoir a une arrière pensée qui nous échappe* » (repris de *La Règle du jeu*, éd. Synopsis de Francis Vanoye, p. 112) et Francis Vanoye de nous rappeler : « *Pendant la fête, deux chansons apparaissent comme une sorte de commentaire ironique des accords de Munich de septembre 1938. (...) Le silence du Général sur la situation peut également passer pour le reflet de la "prudence" et de "l'abstentionnisme" du gouvernement* ». (id, pp. 54-55).

Si durant la période américaine Jean Renoir prend le contre-pied de ces effets sonores en plaquant une musique quasi redondante aux images³⁶, son originalité revient avec *Le Fleuve*. On lui a reproché de mélanger la musique indienne à l'occidentale. Cette dualité de la musique marque pourtant l'esprit des personnages. Les Anglais accompagnent par Mozart leur difficulté à s'adapter au pays qui les accueille. En effet si elle vit en Inde, la famille d'Harriet a conservé sa façon de vivre toute britannique, ses mœurs, ses habitudes ... et son goût pour la musique classique.

En 1952 arrive *Le Carrosse d'or*. Renoir dira de son film :

« Mon collaborateur principal pour ce film fut feu Antonio Vivaldi. J'ai écrit le scénario au son des disques de ce maître. Son sens dramatique, son esprit m'orientait vers des solutions m'apportant le meilleur de l'art théâtral italien. »³⁷

Il est vrai que la musique de Vivaldi complète parfaitement le décor (la cour) et les personnages de la Commedia dell'Arte alors que A.J. Cauliez souligne que « la morphologie des instruments adhère à l'architecture générale ».³⁸

Les instruments pour lui sont des acteurs, des décors : la guitare par exemple prolonge Camilla (le son est un appel), alors qu'un clairon lointain trouble un discours du conseil.

Dans *French Cancan*, qualifié dans le générique de comédie musicale, la musique est au centre même du film. Danglard vit de celle-ci, découvre dans celle-ci de nouveaux talents : un peintre siffleur ou une ménagère qui chantonne en faisant la poussière. Renoir se sert de la voix chaude et profonde de son actrice Juliette Gréco dans *Eléna et les hommes* pour faire naître en nous une certaine mélancolie, une nostalgie indéfinissable. Le spectateur se trouve dans le même état d'esprit que les personnages. Le cœur s'ouvre soudain à l'autre :

« Une chanson sans histoire qui était la seule conclusion possible, l'effet de cette chanson se prolonge jusqu'à la fin du film. »³⁹

Dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, la petite musique sortant de la flûte de Gaspard crée un vent de panique, un vent de folie et met l'amour dans le cœur du scientifique Alexis. La chanson du *Roi d'Yvetot*, elle, donnera son titre au troisième sketch du *Petit théâtre de Jean Renoir*.

Les chœurs irréalistes de *La Cireuse électrique* contrebalancent l'aspect ridicule des gestes répétés et mécaniques des personnages. Et au milieu de ces trois sketches, Jeanne Moreau vient chanter *Quand l'Amour meurt* un des plus grands succès du Caf'Conc'. En demandant à Jeanne Moreau d'interpréter une chanteuse, Renoir avec une sobriété exemplaire rend hommage une dernière fois au théâtre. Deux plans, une économie de gestes et d'effets, une diction parfaite de la comédienne et on ne sait plus si c'est Jeanne Moreau qui chante ou Jeanne Moreau qui incarne une chanteuse 1900. Le phénomène est identique à celui de la tournée des cabarets dans *French Cancan* : est-ce

³⁶ Ce qui est la tradition hollywoodienne imposée par les studios.

³⁷ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 248.

³⁸ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, op. cit., p. 149.

³⁹ idem, pp. 159-160.

Patachou, André Claveau et Edith Piaf, immenses vedettes de la chanson des années cinquante, que nous applaudissons ou leurs modèles : Yvette Guibert, Delmet ou Eugénie Buffet ?

En bref donc, la musique chez Renoir est aussi importante qu'un dialogue ou qu'une image même. Elle permet un contrepoint avec l'image qui nous paraît d'autant plus dramatique. Elle apporte une pause sympathique ou encore elle permet d'approfondir une ambiance, une atmosphère ou simplement de révéler l'état d'âme des personnages⁴⁰.

Dans *Boudu Sauvé des eaux*, outre *Sur les bords de la Riviera*, scie musicale de l'époque, chantée par le clochard, la petite servante, en fredonnant, donne dans la mélancolie tout en faisant la poussière :

*Les fleurs du jardin
Chaque jour ont du chagrin*

Tout ceci pour arriver à la fanfare municipale qui vient fêter son héros local, alors que son épouse découvre les joies de l'adultère dans les bras de Boudu.

Les films de Renoir sont une véritable symphonie. En effet dans une symphonie on n'entend pas les violons, puis les cuivres mais au contraire tous ces instruments réunis forment un ensemble mélodique, dont l'homogénéité ajoute souvent à la simplicité. La chanson interprétée par la cantatrice Irène Joachim dans *La Marseillaise* en dit plus qu'un long développement sur la nostalgie des émigrés. Chez Renoir le même phénomène se produit. Nous n'avons pas d'une part l'image, puis le son, puis le décor, puis les costumes ou la couleur. Tous ces éléments résonnent dialectiquement pour former un tout et participer, réunis, à l'environnement désirée.

Un décor en couleurs...

Nous venons de voir que le son s'associe parfaitement à l'image pour la soutenir, la contredire ou simplement l'approfondir. Si Renoir après quelque réticence fut ravi de l'avènement du parlant, il fut aussi heureux de découvrir les possibilités que lui offrait la couleur :

« Il y avait des années que je voulais faire un film en couleur. Je pense que le noir et blanc contribue puissamment à faire du cinéma un spectacle. Il bénéficie de l'avantage de ne pas pouvoir être réaliste : qu'on le veuille ou non, la vie extérieure est en couleur ! »⁴¹

Renoir a prétendu, à une certaine époque, que la couleur n'a aucune importance, que certains sujets seulement doivent être « dits » en couleur et certains autres requièrent le noir et blanc⁴². En effet certains sujets se prêtent plus à la couleur : *Le Fleuve* avec ses dessins en poudre de riz colorée ; *Le Carrosse d'or* dans lequel, les personnages se livrent une véritable bataille des couleurs, ou encore le magnifique paysage des Collettes qui semble avoir imité les toiles d'Auguste ! Et si *French Cancan* était en noir et blanc, aurait-il cette même vigueur ?

⁴⁰ Rappelons ici la célèbre constatation de Bazin dans son *Jean Renoir* (op. cit., p. 31) : « On peut dire que quand on entend la musique dans *Boudu*, nous savons qu'un personnage bande !!! ».

⁴¹ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 233.

⁴² in *Les Cahiers du cinéma*, n° 35, mai 1954, article de Jacques Rivette et François Truffaut : *Entretien avec Jean Renoir*, p. 28.

Est-ce pour autant que ses films en noir et blanc péchaient par une absence de couleur, comme les dialogues du muet auraient souffert de l'absence des voix ? Non. *Partie de campagne* ou *La Bête humaine* sont des films en couleurs. Les réminiscences des tableaux impressionnistes (*La Balançoire* d'Auguste Renoir ou les scènes de baignade de Renoir ou Courbet) sont assez présentes à la mémoire avec leur humanité colorée pour « coloriser » mentalement la séquence de l'escarpolette ou celle de Flore s'essuyant les jambes... La prise de vue en contre-plongée sur Flore et Lantier (référence avouée aux paysages de Dovjenko⁴³) n'a pas besoin de couleur pour s'en parer mentalement par réminiscence des paysages de Manet ou Renoir père.⁴⁴

Les nuances des gris sont chatoyantes et une colorisation comme c'est la malencontreuse habitude commerciale actuelle n'apporterait rien, voire même trahirait les couleurs mentales du noir et blanc d'origine.

Des plans comme des tableaux...

Avant de traiter de la couleur chez Renoir, osons ouvrir une parenthèse. Les citations picturales abondent tellement qu'il y a ici matière à un ouvrage entier qui analyserait les rapports étroits entre la vibration de la peinture impressionniste et la quête cinématographique de Renoir qui se méfie de toute dérive esthétisante. Les citations sont essentiellement diégétiques et il tente comme son père de retrouver dans des situations dramatiques, qu'elles soient picturales ou cinématographiques, ce qu'il appelle « *le geste français* ». Avec quelques photogrammes mis en relation avec des tableaux (célèbres ou non) de son père, nous proposons ce vagabondage qui tient du respect filial tout autant que du sentiment de Mowgli « *d'appartenir au même clan* ».



Auguste Renoir : *la barque* (1867)



Jean Renoir. *Partie de campagne* (1936)

⁴³ Confidences de Claude Renoir à Roger Viry-Babel en 1977.

⁴⁴ *Le Plaisir* d'Ophuls est selon le même phénomène un grand film en couleur.



Auguste Renoir : *la balançoire* (1876)



Jean Renoir. *Partie de campagne* (1936)



Auguste Renoir : *dans la prairie* (1890)



Jean Renoir. *Partie de campagne* (1936)



Auguste Renoir : *les amoureux* (1875)



Jean Renoir. *Partie de campagne* (1936)



Auguste Renoir : *Baigneuse s'essuyant la jambe* (1910)



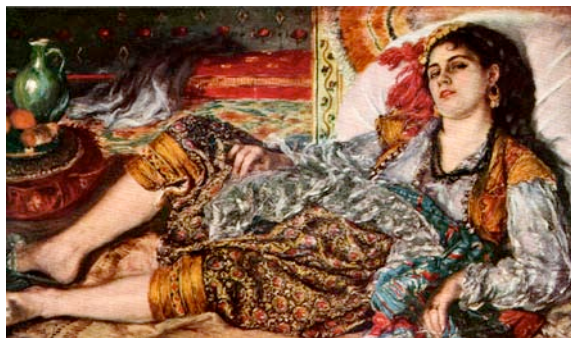
Jean Renoir. *La Bête Humaine* (1938)



Auguste Renoir : *la loge* (1874)



Jean Renoir. *Nana* (1927)



Auguste Renoir : *Odalisque* (1870)



Jean Renoir. *French-cancan* (1954)



Auguste Renoir : *esquisse* (1890)



Jean Renoir. *La Grande Illusion* (1937)



Auguste Renoir : *femme à demi-nue couchée*.(1875)



Jean Renoir. *French-cancan* (1954)

Toutefois il est évident que l'on ne peut imaginer un sujet sans couleur. Mais à la fin de la guerre, l'arrivée systématique de la couleur dans les films vint proposer au fils du peintre de nouveaux défis techniques. Devant les exigences du technicolor balbutiant, Renoir va même, dans *le Fleuve*, jusqu'à faire repeindre les feuilles des arbres et l'herbe qui lui paraissent d'un vert trop terne par rapport à ce qu'il veut filmer.

Un film sur l'Inde exige la couleur car ce pays est Couleurs. Les différentes épices rouges, jaunes, or se mélangent aux saris multicolores des Indiennes, tout comme les teintes de la nature s'associent aux motifs dessinés à même le sol par les femmes avec leur poudre de riz aux tonalités chatoyantes. Un coup de vent et cette poussière arc-en-ciel s'envole, sans doute, rejoindre le cerf-volant rouge d'Harriet qui lèche le ciel bleu. Tout ce film est un spectacle, une symphonie des nuances. De même pour *Le Carrosse d'Or*. Les différentes castes du film sont plus ou moins représentées par la couleur. Les comédiens sont définis par des couleurs très marquées à l'image de leur vie, de leur morale, de leur caractère (ils sont en effet capables de transformer en un temps record une vieille grange en une salle de spectacle avec de somptueux décors et tout cela en

gardant la bonne humeur qui leur est coutumière et en chantant). A l'inverse, les teintes de la cour sont moins vives, plus sobres également comme leur façon de vivre, leur manque d'entrain. Ils vivent avec retenue, leurs couleurs en témoignent. C'est la confrontation des rouges, oranges, indigos contre les jaunes pastel, des roses et des beiges.

Lorsque Camilla désire quitter le monde du spectacle pour celui de la cour, on remarque que les nuances se font plus mitigées (dans sa maison), elle a quitté sa robe de Colombine pour une robe plus simple. Puis elle revêt le noir, couleur de renoncement, de déception. La couleur or du carrosse devient pour les différentes castes, la couleur de l'envie, la couleur vers laquelle tous convergent. C'est le point de rencontre de toutes les classes, point de rencontre que personne n'atteindra finalement et Camilla annoncera cette décision tout de noir vêtue. Il n'y a pas plus confusion des castes que fusion des couleurs.

Si les robes du french cancan ont adopté les teintes noires pour les robes et blanches pour les jupons, dans le film qui porte le même titre que la danse, on assiste pourtant à un spectacle multicolore. Pensons aussi au fameux chiffon de poussière jaune qui a tant fait couler d'encre. Il est vrai que cette tache insolite paraît invraisemblable. Mais le jaune revient à deux autres reprises. Si le chiffon de poussière représente Esther Georges, l'une des créatures/créations de Danglard, la deuxième se retrouve avec le gant de la Belle Abbessse que Prunelle découvre abandonné. La Belle Abbessse a été la première maîtresse et la première « star » de Danglard. Prunelle, elle, aimerait être la princesse du Beau Prince et semble à l'opposé de la Belle Abbessse élégante, belle, raffinée. La troisième tache jaune apparaît à la rencontre de Danglard et de Nini avec la porte cochère devant laquelle les deux personnages passent. La couleur jaune apparaît donc avec les trois (voire quatre) femmes que Danglard découvre et dont il fera ses vedettes... et ses maîtresses.

Des costumes...

Dans la symphonie de Renoir, le troisième élément (les deux premiers étant, rappelons-le, le son et la couleur) qui participe au ballet est le costume. Tout comme les couleurs annoncent la caste des personnages, les costumes, bien évidemment, y contribuent autant, voire même plus.

Chez Renoir, les costumes sont toujours très réalistes. Ceci est surtout visible dans les films historiques comme *Le Tournoi dans la Cité*, *La Marseillaise*⁴⁵ avec l'uniforme des gardes ou dans *La Grande illusion* pour lequel Renoir prétend avec fierté avoir revêtu les épaules de Gabin de la vareuse qu'il portait lui-même pendant la guerre.

*« La tenue est authentique mais d'une richesse flamboyante inconnue chez un commandant de camp de prisonnier pendant la guerre. J'avais besoin de cette richesse théâtrale pour contrebalancer la grandeur de la simplicité des Français ».*⁴⁶

Avec *Les Bas-fonds*, nous avons deux mondes qui se font face pour mieux finalement se souder. Le Baron porte le smoking alors qu'il est ruiné et que tous le critiquent. Il laisse tomber le costume pour un vêtement plus simple et plus pauvre et là seulement il

⁴⁵ Et pourtant ! Les robes de Marie-Antoinette sont des créations de Coco Chanel ! Vraisemblantes mais traduction de la réalité historique en fait.

⁴⁶ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 146.

découvre la vraie vie et l'amitié vraie. « *De toute ma vie je n'ai fait que changer de costume* » avouera-t-il. Ce qui ne l'empêche pas de porter avec distinction ses nouvelles nippes !

Dans *Le Carrosse d'or*, cette différenciation des mondes est aussi abordée par les vêtements comme nous l'avons fait remarquer précédemment avec les couleurs. D'un côté nous avons les costumes colorés dans lesquels on évolue avec aisance (pirouette des petits arlequins) et de l'autre les grandes robes et perruques qui sont trop serrées, gênantes.

Dans *Partie de campagne*, Madame Dufour trouve que Rodolphe, avec son petit maillot de marin, fait « *tout nu* ». Il est à noter également que si les canotiers ne quittent pas leurs costumes blancs tout au long de la première partie du film, la famille bourgeoise va parallèlement se dépouiller de son carcan vestimentaire. C'est tout d'abord le chapeau qu'oublie Henriette et qui deviendra un appât, le corset qui empêche la mère de respirer pour en arriver au débraillé du père qui a abandonné cravate et veste. Seul Anatole, guindé dans son costume chaplinesque, comme dans la première et dernière partie du film, garde son aspect ridicule. Pour un personnage, s'accrocher au costume, comme Legrand dans *La Chienne*, c'est montrer son incapacité à jouir de la vie. Quant à Boudu, c'est en abandonnant son costume de marié et en empruntant à l'épouvantail son nouveau « costume de clochard » qu'il redevient Boudu. Batala, lui, contredit le proverbe « l'habit ne fait pas le moine » puisqu'il revêtra la soutane pour se dissimuler et pour passer incognito. Il découvre d'ailleurs les bienfaits du vêtement qui lui permet bien des économies et des sympathies. L'onctuosité de « l'Abbé Batala » sert l'anticléricisme de Prévert. La soutane va à ravir (le spectateur) à Jules Berry !

Et le costume d'Eve ? Ils sont rares mais toujours d'une poésie intense. Nénette qui prend son bain dans *Le Déjeuner sur l'herbe* ou la femme au tub de *French Cancan* qui repousse la porte dans une bien tardive pudeur.

« [...] pour la première fois au cinéma le nu n'est pas érotique mais esthétique. [...] La nudité y retrouve non point la pureté du paradis terrestre qui est celle de la tentation sans péché ; mais la sérénité de l'art devant qui tous les sujets sont égaux. »⁴⁷

C'est un peu sur ce point d'ailleurs que le cinéma de Jean Renoir rejoint les peintures d'Auguste Renoir et de ses contemporains.

Le film le plus important sans doute au niveau des costumes révélateurs de caractère est *La Règle du jeu*. Les costumes des maîtres, dus à Coco Chanel, répondent à l'uniforme des domestiques pour finalement se mélanger dans un splendide chaos final. Sous les déguisements, il n'y a ni maîtres ni valets puisque l'on pense que le garde-chasse qui tire sur le braconnier fait partie d'une des attractions de la fête.

Dans les costumes que les différents invités ont choisis pour se travestir, on reconnaît leur caractère. Octave sous sa pelisse d'ours conserve son côté pataud et bon enfant ; Geneviève est déguisée en bohémienne. Or le propre de ce peuple est en effet d'errer sur les chemins de ville en ville. Geneviève n'a pas d'époux, elle erre d'un homme à un autre, d'un cœur à l'autre. Si certains déguisements font donc référence au caractère ou à la façon de se comporter des personnages, d'autres font référence à leur origine. Christine s'est déguisée en Tyrolienne sans doute pour rappeler ses origines

⁴⁷ André Bazin, *Jean Renoir*, op. cit., p. 127-128.

germaniques. Le costume a ici valeur de transfert. Schumacher offre à sa femme une cape en laine, pratique mais peu seyante. Un costume n'est pas fait pour être « chic » mais pratique. Et c'est ce vêtement qui, porté par Christine lors de l'avant dernière séquence, provoquera la confusion entre les personnages. Schumacher ne peut imaginer que la maîtresse porte le costume de la servante...

Pensons aussi à *La Danse macabre* dans laquelle les squelettes de la mort investissent la salle (annonce de la mort de Jurieux et de la guerre très proche de chacun à cette époque).

Des décors ni naturels, ni réalistes...

Musique, sons, costumes, nous venons de le voir, sont des éléments du décor renoirien. La même fonction dramatique est attribuée bien évidemment à la construction du décor propre, au sens architectural du terme.

Comme pour ses collaborateurs musiciens, Renoir est fidèle aux mêmes décorateurs après quelques tentatives expérimentales dans ses premiers films : Claude Autant-Lara signe décors et costumes du monumental *Nana*, Eric Aaess joue la carte du théâtre filmé dans *la Petite marchande d'allumettes* et *Tire-au-Flanc*, Robert Mallet-Stevens « invente » un somptueux Moyen-Age art-déco pour *Le Tournoi*, Gabriel Scognamillo cherche le détail réaliste dans *On purge bébé* ou *La Chienne*. Mais c'est avec William Agnet (*Le Bled*, *La Nuit du carrefour*) et surtout Jean Castanier (*La Nuit du carrefour*, *Boudu*, *Chotard*, *Le Crime de Monsieur Lange*, dont il est à l'origine du sujet), que Renoir invente les premiers décors « réalistes ». Entendons par ce terme que Renoir joue sur des éléments de décor qui confèrent une impression de véracité, d'authenticité tout autant qu'il favorise une théâtralisation (les couloirs dans *Boudu*). L'espace est l'œuvre de l'auteur et non un simple élément documentaire.

C'est avec la collaboration du décorateur d'origine russe Eugène Lourié (*Les Bas-fonds*, *La Grande illusion*, *La Bête humaine*, *La Règle du jeu*, *Vivre libre*, *L'Homme du Sud*, *Le Journal d'une femme de chambre* et *Le Fleuve*) que Renoir atteint au mariage parfait du réalisme (crédibilité) et de la stylisation (théâtralité). La participation du décorateur Georges Wakhévitch (*La Marseillaise*) et de Max Douy (*French Cancan*) s'inscrit dans cette même volonté de stylisation.

Cette fidélité aux mêmes équipes, ce « feu vert » donné au décorateur ne signifie en rien que Renoir se désintéresse de leur travail bien au contraire. D'ailleurs Max Douy répondra avec un certain agacement à la question :

« On a dit parfois que Renoir s'intéressait assez peu à la décoration.

- Les gens qui disent ça n'ont pas connu Renoir car s'ils avaient connu Renoir ils ne diraient pas de telles bêtises. Renoir au contraire attachait énormément d'importance au décor et aux facilités de tournage qu'apportaient les décors. »⁴⁸

Nous ne parlerons pas ici des décors réels comme les Collettes de son enfance ou encore des rues de *La Chienne*, quartier du vieux Montmartre (places, façades sombres témoins d'une tragédie, les caniveaux, les escaliers et ce n'est pas un hasard si plus tard dans le film on entendra *La Sérénade du pavé*). Ce décor de Montmartre est une véritable

⁴⁸ in *Les Artisans de Jean Renoir*, émission télévisée, op. cit.

scène avec la rampe d'escalier qui tiendrait lieu de rampe d'accès. D'ailleurs cette place est certainement la place à l'angle de la rue d'Orchamp et de la rue Gabrielle (petit clin d'œil à celle qui fut sans doute pour beaucoup dans la carrière de Jean) et non loin de l'avenue Frochot où Renoir habitera pendant de longues années. Montmartre, même aujourd'hui, semble être un décor de cinéma, miraculeusement protégé. Tout comme le château de la Ferté Saint-Aubin en Sologne semble de toute éternité attendre les cinéastes.

Pour le réalisateur, il fallait construire un décor uniquement par souci de commodité ou simplement pour retranscrire un effet que l'on ne trouve pas dans la réalité. Sinon le décor naturel était parfait. Souvenons-nous quelle bataille il a dû mener avec Zanuck pour réussir à tourner *L'Étang tragique* en décor réel, dans le marais d'Okefenokee.

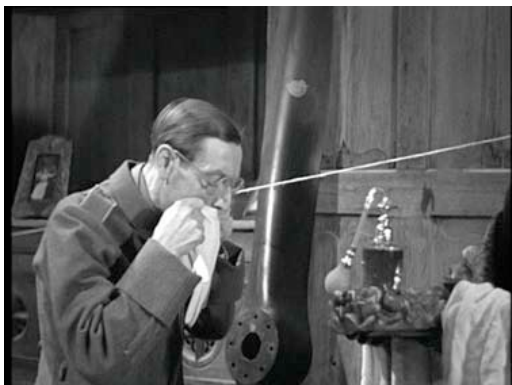
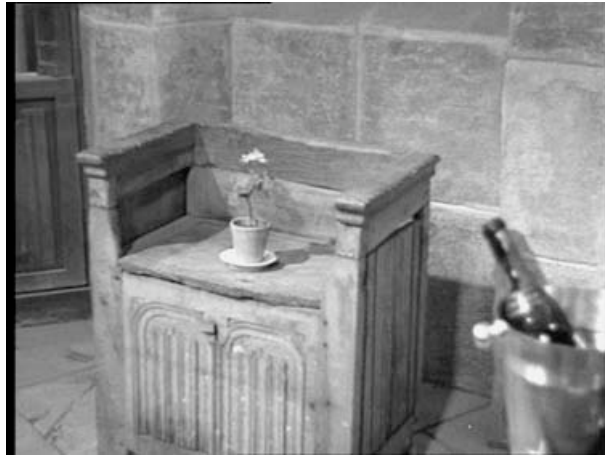
Pour Renoir, un décor doit servir l'histoire et les personnages. Ceux-ci doivent s'y mouvoir avec aisance comme s'ils y avaient toujours vécu. Le réalisateur travaille autant ses arrière-plans que les premiers plans tout comme le fait un peintre mais il évite toute surcharge. Il élimine tous les éléments décoratifs qui n'auraient pas d'utilité pour l'histoire et qui détourneraient plutôt le regard du spectateur de l'essentiel, qui seraient en fait des parasites. Mais il conserve toujours ce souci de réalisme. Souvenons-nous de la chambre de Rauffenstein dans *La Grande illusion*. Renoir, intimidé par l'engagement à la veille du tournage de Stroheim, son metteur en scène préféré, avait laissé carte blanche au comédien-réalisateur pour imaginer le décor inhérent au personnage. Face à la longue liste incongrue que l'acteur lui fournit, Eugène Lourie fut très étonné :

« Quelle liste ! Trois pages dactylographiées : 6 paires de gants blancs, une collection de cravaches, 5 photos, dans des cadres en argent, des chanteuses wagnériennes blondes et corpulentes, les Mémoires de Casanova, et j'en passe. Cette liste méticuleuse était caractéristique de la façon dont Stroheim enrichissait ses personnages par d'innombrables détails très finement observés concernant leurs costumes et leur environnement. Il avait un don d'observation pénétrant. »⁴⁹

En fait cette "liste méticuleuse" dont parle Lourie traînait depuis dix ans dans l'esprit de Stroheim et le décor qu'il construit est à l'identique de celui de la reine dans *Queen Kelly*.



⁴⁹ Olivier Curchod, *La Grande illusion. Synopsis*, éd. Nathan, Paris, 1994, p. 111.



tous ces photogramme sont tirés du film *La Grande illusion*

C'est dans l'audace du mouvement de caméra que Renoir marquera la séquence du sceau de son originalité. Le décor ici est « stroheimien » et la mise en scène, « renoirienne ».

D'ailleurs dans ce même film, chaque prisonnier s'est aménagé un coin de la chambrée avec ses souvenirs et ses goûts. Cette décoration résume parfaitement les différents personnages. Pour Cartier, ce sont des cartes postales, Rosenthal, lui, a préféré des reproductions d'art, pour Boeldieu, il s'agit de photos de pur-sang.

Dans *La Règle du jeu*, même souci d'un environnement symbolique et authentique à la fois dans l'appartement de Geneviève. Les statues orientales de Bouddha forment une sorte de halo de mystère. Chaque personnage a sa statue, le temps d'un plan et d'une

réplique. Mais l'ensemble du décor reste théâtral avec ses découvertes sur la place du Trocadero.

Si dans ces différents exemples, les décors participent à définir les personnages, quelques fois, ils s'inscrivent dans un vécu social ou professionnel comme l'appartement des Roubaud qui donne sur la gare : une fenêtre (où est appuyée Simone Simon) est même reconstruite par Max Douy sur un praticable en plein dépôt de la SNCF pour qu'en arrière-plan on ait vue constante sur une vraie gare, de vraies voies et de vrais trains.



La Bête humaine. Dispositif et Photogramme

Et si l'on a comparé la Commedia dell'Arte a un jeu d'échecs, dont on retrouverait le damier dans les costumes de Colombine et d'Arlequin, il en va de même pour *La Règle du jeu* où la vie est une gigantesque partie d'échecs dans laquelle les hommes sont fous, cavaliers ou simples pions courant après la reine... D'où l'affiche de lancement du film, représentant un échiquier, et d'où peut-être aussi le sol en damier du hall d'entrée ou de la cuisine de la Colinière. Notons que dans *Nana* le sol de la cuisine est aussi en damier comme si les personnages jouaient un jeu dangereux dans lequel ils peuvent se faire mettre échec et mat par leurs rivaux ou leurs alliés à chaque instant de « la partie ».

Nous retrouvons cette référence dans la description du hall de la maison du Colonel des *Cahiers du capitaine Georges* :

« Elle me fit entrer dans un immense vestibule dallé noir et blanc. »⁵⁰

Nombreux aussi sont les décors de théâtre ou qui rappellent le théâtre, la scène : l'escalier de *La Chienne*, les rideaux de *La Règle du jeu*, du *Petit théâtre de Jean Renoir* ou du boudoir de *Nana*, les coulisses, avec la maison de Camilla du *Carrosse d'or*. Mais cela n'étonne que peu puisque, l'on y reviendra plus tard, le rêve de Renoir est d'annuler la distance théâtre/cinéma.

« S'il est un homme de cinéma qui se soit aventuré au-delà du cinéma, pour le plus grand profit de son art d'élection et de l'art en général, c'est bien Jean Renoir. »⁵¹

A la remarque :

« N'y a-t-il pas en chaque auteur de film, un romancier, un dramaturge, un chorégraphe ou un comédien qui sommeille ? »⁵² nous pourrions ajouter le peintre. En effet, Jean Renoir est le fils

⁵⁰ in *Les Cahiers du capitaine Georges*, op. cit., p. 92.

⁵¹ Claude Beylie, *Cinéma d'aujourd'hui* n° 2, op. cit., article : *Jean Renoir ou les jeux du spectacle et de la vie*, partie 1 : *correspondances*, p. 44.

⁵² Claude Beylie, *L'Avant-scène Théâtre* n° 597 novembre 1976, p. 4.

d'Auguste et consciemment ou inconsciemment, il s'en souviendra durant le tournage de ses films. Ce qui fait sans doute dire à André Bazin :

« [French Cancan] *est aussi beau qu'un tableau de Renoir.* »⁵³

Ce n'est peut-être pas un hasard si dans ce même film, une scène, qui fut coupée au montage, mettait en présence quelques grands peintres de l'époque, attablés à un guéridon de café : Van Gogh, Pissaro et Degas. Et bien évidemment, les peintures du générique se succèdent comme des affiches de Toulouse-Lautrec, il s'agit de citations, d'éléments de décors en référence au Montmartre de sa petite enfance.

Les plus belles références à la peinture sont sans doute *Partie de campagne* et plus tard *Le Déjeuner sur l'herbe* qui fut d'ailleurs tourné aux Collettes, dans le premier atelier d'Auguste Renoir.

Dans *Partie de campagne*, ce sont plus que des références – des citations de son père. On y reconnaît au moins trois tableaux : *La Grenouillère*, *La Balançoire* et *Le Déjeuner des Canotiers* comme nous le rappelle Jacques Doniol-Valcroze :

« *Il est vain de considérer le film comme un court-métrage ou comme un film « pictural » (encore que trois tableaux au moins d'Auguste Renoir s'y reconstituent devant nos yeux.* »⁵⁴

Mais en y regardant de plus près, chaque scène semble sortie d'un tableau avec son décor, sa lumière, sa tonalité, son sujet même :

« *De quel Renoir s'agit-il ? Est-ce Auguste, Jean, le père, le fils ? Je ne sais plus !* » hésite Alexandre Astruc en 1946.⁵⁵

Renoir est loin de se contenter de poser sa caméra et de filmer. Rien n'est laissé au hasard. Tout comme le peintre choisit son emplacement, ses couleurs, le décor, le pinceau, Renoir, travaille d'abord la lumière, la couleur, le cadrage, les mouvements, les personnages. Pour seul exemple, citons la scène de *La Règle du jeu* lorsque Jurieux arrive à l'aéroport du Bourget. Le noir de la nuit est troué de flashes de photographes, les nuances de gris défilent devant nous, tout ceci mis en contraste avec l'univers blanc et calfeutré de Christine : les lumières, les bijoux qui scintillent (comme les flashes), les vêtements blancs, soyeux (le manteau d'hermine), les miroirs qui reflètent les visages, tout comme les peintres du 19^e siècle, les impressionnistes (Renoir, Monet, Cézanne). Pourtant cette fluidité du décor, ce jeu sur la profondeur de champ, cette volonté de ne pas isoler le personnage, ces trajectoires modernes pour l'époque qui lient l'acteur au lieu, n'empêchent pas que le cinéma de Renoir est un de ceux où il y a le plus de fenêtres, de portes ou de couloirs qui limitent le champ. Contradiction ? En apparence seulement.

L'espace encadré...

Peut-être avons-nous trouvé la raison de la présence de nombreuses fenêtre, portes ou cadres dans le cinéma de Jean Renoir. Une fenêtre est une ouverture sur l'extérieur, sur la vie, sur le monde comme la petite lucarne de la cellule de Jean Dubois d'Ombelles (*Tire-au-Flanc*), qui est pour lui le seul lien avec l'extérieur, la seule vue sur un bel aspect de la vie (une fleur qui pousse sur la pierre grise des murs), tout comme

⁵³ André Bazin, *Jean Renoir*, op. cit., p. 125.

⁵⁴ idem, p. 235.

⁵⁵ Alexandre Astruc, *films/textes/références*, op. cit., p. 40.

Lory (*Vivre libre*) découvrira le courage de continuer la lutte, par la fenêtre de sa cellule, en découvrant que le Professeur Sorel fait partie des prisonniers face au peloton d'exécution.



La Chienne photogramme



photographie de plateau

C'est par cette même fenêtre qu'on assiste impuissant au meurtre de Lulu (*La Chienne*), c'est par la fenêtre, encore, de l'appartement qu'on entend la petite voisine jouer du piano, ce qui marque un lien avec l'extérieur et qui permet à Legrand de s'évader un peu de l'univers clos et morne de sa vie avec Adèle, tout comme il s'échappe de cet atmosphère malsaine par la peinture. Ici c'est le contraire : c'est en créant un cadre (le tableau) que paradoxalement Legrand s'évade. Le même paradoxe se retrouve dans *La Femme sur la plage* avec le peintre aveugle dont les tableaux sont son seul regard sur le monde environnant. Le souvenir de la peinture l'aide à faire le lien avec la vraie vie.

Dans *Madame Bovary*, la plupart des plans comportent des ouvertures vers l'extérieur, vers une autre vie peut-être, comme la conversation du couple Bovary dans la maison alors que par la fenêtre on aperçoit le fiacre, objet qui marque, pour Emma, l'ascension dans l'échelle sociale, la fuite vers un autre monde (signe extérieur de richesse). D'ailleurs quand Emma agonise, une chanson des rues nous parvient par la fenêtre ouverte. Celle-ci marque le paradoxe entre la vie qui fuit à l'intérieur et la vie qui continue à l'extérieur. Tout comme nous avons à peu près le même plan dans *La Chienne* lors de l'assassinat de Lulu.

Pensons aussi au pauvre Charles du *Crime de Monsieur Lange*, cloué au lit après un accident. Un panneau publicitaire condamne sa fenêtre. La plus belle preuve d'amitié de la part de ses collègues sera de le délivrer de sa prison obscure en détruisant la planche. Dans ce film, la plupart des fenêtres (imprimerie ou blanchisserie) sont ouvertes. A travers on aperçoit les gens qui vaquent à leurs occupations. Même si ces fenêtres débouchent « sur la cour » (premier titre du film), lieu clos par excellence, elles sont tout de même vues comme une ouverture (les imprimeurs peuvent apercevoir les femmes de la blanchisserie et vice versa).



Le crime de Monsieur Lange (1935)

L'inspecteur des *Bas-fonds* propose aussi à Natacha un avenir meilleur, libérée de ce taudis dans lequel elle vit avec sa sœur et son beau-frère, sur le balcon. Mais si là encore on a vue sur la cour, le sens est tout autre puisque cet homme lui propose de la sortir d'une prison pour, en quelque sorte la remettre dans une autre : une vie malheureuse avec un homme qu'elle n'aimera jamais. De même c'est par la fenêtre de l'appartement de Baumier de *La Marseillaise*, que l'on aperçoit le bataillon des Marseillais en marche vers la capitale, vers la liberté et les droits de l'homme. Plan similaire à celui de la fuite de l'étudiant dans *La Vie est à nous*, tandis que Célestine (*Le Journal d'une femme de chambre*) suit le ballet comique du Capitaine Mauger et de Monsieur Lanlaire dans le jardin, par la fenêtre, petite lucarne sur un événement et sur un personnage qui lui redonne le sourire dans cette grande maison austère et morne qui vit dans l'ombre du fils malade.

Ne parlons pas de la fenêtre de *La Cireuse électrique* par laquelle se jette Emilie pour échapper à un mari « tortionnaire » et pour retrouver sa cireuse. Ne parlons pas non plus de la vitrine du riche restaurant du *Dernier réveillon*. De quel côté se trouve le spectacle ? Du côté du petit clochard que l'on paye pour regarder les riches convives manger ou de l'autre côté justement, ce côté où l'on mange sans goût et sans faim ? Et que dire de la fenêtre de l'appartement des tourtereaux malheureux de *la Vie est à nous*, lorsque l'ingénieur au chômage quitte sa compagne, la caméra passe la fenêtre, comme elle le fera dans *la Marseillaise* pour marquer l'espace urbain comme le saut dans l'inconnu... Les amoureux ne peuvent pas être seuls au monde.

La folie d'ailleurs naît du manque d'air, de vue sur le dehors, comme Julien Collinet (*Chotard et Compagnie*) qui, enfermé dans la tour par son beau-père, est victime d'hallucinations, ou encore Maréchal qui échappe de justesse à la folie qui le guettait, seul dans sa cellule.

La fenêtre peut aussi marquer paradoxalement l'enfermement comme celles de la prison des Français de *La Grande illusion*. Ils assistent aux exercices de l'armée ennemie par la fenêtre. Pensons encore au géranium de Rauffenstein posé devant une fenêtre, unique tache de couleur dans cet univers gris. A la mort de Boeldieu d'ailleurs, Rauffenstein détruit la fleur, s'enfermant à jamais dans la solitude et la tristesse du lieu.



La Grande illusion photogrammes

Signalons également le cadre comme mise en évidence de spectacle : la fenêtre de la fin d'*Eléna*, par laquelle la population contemple le couple enlacé. Mais l'image et le cadre trompent le « spectateur » puisqu'il pense assister au baiser d'Eléna et du Général Rollan alors qu'il s'agit en fait de celui d'Eléna et de Chevincourt, permettant ainsi à Rollan de s'échapper. Ceci confirme que le spectacle (cinéma) est un leurre. On a l'impression de participer à une tranche de vie, mais, nous sommes là, assis dans notre fauteuil, ces éléments se déroulent sans nous de manière indépendante, sous nos yeux sans que l'on puisse influencer sur ce qui se passe. « Ca » n'est pas « là » mais c'est un « avoir-été-là » qui se déroule. Tout est faux. Les personnages jouent un rôle, les paysages ne sont que des décors, les dialogues sont écrits à l'avance et les faits et gestes sont dictés par un demiurge.

En matière de cadre, nous ne pouvons pas ne pas faire référence au passe-plat du début de *La Chienne*. Le générique a insisté sur le fait que le spectateur va assister à son spectacle, on nous présente les personnages en surimpression sur un petit castelet de marionnettes. La première image est le gâteau qui apparaît lorsque le passe-plat s'ouvre. On retrouve alors l'idée du générique : on nous apporte l'histoire, les images sur un plateau (passivité du spectateur) et on insiste sur le fait que c'est un spectacle. Ce n'est pas la réalité puisque le cadre du passe-plat rappelle l'encadrement du petit théâtre de marionnettes du début.

Dans sa thèse⁵⁶, Roger Viry-Babel consacre une partie de son travail sur l'espace encadré comme héritage esthétique de la peinture impressionniste et comme sas qui marque la théâtralisation du spectacle de la vie. Dans un premier temps, il insiste sur la similitude dans la volonté du père et du fils Renoir de réintroduire volontairement des cadres :

*« le père éprouvait lui-même le même plaisir de mettre en scène sa peinture. »*⁵⁷

Jean Renoir, en réintroduisant des cadres dans ses images, place le personnage dans un contexte social. Dans *La Bête humaine*, le train que l'on aperçoit en arrière plan lorsque l'on découvre Séverine à la fenêtre de son appartement (décor reconstitué de toute pièce par le décorateur Lourié) insiste sur la présence quasi constante du train à

⁵⁶ in *Les Images de la femme dans l'œuvre de Renoir*, vol. 2, op. cit.

⁵⁷ idem, p. 325.

chaque événement fort du film : le meurtre avorté de Flore, celui de Grandmorin et le suicide de Lantier.

Ce procédé de « *double encadrement* » comme le nomme Roger Viry-Babel se retrouve dans de nombreux films. On fait connaissance du personnage d'abord par une photographie ou un reflet de miroir avant de se retrouver en sa présence : la photographie de Grandmorin et de Séverine enfant, sur le buffet, le miroir dans lequel Séverine cherche à voir si son oncle peut être son père, est le même que celui dans lequel Lantier se regarde après avoir tué Séverine.

Dans *Chotard et Compagnie*, on fait la connaissance de Reine par une photo sur le piano, puis par la conversation de ses parents. Roger Viry-Babel note que

« *Reine Chotard n'existe qu'encadrée par sa famille et par sa photo ou son image reflétée. Elle n'a d'identité propre qu'à travers l'image qu'en ont les autres.* »⁵⁸

Enfin les fenêtres peuvent tenir lieu de cadre de scène, comme dans *Le Carrosse d'or* : c'est par les fenêtres du palais que l'on aperçoit les riches convives danser et se comporter selon les grands principes du savoir-vivre appris dès la naissance. Mais c'est aussi par la fenêtre, que l'on peut alors assimiler aux coulisses, que le vice-roi se laisse aller à enlever sa perruque comme pour se mettre à nu devant nous et devant la comédienne Camilla.

Mais l'exemple d'Eléna vu précédemment est sans doute le meilleur :

« *Eléna physiquement condamnée à l'embrasement de la fenêtre, perçoit alors la réalité : c'est en jouant, comme Camilla, comme Nini, qu'elle se rend compte de ses sentiments à l'égard de son partenaire. Le théâtre s'achève ici. Le spectateur est bien entendu complice de la duplicité de l'image : côté salle, l'image du couple est illusoire et l'illusion fonctionne à plein sur le public de la rue. Côté coulisse, la comédie de l'amour devient réalité sous nos yeux. L'espace crée une image à laquelle la femme doit se soumettre quand le metteur en scène (Henri, Renoir et nous-mêmes) est de qualité.* »⁵⁹

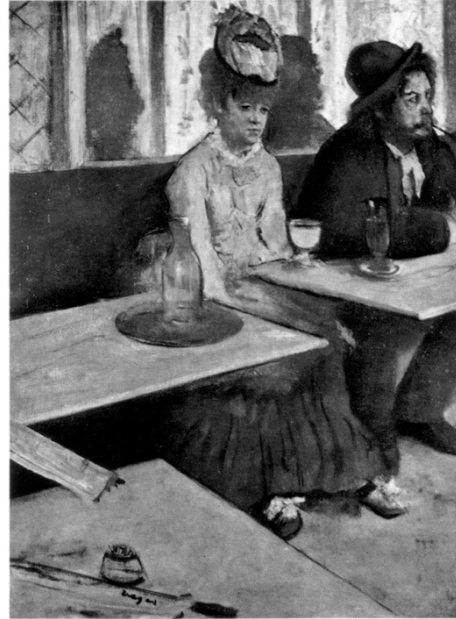
Il fait aussi insister sur la similitude de certaines scènes de Renoir fils avec certains tableaux de Renoir père, comme si Jean avait voulu en quelque sorte offrir aux personnages peints par son père et ses contemporains, le pouvoir de se mouvoir dans leur cadre. Pensons à Henriette sur la balançoire (et le tableau du même titre d'Auguste Renoir) ou comme le remarque Roger Viry-Babel, la jeune femme (Rosy Varte) attablée à la terrasse du café voisin du Moulin Rouge. Elle est filmée de face comme la *Buveuse d'absinthe* de Degas, mais lors de l'explosion pendant les travaux du Moulin Rouge, la « buveuse » se lève et se jette dans les bras de son voisin de table. Cette citation du monde de l'impressionnisme ne s'arrête pas là. Derrière la « buveuse » une fenêtre encadre deux figurants dans la pose et le costume des *Joueurs de cartes* de Cézanne. Eux aussi se lèvent, effrayés par le bruit de l'explosion.

⁵⁸ in *les Images de la femme dans l'œuvre de Renoir*, vol. 2, op. cit., p. 332.

⁵⁹ idem, pp. 334-335.



French cancan scène conservée



Edouard Degas. *L'absinthe* 1876



Paul Cézanne. *Les Joueurs de cartes*.1890

On peut aussi faire référence à la lunette de vue en termes de cadre puisqu'elle permet de voir au loin mais peut être aussi trompeuse : on a l'image mais pas le son, en effet Lestingois grâce à sa lunette voit Boudu qui tente de se noyer et le sauve. Mais le clochard le lui reprochera. Ou bien Christine qui observe un écureuil et aperçoit au loin Geneviève et son mari enlacés. Image trompeuse puisqu'elle découvre l'adultère au moment même où le couple illégitime se disait adieu :

*« La lunette, comme la caméra est trompeuse, elle ne donne qu'une image du réel et non toutes ses implications. »*⁶⁰

⁶⁰ in *La Règle du jeu*, op. cit., p. 200.



Chapitre 6 : Du théâtre à l'écran

Lorsque le rideau s'ouvre – et cette occurrence est fréquente dans le cinéma de Renoir (*La Chienne*, *Le Petit Théâtre*, etc...) – c'est pour nous spectateurs une lucarne sur une autre vie. Cette mise en abîme (encore plus flagrante lorsqu'un écran de cinéma fictionnel s'invite sur un authentique écran de cinéma comme chez Buster Keaton, Billy Wilder, Vincente Minnelli ou Woody Allen) opère chez Renoir de la même manière et nous invite à suivre les événements de la vie d'autres personnes qui ressemble beaucoup à la nôtre, un peu comme le démon Asmodée (dans les récits bibliques) ouvrait le toit des maisons pour permettre d'épier leurs habitants.

« *La représentation théâtrale [quitte] la scène pour envahir la salle.* »¹

Le phénomène d'identification au héros, base de toute dramaturgie classique, s'accompagne alors d'un second niveau, conscient ou non, d'identification, celui du spectateur réel au spectateur diégétique.

Le double spectateur chez Renoir...

Renoir a toujours eu un grand souci du public qui doit être un protagoniste de l'histoire au même titre que les personnages eux-mêmes. Pourtant le spectateur représenté est souvent un personnage très secondaire dans la fiction, une foule anonyme, souvent, rarement acteur sauf peut-être lorsqu'il se mue en chœur comme dans *La Cireuse électrique* ou qu'il passe à l'acte comme la foule meurtrière du *Journal d'une femme de chambre*.

Mais le spectateur devant l'écran (extra-diégétique) rejoint toujours le spectateur (diégétique) sur l'écran. Il y aurait donc deux spectateurs dans les films de Renoir. Celui qui est devant l'écran et à qui on demande « d'entrer » dans la fiction, et celui représenté sur l'écran qui invite le premier à s'identifier à lui. Est-ce que cela est suffisant pour conférer aux premiers d'entre eux, nous-mêmes, un statut de personnage virtuel parmi des personnages réels ? Ici se niche sans doute la question fondamentale de la fonction de la théâtralité chez Renoir.

¹ André Bazin, *Jean Renoir*, op. cit., p. 277.

Nous savons que pour entrer pleinement dans la fiction d'un film, il nous faut être immobiles, silencieux et que toute notre énergie soit captivée par des images et des sons. Or lors de la première représentation de la pièce de la Commedia dell'Arte dans le *Carrosse d'or*, les spectateurs diégétiques se déplacent, parlent entre eux. Bien que tout soit conçu pour que nous nous identifions à ce public, les spectateurs «réels» que nous sommes, sont beaucoup plus disciplinés. Le comportement de ce public dissipé se rapprocherait plutôt de celui du téléspectateur, ce que Pierre Beylot décrit en ces termes :

« *Le téléspectateur pratique communément, sans en avoir toujours conscience, une sorte de zapping mental* ». ²

Le spectateur « zappe » réellement soit en quittant la pièce (donc en étant mobile) soit en se livrant à une autre activité (le spectacle télévisuel prend en compte cette mobilité), or c'est exactement ce qu'il se passe ici. Dans une représentation cinématographique, si le spectateur n'est pas attentif, le film continue sans lui. Ici, Don Antonio bafouille, s'arrête, reprend. Le public influence le spectacle comme au théâtre quand le comédien, en fonction des réactions du public, change tel ou tel élément.

De même nous sommes contraints d'être tout percevants mais jamais nous ne pouvons passer de spectateur à acteur. Nous resterons toujours des témoins impuissants et muets. Il est vrai que les personnages peuvent à la fois être acteurs et spectateurs. Par exemple, pensons à la séquence de *French Cancan* lorsque le Prince demande à Nini de jouer le temps d'une soirée « à être des amoureux ». Ils iront de spectacle en spectacle, passant ainsi du rôle d'acteurs, à celui de spectateurs. Alors que nous, spectateurs réels sommes toujours spectateurs (des spectacles et du jeune couple), mais jamais acteurs. Prenons ainsi la séquence finale de *French Cancan*. Tous les acteurs de la comédie sont présents parmi les spectateurs du Moulin Rouge : le Baron, la Belle Abbessse, le prince Alexandre, Paulo, la mère de Nini, etc. Or nous, spectateurs réels, sommes invités à nous fondre dans le maelström du spectacle où nous sommes à la fois actants et regardants.

Ce que Renoir pose comme problématique c'est la fonction du regard. Voir n'est pas ici juger. C'est agir, c'est être. Saluer la caméra ce n'est plus seulement, comme au théâtre, saluer le spectateur, c'est aussi se saluer soi-même.

« *Si voir c'est avoir, alors je possède tout* » ³ écrivait Jules Ferry à sa femme en lui « racontant » le paysage qu'il embrasse depuis sa nouvelle maison de Foucharupt sur « les hauts » de Saint-Dié. C'est ici la même chose. Le personnage comme au théâtre change de statut. Il passe d'un être conceptuel à un être existentiel. Il est *là*. Il possède ce don d'exister, d'*être* et d'*avoir* au sens où l'on peut dire à quelqu'un : « *je t'ai eu* ». Le spectateur a « été eu ». Et quel plaisir de se laisser « avoir ». Comme au théâtre, on pense qu'il suffirait d'intervenir pour modifier le cours de la pièce. C'est un leurre car l'ordre des choses nous maintient passif dans notre siège. Notre plaisir serait alors de l'ordre de l'impuissance consentie. Tout comme dans une séquence du *Roi d'Yvetot*, Duvallier se transforme en spectateur-voyeur du couple formé par la petite servante et

² Pierre Beylot, *Focale* n°1, éd. IECA, Nancy, 1992, p. 95, article : *Audience, public, téléspectateur*.

³ Repris de *Revoir Renoir*, de Roger Viry-Babel, conférence à Florence, 2001, p. 253.

le garçon-boucher. Mais Duvallier a cet avantage sur nous d'intervenir dans la scène : "Épouse-le". Alors que nous sommes voués au silence, à l'immobilité et à l'invisibilité.

Tout ceci est remarquablement traduit dans la séquence de *La Cireuse électrique* où le portrait de Gustave se met à parler à l'homme qui l'a remplacé auprès de sa femme : « Va voir toi, moi je ne peux pas bouger »

Bien souvent on rêverait de pouvoir en faire autant, notamment dans les films à suspens dans lesquels le réalisateur nous dissimule volontairement un élément. Ce sont les convenances que l'enfant transgresse au théâtre Guignol en hurlant, en prévenant Gnafron d'un danger qui le menace, en engageant avec lui une réelle communication que l'écriture de la pièce et sa mise en scène ont bien évidemment pris en compte. Gustave est vraiment le spectateur impuissant à redevenir l'enfant du théâtre Guignol qui assiste à ce qui se passe sans pouvoir agir sur l'histoire, sans pouvoir diriger son regard là où il le voudrait, et sans pouvoir aller là où il le souhaite. Il se retrouve exactement dans la même position que nous. C'est la différence fondamentale qui existe entre le spectacle vivant (théâtre, ballet, opéra, dramatique télévisée en direct) et le spectacle enregistré (film, téléfilm, feuilleton). Le premier spectacle est toujours rendu émotionnellement supérieur par le risque d'une interruption. La mort rôde toujours et accroît notre plaisir. Roger Viry-Babel prétend qu'une des motivations du spectateur de théâtre est cette crainte du risque de l'interruption (contre-ut raté du chanteur d'opéra, estocade du torero par le taureau, trou de mémoire, chute d'un élément de décor, passage à l'image d'un accessoire technique dans une dramatique en direct, intervention intempestive des spectateurs, etc...). C'est l'accident potentiel qui augmenterait notre plaisir, tout comme la cassure du film, ou l'inférieur changement de bobines étaient la part d'impondérable, donc de vie, dans les anciennes séances de ciné-club dont les cinéphiles gardent la nostalgie. Renoir le sait et en joue, essayant de faire intervenir ces impondérables du spectacle vivant dans ses films.

Nous avons vu qu'il réussit en partie à pallier ce manque de liberté du public par la profondeur de champ. Il insère, en effet dans une image, plusieurs scènes. Ainsi le spectateur est libre de choisir l'endroit qu'il veut regarder.

Mais Renoir aime aussi jouer avec la frustration du spectateur réel : dans *La Cireuse électrique*, à chaque fois que les personnages apparaissent et chantent en regardant la caméra, ils entament notre croyance dans la fiction et à chaque fois, nous font prendre du recul par rapport au film, nous font prendre conscience que ce que nous voyons n'est qu'un spectacle. La même sensation se produit à chaque fois que Renoir apparaît entre les différents sketches du film. Dans *Le Testament du docteur Cordelier*, il va encore plus loin en nous montrant les coulisses (écrans de contrôle, clap, techniciens, etc). Ce que les sémiologues appellent le dispositif extra-diégétique s'intègre ici, par une mise en abîme du cinéma, à un dispositif fondamental de la diégèse et paradoxalement renforce la crédibilité de cette dernière. L'auteur – Renoir – apparaissant comme conteur, précédé qu'il est par la préparation des coulisses, est ici comme le contraire du

«il était une fois» du conte : puisque je suis devant vous, je m'engage par ma *présence* à authentifier un récit fantasmatique par essence.⁴

Au bout de l'analyse du procédé de communication mis en place ici, n'y aurait-il pas ce redoutable aveu : Jean Renoir est devenu un personnage de l'œuvre de Renoir.

En revanche, dans *French Cancan* ceci est évité. Lors du discours de Danglard pour la première représentation du Moulin Rouge, la caméra occupe une place de spectateur diégétique comme si nous étions assis à une table de la salle. Danglard est vu en légère contre-plongée, face à nous. Mais pas une seule fois il ne regarde dans notre direction. Or le réalisme voudrait qu'au moins une fois il regarde vers nous puisqu'il s'adresse à la salle entière. Mais c'est ce manque de réalisme qui nous laisse attachés à la fiction et nous permet d'y croire. Il a en effet été prouvé qu'un regard caméra sort le spectateur de la fiction pour un temps.

Un personnage qui nous claque une porte au nez provoque un autre type de frustration. Cela arrive par deux fois dans *La Cireuse électrique*. Nous pénétrons l'intimité du couple, puis les deux personnages se dirigent vers la chambre, la caméra les suit. Mais la porte claque laissant la caméra dehors, nous excluant de la diégèse.

*«Danglard, l'entrepreneur de spectacle est le premier spectateur de son œuvre. Mais un spectateur dissimulé, une sorte de voyeur privilégié qui connaît parfaitement les règles du spectacle, et les perturbations affectives qui les affectent.»*⁵

Ce spectateur dissimulé et privilégié n'est autre que nous-même le spectateur réel. En effet en contemplant le spectacle du French Cancan, le sourire et la vivacité des filles, qui imaginerait, à part nous qui l'avons « vécu », que l'apprentissage fut aussi dur physiquement et moralement ? L'apprentissage du métier ne passe pas ici par « l'initiation » sexuelle : « *Ben je croyais qu'il fallait y passer !* » constate non sans quelque déception Nini après s'être donnée à Paulo dans l'après-midi pour « *prendre une leçon* » afin de ne pas passer pour trop gourde... Le spectateur partage les sentiments de la danseuse. Comme elle, il a cru à cette damnation morale des filles du spectacle : elles sont la proie des mâles parasites (« *et que faites-vous des recalées ?* ») ou les victimes consentantes de leur Pygmalion (« *si on m'avait dit un jour que je ferais l'amour au champagne dans un palace !* »). Nous obliger à passer par les coulisses (pendant une heure et demi) avant le spectacle final, c'est jouer avec les codes du spectacle bourgeois et rappeler que le talent est toujours le fruit de 5% d'inspiration et de 95% de transpiration. En faisant du procès de production du spectacle le scénario de son film, Renoir, une fois encore, donne les clés du spectacle du monde.

De même dans *Le Carrosse d'or*, nous savons que les trois amants se trouvent dans la maison (même connaissance que Camilla) alors que chacun d'eux s'ignore. Nous avons le privilège de les avoir vus arriver et s'installer.

⁴ Notons ici l'ambiguïté sémantique du verbe être dans la locution « *il était une fois* » qui signifie bien « *il n'a jamais été une fois* ». Nous passons par cette formule du monde réel à celui du discours comme les trois coups du bâtonnier nous sortent de la réalité.

⁵ Roger Viry-Babel, *Focale* n°1, op. cit., p. 33, article : *Spectacle et spectateurs dans French cancan de Jean Renoir*.

Dans *Le Dernier réveillon*, nous sommes cette fois supérieurs aux deux personnages qui découvrent le couple de clochards morts. En effet nous savons pourquoi ils ont l'air tellement heureux. Nous avons partagé leur dernier instant de vie et de bonheur. Et enfin nous savons aussi ce qui se passe entre Isabelle et Ferraud dans *Le Roi d'Yvetot* et nous sommes privilégiés en cela par rapport à Duvallier qui ne soupçonne rien. La chute pourrait être d'autant plus catastrophique pour lui, si nous n'étions dans le domaine de la comédie.

En fait une séquence du *Carrosse d'or* résume parfaitement ces questions de spectateurs diégétiques ou réels. Lors du spectacle, Colombine arrive sur scène encadrée dans un « miroir ». Ce miroir n'a que les contours. Il n'y a pas de glace si bien que lorsque Colombine semble se mirer, elle aperçoit Arlequin qui se tient en vis-à-vis de l'autre côté du miroir sans glace. Or on nous dit :

« *Quand Arlequin [symbole du spectacle, du théâtre] se regarde dans un miroir, il voit toujours quelqu'un d'autre* » (Don Antonio)

Christian Metz a dit que le cinéma ressemblait au miroir à une seule différence près, c'est que le corps du spectateur ne s'y reflétera jamais.⁶ Arlequin est dès lors comme le spectateur : il regarde le miroir (comme le spectateur regarde l'écran), ne voit pas son reflet (il en va de même pour le spectateur réel), mais y voit quelqu'un d'autre (le spectateur y voit d'autres personnages incarnés par des acteurs). C'est la raison pour laquelle dans *La Règle du jeu* les personnages sont souvent offerts à la vision du spectateur par le truchement de miroirs.

Cette fascination de dépasser le cadre chez Renoir va certainement de pair avec la fascination pour la liberté :

« *Il ne me semble pas abusif de prétendre que celui (le thème) qui exerça la plus vive fascination sur lui fut le thème de la liberté.* »⁷

Théâtre, réalité ou cinéma ? La confusion des genres...

La clé de la construction renoirienne est sans doute dans l'aveu qu'il fit en 1969 à Roger Viry-Babel :

« *J'ai voulu que les genres se mélangent, qu'on ne sache plus qu'on était au cinéma mais au théâtre.* »⁸

Cette confusion est visible dans le générique du *Carrosse d'or* dans lequel les noms défilent sur un rideau de théâtre. De plus, il est précisé : « *Mise en scène de Jean Renoir* » et non « *réalisation* » comme on a l'habitude de le voir au cinéma. Puis un court texte nous indique que : « *cette pièce se déroule...* » Le mot « pièce » traduit donc cette volonté de rapprocher le cinéma du théâtre.

Le rideau se lève, le spectateur se retrouve face à la scène exactement comme il le serait au théâtre. De plus l'acteur qui est « sur scène » joue son rôle en regardant le public. Et tout au long du film, à chaque spectacle, la caméra (donc le spectateur) sera face à la scène de théâtre. Renoir tourne donc ce film en particulier avec trois côtés, le quatrième étant absent. Cet élément est propre au théâtre. Ce quatrième côté est

⁶ Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, éd. Meridiens Klincksieck, Paris, 1991, pp. 22 et 31 et chapitre intitulé : *miroir*, pp. 79 à 84.

⁷ Guy Cavagnac, *Le Désir du monde*, éd. Société des Découvertes, Paris, 1994, p. 37.

⁸ in revue *Focale* n° 1, op. cit., p. 34, note de bas de page.

remplacé comme le disait Claudel par « *ces centaines de visages blancs qui tapissent les murs comme des mouches jusqu'au plafond.* »⁹

D'habitude, en effet, le cinéma rétablit un quatrième côté et permet ainsi de découvrir la vie des personnages comme le faisait Asmodée. Si le quatrième côté est absent dans *Le Carrosse d'or*, c'est pour signifier que les personnages sont tous des acteurs qui, même dans leur vie, sont en représentation. D'ailleurs Don Antonio le rappelle à Camilla qui s'est égarée un temps :

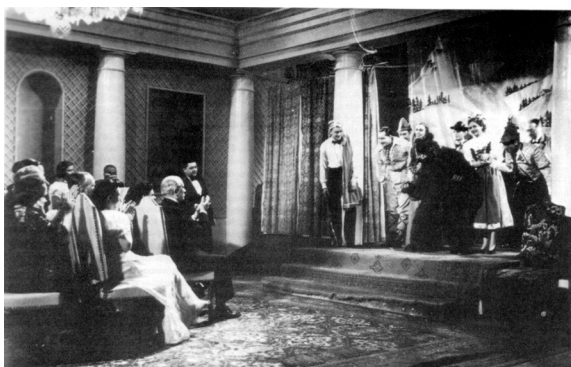
« *Camilla, en scène ! ... Tu n'es pas faite pour ce qu'on appelle la vie. Ta place est parmi nous, les acteurs, les acrobates, les mimes, les clowns, les saltimbanques. Ton bonheur tu le trouveras seulement sur scène, chaque soir, seulement pendant deux petites heures en faisant ton métier d'actrice, c'est-à-dire en t'oubliant toi-même. A travers les personnages que tu incarneras tu découvriras peut-être la vraie Camilla.* »

Même si on retrouve le quatrième côté dans la maison de Camilla, cette demeure est faite comme une scène avec ses coulisses où chacun entre, sort, se croise. Le duel dans cette maison est filmé en plan fixe. Il n'y a aucun mouvement de caméra durant cette longue scène. Renoir désire au maximum rapprocher le spectateur de théâtre de celui de son film. Pour la même raison, les champs/contre-champs sont pratiquement toujours exclus. Ce film est « *un spectacle dans le spectacle, chaque rideau s'ouvre sur un autre qui en découvre un troisième.* »¹⁰

D'ailleurs Renoir fait remarquer que :

« *Dans certains décors, à l'origine, j'avais un quatrième côté, mais peu à peu je l'ai abandonné et j'ai tourné le film à peu près entièrement comme devant une scène. La caméra étant à la place du public.* »¹¹

Dans les photographies qui suivent, nous remarquons très nettement la différence de filmage entre la première tirée du spectacle de la Colinière dans *La Règle du jeu* où la caméra ne prend pas la place du spectateur diégétique et la deuxième tirée du spectacle de la Commedia dell'Arte dans *Le Carrosse d'or*. Dans le premier film, elle assiste à la fête en retrait, de « côté » et est en quelque sorte, comme nous l'avons vu précédemment, le spectateur privilégié qui voit ce que les personnages ne voient pas : Schumacher ne remarque pas Lisette s'échappant avec Marceau dans les cuisines, il leur tourne en effet le dos. Dans *le Carrosse d'or* le spectateur est soumis à l'obligation de frontalité.



La Règle du jeu



Le Carrosse d'or

⁹ Repris de *Cinéma d'aujourd'hui* n° 2, op. cit., p. 47.

¹⁰ Claude Beylie, *Cinéma d'aujourd'hui* n° 2 op. cit, article : *Jean Renoir ou les jeux du spectacle et de la vie*, partie 1 : *correspondances*, p. 47.

¹¹ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 39.

Dans les deux films, l'intention n'est pas la même puisque dans *La Règle du jeu*, le spectacle est autant sur scène que dans la salle.

Ces éléments scéniques viennent, nous l'avons souligné, de l'enfance de Renoir et en particulier des nombreuses séances au Guignol auxquelles il assista avec Gabrielle. Le rideau est important et présent dans nombreux films tel *La Chienne*, *Le Carrosse d'or* et bien évidemment *Le Petit théâtre de Jean Renoir*.

« *Le moment le plus délicieux était avant le lever du rideau. Il semblait que la draperie frémissait au son de l'accordéon qui nous parvenait des coulisses. Puis il y avait les trois coups comme à la Comédie Française.* »¹²

Il n'est donc pas étrange que tant de rideaux se lèvent dans le cinéma de Renoir. Celui de *La Règle du jeu* qui frémit au son du piano mécanique ou celui du *Carrosse d'or* qui s'ouvre aux trois coups.

Si les ouvertures de films sont significatives (les rideaux se lèvent), les fins aussi puisque les rideaux bien évidemment se referment comme dans *La Chienne* sur un décor réaliste de rue. *Le Carrosse d'or* se clôt par le baisser de rideau. Le nom des acteurs apparaît avec en face leur nom de scène comme dans un « programme » de théâtre.

De même à la fin de *La Cireuse électrique*, les deux amoureux s'embrassent pendant que, derrière eux, le décor change comme au théâtre entre deux actes. Le rideau tombe. Pensons aussi à la fin du *Roi d'Yvetot*. Les personnages, les acteurs de l'histoire que nous venons de suivre saluent, face à la caméra, leur public avant que le rideau ne tombe. Les derniers plans de *French Cancan* ont cette fonction. A propos de ces saluts, Renoir disait :

« *Ce salut final appartient au théâtre, ou au Music Hall et n'a rien à faire dans une mise en scène de cinéma. C'est peut-être que le théâtre est un mode de politesse et de convention, tandis que le cinéma veut faire une copie de la vie. Dans la vie, on perd ce sens de la politesse, on remercie de moins en moins.* »¹³

En intégrant des saluts de théâtre à son cinéma, Renoir veut donc abolir cette distance et remettre le cinéma sur la lignée du théâtre, sur la piste de « *la politesse du théâtre* ».

Pour Christian Metz, en revanche, le salut théâtral est une marque de consentement propre au théâtre, de la part de l'exhibitionniste qu'est l'acteur face à son voyeur qui est le public. Marque qui, selon lui, n'existe pas au cinéma¹⁴. Il est vrai qu'ici les exhibitionnistes sont purement virtuels car ils ne peuvent percevoir les spectateurs que nous sommes.

Toute représentation de théâtre, et elles sont nombreuses dans l'œuvre de Renoir, renvoie de fait à une mise en abîme du spectacle. Dès ses premiers films Renoir donne à voir un acteur ou une actrice. Photographiée par le fils Raynal, Virginie multiplie les grimaces dans une des premières séquences de *La Fille de l'eau*. La caméra capte ce que l'objectif photo figeait sur sa propre pellicule. Nana débute par une représentation de *La Blonde Vénus*.

¹² in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 26.

¹³ in *Revue Focale n° 1*, op. cit., p. 34.

¹⁴ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, éd. Christian Bourgois, Paris, 1993, p. 88.

Renoir joue d'ailleurs avec le spectateur puisque dans le public diégétique nous reconnaissons Catherine Hessling et Pierre Philippe en chapeau haut de forme (ami de Jean Renoir qui interprète Bordenave dans le film, à gauche de l'actrice sur le photogramme).¹⁵ L'actrice se trouve à la fois côté scène et côté public.



Champ/Contre Champ de la salle de théâtre dans *Nana*

Cette distanciation scopique qui tient beaucoup de la *private joke*, se trouve également dans la volonté de filmer le spectacle en plan large, multipliant les points de vue depuis le parterre, les loges et le poulailler. Les personnages sont eux-mêmes perdus dans le décor de théâtre.

Le premier tiers de l'espace n'est pratiquement jamais utilisé. Il reste vide alors que les personnages au fond connaissent des déplacements latéraux et pratiquement jamais en profondeur. Cette figure rappelle en fait parfaitement la scène de théâtre. De plus dans le boudoir de *Nana*, au fond pendent des rideaux.

Ce théâtre dans le film continue avec *Tire-au-flanc*. Dans *La Grande illusion* les prisonniers montent une pièce de théâtre qui sera interrompue par le chant de « la Marseillaise » après la nouvelle de la reprise de Douaumont. Dans le film *La Marseillaise* le théâtre d'ombres de Lotte Reiniger stylise dans un spectacle intitulé *Le Roi et la Nation*, les événements historiques dont Bomier est à la fois l'acteur et le spectateur. Dans *Le Fleuve*, le réalisateur met en scène la danse de Krishna, l'histoire rêvée par la petite Harriet. Même phénomène dans le french cancan final du film éponyme où les acteurs se figent en spectateurs.

L'intervention directe de Renoir qui interpelle le (télé)spectateur dans son *Petit théâtre* est l'abolition la plus radicale des distances. Mais les personnages de *La Cireuse électrique* jouent également sur cette abolition de toute distanciation : c'est directement que les personnages prennent possession de l'espace du Castelet en s'avançant et chantant en nous regardant « droit dans les yeux ».

Ce procédé se retrouve en particulier dans *Le Carrosse d'or* : « Mesdames et Messieurs... » A qui s'adresse Don Antonio ? Aux spectateurs diégétiques ou extra diégétiques ? La confusion est facile.

La Chienne s'ouvre avec une représentation de Guignol. Ce spectacle est associé à quelques éléments purement cinématographiques : surimpression sur les marionnettes des visages des trois acteurs, des trois protagonistes qui apparaissent au fil des paroles

¹⁵ Ainsi que le directeur de production Pierre Braunberger, en travesti...

de Guignol. « *Maintenant le spectacle peut commencer...* » Et la première image est un gâteau sur un monte-plat. On nous apporte ce spectacle sur un plateau.

Le début de *Boudu* est caractéristique. Le libraire Lestingois déclame sa passion comme dans une pièce antique avec en fond sonore une petite musique que l'on pense « over ». Mais elle se révèle « in », un plan sur une fenêtre nous fait découvrir le voisin, joueur de flûte. D'ailleurs tant que le son de la flûte retentit et que Lestingois déclame avec des gestes lents et exagérés comme au théâtre :

« *Anne-Marie, tu es pareille aux nymphes... comme elles, tu es souple et tu saurais bondir sur la mousse des forêts, boire aux fontaines et toute nue, les nuits d'été, danser au clair de lune* »,

les autres bruits s'estompent. Les bruits de la rue reprennent miraculeusement avec la fin du morceau. La fin de la tirade est marquée contradictoirement par le personnage qui ouvre d'un coup sec les rideaux.



Du rêve à la réalité. Première séquence de *Boudu sauvé des eaux*

La propension à l'excès théâtral de la mise en scène cinématographique se retrouve dans la séquence où Christine reçoit Jurieux à la Colinière :

« *J'ai dit à Dalio : nous allons nous amuser, nous allons faire le contre-point de la scène. Et cela nous donne le spectacle de deux cabotins, Dalio et moi, nous livrant à une série de grimaces absolument infâmes, mais que je trouve très drôles.* »¹⁶

Le cabotinage pour Renoir n'est pas un défaut. La diction de Cabuche (*La Bête humaine*) est d'un cabotinage total. Faut-il y voir une faiblesse de la part de Renoir qui s'est réservé ce rôle ? Le cabotinage traduit en fait, par une inversion des rôles, l'incapacité de certains hommes dans la vie à jouer la comédie. Quand le vagabond Cabuche se heurte au jeu social des classes, des policiers qui incarnent l'ordre social, il tente maladroitement de se justifier. En montrant sa satisfaction à l'annonce de la mort du

¹⁶ in *La Règle du jeu : Synopsis*, op. cit, p. 94

« *salaud* » Grandmorin, il se condamne. Surjoué par Renoir, ce personnage ne fait que traduire son inadaptation au théâtre de la vie.

Renoir n'a évidemment jamais renié ces emprunts au théâtre et il va même jusqu'à oser quelques jeux de mots faciles : dans *La Règle du jeu*, La Chesnaye crie à son majordome qui porte un nom illustre : « *Corneille ! Corneille ! Faites cesser cette comédie !* »

La réponse est tout aussi drôle : « *Laquelle ?* »

Citons aussi Jurieux qui, fou de colère s'écrie : « *Il faut absolument que je casse la figure à ce Guignol* ».

Lorsque Louis XVI reconnaît dans *la Marseillaise* : « *le défaut de l'affaire c'est que dans cette représentation nous sommes aussi des acteurs. Ce qui est évidemment une position moins commode que celle de spectateurs.* »

Marie-Antoinette répond sur le même registre : « *le rideau va se lever sur le dernier acte de la tragédie. Je suis d'avis de frapper les trois coups [...] fin de la sinistre comédie.* »

Mais Renoir n'est pas dupe. Une distance infranchissable marquera toujours le cinéma et le théâtre. Et pourtant le réalisateur confiait à Roger Viry-Babel :

« *Le théâtre, le vrai, c'est celui où l'on se trouve presque dans la réalité, mais sans y être absolument* »¹⁷,

Dans *Le Carrosse d'or*, lors de la représentation, les spectateurs sont très bruyants, rendus excités par l'arrivée de Ramon le torero. Or Colombine-Camilla, sur scène, n'hésite pas à interrompre la pièce pour interpeller Ramon. Au cinéma il est vrai que l'on peut interpeller le public (gros plan, regard caméra, annonce aux spectateurs comme dans *Le Petit théâtre de Jean Renoir*). Mais jamais le film n'interpellera UN spectateur en particulier. Et ceci même si, comme le dit Renoir :

« *ce qui est important c'est qu'on s'est intéressé à lui [le spectateur] le temps d'une réplique. C'est ça l'art du spectacle en général. Privilégier l'autre, lui faire croire qu'il est seul. Ne vous trompez pas, il n'est pas dupe et il sait qu'il a un voisin de fauteuil qui ressent la même émotion.* »¹⁸

Ce genre d'interpellation individuelle n'arrive que dans le cinéma de Woody Allen et sa *Rose pourpre du Caire*, ou de façon retournée par la confession du scénariste dans *Sunset Boulevard* de Billy Wilder.

Edgar Morin explique que :

« *au théâtre, par exemple, la présence du spectateur peut retentir sur le jeu de l'acteur. Elle participe à l'unicité d'un événement soumis aux aléas. L'acteur peut oublier son rôle, ou se trouver mal. Au cinéma, l'absence physique des acteurs comme des choses rend impossibles tous les accidents physiques.* »¹⁹

Il est vrai qu'une pièce de théâtre n'est jamais figée d'une représentation à l'autre. Alors que nous verrons strictement le même film que la veille ou le mois dernier, au moins dans son continuum.

¹⁷ entrevue inédite 1969.

¹⁸ in revue *Focale* n° 1, op. cit., p. 32.

¹⁹ Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire : essai d'anthropologie sociologique*, éd. de Minuit, Paris, 1985, p. 102.

Le problème des aléas du direct est aussi abordé dans *Le Carrosse d'or* lorsque Camilla doit entrer en scène. Elle ne le fait pas car elle est en train de se battre dans les coulisses. Cela ne se verra jamais au cinéma car le spectacle auquel j'assiste est un spectacle différé. C'est-à-dire qu'il « a été » mais qu'il n'est plus au moment où je le regarde. Au théâtre la représentation est réelle, elle se fait devant moi au moment présent. Christian Metz dira à ce propos :

« Si le rôle théâtral peut changer d'interprète, c'est que sa représentation est réelle et mobilise des personnes chaque soir présentes (...). Si le rôle cinématographique est rivé pour toujours à son interprète, c'est que sa représentation engage le reflet de l'acteur et non l'acteur, c'est que le reflet (...) est enregistré, et ne peut donc plus varier. »²⁰

En montrant les coulisses, le cinéma nous fait percevoir le procès de production du spectacle, ce que nous interdit le théâtre, même dans les constructions pirandéliennes. En construisant une mise en abîme, Renoir ne nous dit pas que *tout est vrai* mais que *tout est théâtre*. Les acteurs ont été autre chose, un autre personnage dans les coulisses. En nous les montrant, il abolit la distance scène/coulisse ou si l'on préfère scène/vie. En nous confortant en tant que spectateurs double, il joue aussi de notre duplicité. Tout homme avance masqué. C'est la raison pour laquelle la salle devient scène pour le finale de *French Cancan* et que Renoir nous montre la transformation à vue des lieux.

Toutes ces différences entre cinéma et théâtre ont trait en fait à un seul point : c'est qu'au cinéma : « l'acteur était présent quand le spectateur ne l'était pas [le tournage] et le spectateur est présent lorsque l'acteur ne l'est plus [la projection]. »²¹

Les deux mondes ne se rencontreront jamais alors qu'au théâtre, les deux statuts (acteur/spectateur) se sont donné rendez-vous et ils sont là au même moment, à la même heure et au même endroit.

Il est impossible de mélanger les deux lieux au cinéma. Le spectateur n'est pas dans le perçu, dans l'écran mais il est dans la salle tout comme le fictif ne peut pas venir dans la salle au même titre que la chanteuse de *French Cancan*.

Mais cette « faiblesse » du cinéma n'en est peut-être pas une. En effet le cinéma permet certains effets impossibles ailleurs et encore moins au théâtre, les fondus enchaînés par exemple comme dans *Le Carrosse d'or* lors des préparatifs du spectacle, ou encore d'autres figures du *Dernier réveillon* lorsque les deux clochards dansent et que leur rêve se matérialise devant les yeux du spectateur. Le quai insalubre et noir se transforme en beau salon à lustre de cristal. De même dans *La Cireuse électrique*, nous nous souviendrons du jeu sur le portrait de Gustave qui au fur et à mesure des événements, sourit, devient penaud ou honteux. Pour arriver au point final du portrait qui parle :

« Va voir toi, moi je peux pas bouger. »

Le transfert peut être moins « fantastique » que cela. Dans le dernier sketch du *Petit théâtre*, Renoir nous prévient : la bille qu'il tient entre les mains n'est pas une boule de pétanque. Il a une excuse : son petit théâtre n'en est pas un grand ! Mais lorsqu'il la lance en gros plan, elle devient, sur la scène du cinéma, une véritable boule de pétanque.

²⁰ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, op. cit., p. 94.

²¹ idem, p. 88.

Renoir-acteur jouant Renoir-conteur d'histoire est bien tout à la fois le créateur et le metteur en scène. Cette bille est le lien objectal donc perçu comme existence entre le monde de l'artifice et celui de la réalité.

En tout état de cause, si Renoir a tenté d'effacer le fossé qui sépare théâtre et cinéma, il ne fait qu'explicitement l'absence de différences entre le spectacle et la vie. Ceci est plus flagrant dans *Le Carrosse d'or* lequel repose entièrement sur cette idée. D'ailleurs à propos de cette œuvre, Eric Rohmer prétendait :

« *C'est le Sésame ouvre-toi de toute l'œuvre de Renoir. Les deux pôles ordinaires de celle-ci, l'art et la nature, la comédie et la vie y prennent figure de deux miroirs en vis-à-vis qui se renvoient leur image jusqu'à en effacer toute démarcation entre les deux zones d'influence.* »²²

Les personnages de Renoir fonctionnent sur le modèle du théâtre et de la vie. Mieux, ils vivent sur le modèle du théâtre DE la vie reprenant ainsi à son compte la clé shakespearienne : « *Le monde entier n'est qu'une vaste scène.* »

C'est sans doute pourquoi les personnages de Jean Renoir sont si attachants, si contradictoires, si peu parfaits, mais tellement humains et proches de nous :

« *Au point de vue du jeu des acteurs, pour établir cette confusion entre le théâtre et la vie, j'ai demandé surtout à mes acteurs qui représentaient des rôles dans la vie, de jouer avec un tout petit peu d'exagération, de façon à donner à la vie le côté théâtral me permettant d'établir cette confusion.* »²³

Ceci est sensible dans le jeu du patron du théâtre ou du secrétaire du vice-roi dans *Le Carrosse d'or*, à qui s'adresse la réplique de Camilla : « *Vous êtes trop petit pour moi.* »

Théâtrale peut-être mais tellement juste et cassante qu'elle met mal à l'aise celui à qui elle s'adresse tout autant que le spectateur. Lorsque les trois amants se présentent chez Camilla, on peut parler d'une mise en scène théâtrale qui s'intègre à la vie des personnages. En effet lorsque l'actrice parle au vice-roi, les deux autres amants se battent à l'épée dans une pièce voisine. La comédienne prononce alors la fameuse phrase :

« *Où est la vérité ; où donc finit le théâtre, où commence la vie ?* »

La porte s'ouvre avec fracas sur les duellistes. Il y a alors un redoublement du dispositif théâtral : deux spectateurs qui sont ici Camilla et le vice-roi, l'embrasement de la porte fait office de scène encadrée et les deux acteurs, Ramon et Felipe qui à la vue du souverain saluent (salut théâtral) et qui portent un costume : un toréador et un uniforme de soldat.

La tirade de Camilla est d'ailleurs très proche de celle de Carola dans la pièce de théâtre du même nom. Dans cette œuvre, l'actrice prétend que sa vie commence côté jardin et se finit côté cour. De même Camilla confond sa vie de scène et sa vie privée. Lors de la répétition, elle déclame : « *Mon cher public.* » Elle est face à nous spectateurs, puis arrive Felipe son amant et elle continue :

« *Tu es tout pour moi. C'est toi que j'aime.* »

²² André Bazin, *Jean Renoir*, op. cit., p. 263.

²³ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 39.

La confusion s'opère entre le public et Felipe. On ne sait alors plus à qui et de qui elle parle. Le souci de Renoir de rapprocher spectacle et vie se sent surtout dans le personnage de Camilla. Après la représentation, la comédienne fait la connaissance du vice-roi. Or durant toute cette scène, elle a gardé son costume de Colombine. Dans cette robe multicolore, elle est à l'aise, elle est forte, elle est sûre d'elle. Elle va jusqu'à se permettre de rire du vice-roi et de narguer le grand Ramon.

Mais lorsque Camilla entre à la cour, elle est déstabilisée, mal à l'aise dans sa robe « protocolaire ». Quand elle arrive au palais, pour reprendre son carrosse, elle tente d'imiter l'apparence d'une dame de la cour : elle se trompe de direction. Un laquais est obligé de la remettre sur le bon chemin. De même lorsqu'elle se retrouve à table avec le roi, les coutumes de la vie aristocratique lui échappent complètement. Son Eminence la reprend sans cesse. D'ailleurs elle demandera elle-même à Ferdinand :

« Est-ce que cela s'apprend, les usages, oublier les petites choses que nous croyons si importantes ? »

Camilla est à l'aise sur scène, car elle improvise sa partition sur des canevas immuables qui reposent sur les ergotages. Pas la peine d'apprendre son texte, sa faconde naturelle l'autorise à paraître Colombine alors qu'elle n'est qu'elle-même. La cour, avec ses hiérarchies, ses rituels, ses formules, s'apprend depuis la naissance.

Mais en enlevant, en privé sa perruque, le vice-roi déclenche l'hilarité de Camilla. Nous nous rendons compte que la vie de cour n'est peut-être pas si éloignée du spectacle théâtral. C'est un monde où tout repose sur l'apparence : décor et déguisements... qu'on peut enlever uniquement à l'abri des regards, tout comme l'acteur le fait dans sa loge à l'abri des spectateurs. A propos de ce jeu des fausses apparences, on peut évoquer le film *French Cancan*. La clocharde, Prunelle, était à l'époque la reine du cancan malgré sa pauvre apparence et elle dit à Danglard : « *Vous serez toujours un prince* » au moment où, malgré son beau costume de bourgeois, il est ruiné. D'ailleurs, le vice-roi du *Carrosse d'or* parle « *des pantins de sa cour* » un peu comme les enfants de la troupe de Don Antonio qui effectuent leurs acrobaties désarticulées.

A partir du moment où Camilla quitte son costume de scène, elle perd de sa joie de vivre, son air joyeux et devient comme les autres, grave et triste. Elle va bien vite comprendre que sa vie se trouve avec les siens : le vice-roi dira d'ailleurs : « *Votre monde Camilla !* » pour lui rappeler que toute la troupe l'attend et elle s'en va en faisant la révérence : « *Vous êtes trop petit pour moi !* » s'adresse alors à tous les «grands» de la terre. Question d'échelle et de point de vue.

Elle a même l'audace de faire remarquer que les acteurs ont, eux, la décence de saluer à la fin du second acte et la cour... salue cette «grande dame ». Elle quitte le monde «du haut» (des seigneurs) pour descendre (l'escalier) dans son monde fait de cris, de joies, de couleurs et de musiques. C'est d'ailleurs à la fin, lorsque le rideau est tombé, que Don Antonio lui adresse la parole sur un impératif : « *Camilla en scène !* »

Ce n'est donc plus Colombine sur scène mais Camilla. C'est donc l'inverse du début quand à la question : « *Comment t'appelles-tu* », elle avait répondu : « *Colombine sur scène* » et seulement après : « *Camilla à la vie* ».

« Tu n'es pas faite pour ce qu'on appelle la vie. Ta place est parmi nous, les acteurs [...]. Ton bonheur, tu le trouveras seulement sur scène, chaque soir seulement pendant deux petites heures en faisant ton métier

d'actrice, c'est-à-dire en t'oubliant toi-même à travers les personnages que tu incarneras, tu découvriras peut-être la vraie Camilla. »

Souvenons-nous aussi ce que Carola, dans la pièce éponyme, répondait à la question :

« Vous vous méprisez ?

- Oui... sauf quand je suis en scène. Là, je suis orgueilleuse, sûre de moi. Il me semble que je mène le jeu, que les autres comédiens sont des comparses... Je n'ai aucune humilité dans le métier. »

Alors que son collègue Campan ajoutait :

« Pour nous l'honneur c'est un rideau qui se lève après que le régisseur a frappé les trois coups. »

Renoir disait souvent qu'il était bien pour un réalisateur de tomber amoureux de sa vedette ou du moins de lui en laisser l'illusion le temps du film. Cette « philosophie », Renoir l'a transmise à son personnage Danglard de *French Cancan*. Celui-ci, en effet, tombe amoureux de toutes ses vedettes les unes après les autres. Roger Viry-Babel affirme que :

« Renoir magnifie les femmes, il leur confie une fonction emblématique, en même temps qu'au travers du portrait de Nini et de ses compagnes, il précise que le moment de l'initiation (au plaisir sexuel) est de même nature que celui où elles deviennent actrices. »²⁴

Il est vrai que pendant la scène de la première répétition, les danseuses ne sont pas à l'aise, elles souffrent, or de plus en plus, elles prennent de l'assurance jusqu'à la scène finale où Nini a atteint l'extase (la jouissance suprême, ou pour aller dans le même sens que Roger Viry-Babel, l'orgasme), traduite par le gros plan sur son visage épanoui et souriant. D'ailleurs lorsqu'elle s'offre pour la première fois à Danglard, elle arbore le même visage. Après ses étreintes avec Paulo le petit boulanger, elle prétend : *« J'ai fait des progrès. »*

On peut se demander dans quel domaine : sur le plan de la sexualité ou sur celui de la danse ? Renoir disait que les femmes se maquillent dans deux occasions : le théâtre et la prostitution : *« D'ailleurs c'est sans doute la même chose »²⁵* ajoutait-il. Ceci est traduit dans le film par la réflexion de Nini : *« Ben je croyais qu'il fallait y passer »* (pour réussir dans le métier).

D'ailleurs juste avant le Cancan, quand Nini refuse de danser à moins que Danglard reste son amant, le metteur en scène, en colère, rétorque que son métier consiste à créer des vedettes dont il tombera toujours amoureux et qu'elle ne pourra jamais rien y changer. Et pour clore la discussion, il lui dit de *“foutre le camp”* alors qu'en hors-champ on entend le public réclamer bruyamment Nini. Elle échappe donc à Danglard, à son créateur pour se donner à son public :

« C'est ce moment précis qui est traduit en image. Le moment d'alchimie où l'acteur est totalement offert aux spectateurs et où il échappe définitivement à son créateur. »²⁶

Elle *« perd »* un Danglard mais *« gagne »* des centaines de personnes qui sont venues la voir et le rapprochement chez Renoir de l'actrice et de la prostituée s'explique ainsi par les propos de Paulo : *« Moi je ne veux pas d'une femme qui se donne à trois cents personnes tous les soirs. »*

²⁴ in revue *Focale* n° 1, op. cit., p. 34.

²⁵ in *Films/textes/références*, op. cit., p. 11.

²⁶ Roger Viry-Babel, *Focale* n° 1, op. cit., p. 35.

On retrouve ce rapprochement spectacle/vie dans de nombreux autres films et en particulier dans cette poignante scène du *Dernier réveillon*. De part et d'autre de la vitrine d'un grand restaurant, servant autant de fenêtre que de mur, de miroir que d'écran, des convives de haut luxe s'offrent au regard d'un pauvre clochard mort de froid et de faim. Le spectacle est dans la salle à manger. Les lumières du restaurant s'éteignent, comme la scène d'un théâtre et l'esplanade se vide comme une salle de spectacle après la représentation.

D'ailleurs quand les gérants du restaurant veulent chasser le petit homme, celui-ci rétorque : « *On m'a payé pour rester* » comme on paye un acteur pour avoir le droit de le filmer ou de le regarder. Puis le gérant reprend : « *Vos spectateurs ont quitté le théâtre.* »

Le clochard, allant jusqu'à s'offrir des caprices de star, exige le meilleur champagne et des couverts, détestant manger avec les doigts.

Si dans les films de Renoir le spectacle se rapproche de la vie, nous verrons par la suite qu'il retranscrit aussi dans ses films et dans la vie de ses personnages des éléments de sa propre vie, de ses propres amis, de sa famille, de ses propres rêves. C'est peut-être aussi cela qui fait du réalisateur, un auteur.



Chapitre 7 : Constantes du personnage renoirien

L'absence de héros.

En fait ce qui surprend, dans cette multitude de personnages, c'est l'absence de héros. Chez Carné, chez Grémillon ou chez Duvivier pour ne prendre comparaison que parmi les réalisateurs français les plus cités des années 30, le héros est immédiatement repérable. C'est la tête d'affiche : Gabin dans *Le jour se lève*, dans *Pépé le Moko*, ou dans *Remorques*, c'est non seulement le premier rôle, mais encore le héros, la plupart du temps positif, heureux ou malheureux. A l'exception de *La Bête humaine* (et c'est une exception tout à fait relative), le héros est l'absent des films de Renoir, même si une tête d'affiche semble tenir la vedette.

Le réalisateur préfère suivre une multitude de personnages plutôt que de s'arrêter sur un seul :

*« Si je me laissais aller, je commencerais avec des héros puis je les oublierais complètement, je ferais dévier l'histoire sur d'autres. Je me suis toujours constamment demandé pourquoi il fallait suivre les mêmes gens dans un film »*¹.

L'exemple de film de Renoir sans héros – ou plutôt avec une multitude de héros – est sans nul doute *La Règle du jeu*. Marceau, Christine, Lisette, Schumacher, La Chesnaye, Jurieux et Octave sont des « héros potentiels » comme le démontre Francis Vanoye :

*« Nous ne trouvons pas un personnage central aux prises avec une action nette, des objectifs ou un but bien défini. C'est plutôt l'inverse. [...] Aucun de ses personnages n'est exceptionnel et ne fait figure de héros. [...] Cette particularité est à rapprocher du fait qu'aucun personnage n'est interprété par une "star" »*².

Le refus de la star s'est vérifié maintes fois. C'est sans doute avec *Toni* que Renoir atteint une construction parfaite de personnages qui n'ont nul besoin d'acteurs-vedettes pour exister. Mieux, c'est avec des figurants locaux qu'il complète sa distribution. Ce refus d'un personnage principal qui serait privilégié lui permet de s'attarder sur des personnages dits secondaires. Le spectateur, habitué par le cinéma classique français ou hollywoodien, n'a plus ici à faire jouer les phénomènes d'identification au héros comme clé de lecture du drame. La présence de personnages secondaires semble

¹ Citation de Jean Renoir, *Jean Renoir* d'Armand-Jean Cauliez, op. cit., p. 84.

² *La Règle du jeu : Jean Renoir*, de Francis Vanoye, éd. Nathan-synopsis, Paris, 1989, p. 68-69.

introduire un temps de latence dans la diégèse, de repos qui se perçoit alors comme pur plaisir de filmer. Dans *Boudu* par exemple, on s'arrête un instant sur la petite servante Anne-Marie, qui réclame à la voisine, par la fenêtre de la cuisine, une boîte d'allumettes, ou bien ce personnage de poète déjanté, interprété par Jacques Becker, rencontré dans le parc et qui clame de la poésie avec force gestes emphatiques (très "Odéon 1900"). Ce clin d'œil de Renoir est moins innocent qu'il n'y paraît. En introduisant ici une caricature d'acteur, il renforce la crédibilité tout aussi marginale de Boudu.

Les enfants de la troupe du *Carrosse d'or*, les rabatteurs dans *La Règle du jeu*, les ouvriers agricoles dans *L'Homme du Sud* ne sont pas que des éléments de décor humain. Ils nous permettent de poser notre regard sur le foisonnement de la vie qui entoure les personnages principaux. Pour quelques instants, les personnages secondaires prennent place à l'avant scène, prouvant « qu'il n'y a pas de personnages privilégiés. »³

« Dans un film de Renoir on ne commence pas par être un héros mais on a une chance de le devenir »⁴

Le meilleur exemple reste sans doute Albert Lory de *Vivre libre*, ce petit instituteur sous l'occupation, lâche et peureux au début du récit (comme chacun aurait risqué de l'être dans une situation identique face à l'occupant), devient un véritable héros qui se dresse contre l'ennemi et accepte son destin et sa mort avec droiture et courage. Cette idée ne peut être réduite au seul exemple d'Albert Lory.

Les cas sont multiples : quand Dubois d'Ombelles (*Tire-au-flanc*), le petit bourgeois surprotégé, arrive à la caserne, il est le souffre douleur de la chambrée. Il ne doit s'en prendre qu'à lui-même puisque c'est lui qui a demandé à bénéficier des considérations dues à son rang. Il s'intègre très mal au reste de la chambrée. Après plusieurs déceptions, il devient une sorte de héros à la caserne, qui réussit à dominer Mufflot, le caïd local. Tout comme Lestingois, le libraire de *Boudu* devient le héros du quartier après le sauvetage d'un clochard. Julien Collinet (*Chotard et Compagnie*) passe du statut de rêveur – voire même de fainéant – au « prix Goncourt » pour son entourage, même si sa vie auprès d'un beau-père tyrannique n'a rien d'une existence de star. Amédée Lange n'accède à aucune notoriété littéraire. En supprimant le malfaisant Batala et en vengeant par là-même toutes les femmes et les jeunes filles qui ont été victimes du goujat, il accède au double statut de héros et de proscrit. Le capitaine de Bœldieu (*La Grande illusion*) passe du statut d'incompris et d'aristocrate méprisant à celui de héros qui donne sa vie pour permettre l'évasion de ses compagnons de captivité. Bomier, le fantaisiste fédéré du bataillon des Marseillais, paraît ne rien saisir de la Révolution mais meurt en héros seul au fond d'une impasse parisienne noire et humide pour avoir voulu défendre les valeurs de la République.

Des personnages sexués

L'attachement d'un personnage à son prochain, les séquences d'amitié et de confidences entre les protagonistes que nous avons abordées dans le chapitre précédent, et qui relèvent de la dialectique amour/amitié dans l'œuvre de Renoir,

³ Déclaration d'Eric Rohmer, *Jean Renoir, le jeu et la règle*, de Roger Viry-Babel, éd. Ramsay, Paris, 1994, p. 49.

⁴ idem.

nous amènent ici à poser le problème de la représentation de l'acte sexuel, suggéré dans les films classiques, et qui demeure dans cette dramaturgie traditionnelle comme un des points d'orgue, un des moments forts de la narration. Aboutissement ou point de départ dans la diégèse, peu importe : c'est à partir de cette phase que s'articule le récit.

Chez Renoir, il semble que l'acte sexuel ne soit pas ce qui l'intéresse dans la construction dramatique. « *Le contact de deux épidermes* » a moins d'importance que les sentiments invisibles qui transparaissent dans un geste, une parole, un regard. Renoir s'arrange la plupart du temps pour masquer l'acte sexuel tout en le suggérant puisqu'il est la suite logique de toute liaison amoureuse. La représentation de la sexualité en acte d'un personnage est traitée soit sous forme elliptique, soit sous forme symbolique comme dans *Boudu* où le petit clairon du zouave au-dessus du lit de Madame Lestingois, fait office de témoin aveugle des ébats de la maîtresse de maison et du clochard.



Le clairon dans *Boudu sauvé des eaux*

Ce coup de clairon préfigure le chant « convenu » du rossignol dans *Partie de campagne*, cliché amoureux appartenant autant à Maupassant qu'à Shakespeare par la référence à *Roméo et Juliette* :

Henriette : *Ecoutez l'oiseau.*

Henri : *C'est un rossignol. Quand il chante le jour, c'est qu'une femelle couve !*

Henriette : *Un rossignol ?*

Henri : *Nè faisons pas de bruit ! Nous allons descendre dans les bois nous asseoir près de lui.*

Plan 142 : Henri l'aide à monter sur la berge.

Plan 143 : Ils passent tout près de la caméra. Un panoramique les suit lorsqu'ils s'éloignent sous les feuillages.

Henri : *Courbez-vous.*

Plan 144 : Ils sont repris de trois quarts face, en travelling arrière. Henri prend Henriette par la taille. Elle le repousse. Elle regarde vers les arbres, cherchant le rossignol. Il lui reprend la taille.

Henriette : *Comme c'est beau ! Je n'ai jamais rien vu d'aussi beau ! Et puis c'est tout fermé comme une maison.*

Plan 145 : Plan moyen d'Henri, lui prenant délicatement les mains et l'asseyant à terre.

Henriette: *Il est dans cet arbre.*

Plan 146 : En contre-plongée, gros plan de l'oiseau, dans les branches.

Plan 147 : Plan moyen serré d'Henriette et d'Henri, assis côte à côte. Il passe son bras autour de la taille de la jeune fille. Doucement elle se dégage, et leurs regards restent fixés l'un à l'autre.

Dans *Le Roi d'Yvetot*, on devine à travers la porte que défend la petite servante, les ébats d'Isabelle et de Féraud. Dans *Le Carrosse d'or*, il est simplement fait mention du carrosse qui s'est transformé en suite nuptiale du couple Camilla/Felipe, lors de la traversée jusqu'en Espagne. Il suffit de voir la frimousse de Nini qui remet ses bas dans le fournil ou le sourire de contentement qui s'affiche sur ses lèvres après une nuit avec Danglard. La plus belle scène de suggestion de l'acte sexuel est sans doute celle dans laquelle Lantier entraîne Séverine dans la cabane de cheminot. Au dehors il pleut et une gouttière se déverse dans une barrique. Par un enchaîné, en gros plan sur le récipient, suggérant l'ellipse temporelle, la pluie s'est arrêtée et le tonneau est plein d'eau. Tout est accompli. Cette scène de *La Bête humaine* est digne de celles inventées en Amérique pour détourner le code Hayes. A peine avons-nous droit à une larme sur la joue d'Henriette qui succombe aux charmes d'Henri (*Partie de campagne*), un baiser furtif d'adieu entre Geneviève et La Chesnaye (*La Règle du jeu*), la succion par Toni du venin de l'abeille qui a piqué Josefa, une étreinte entre Célestine et Georges (*Le Journal d'une femme de chambre*) dans le wagon qui emmène la jeune femme vers le bonheur. Le plus «expansif» reste certainement Boudu qui n'hésite pas à marquer son affection d'une petite tape ou d'un pincement de fesses.



French cancan photogramme



La Bête humaine photogramme



La Règle du jeu photogramme



Toni photogramme

Ici se pose le problème de la représentation du personnage de la jeune fille dont on évoque le moment crucial de « la première fois ». En fait selon la tradition narrative bourgeoise, le passage de l'état de *jeune fille* à celui de *femme*. Roger Viry-Babel consacre un chapitre entier de sa thèse sur les images de la femme, à la représentation renoirienne de la jeune fille. Nous lui emprunterons quelques remarques tout en invitant le lecteur à se reporter au texte original⁵ :

« Tout le statut de la jeune fille repose sur ce trajet qui va de l'enfance au mariage. On m'objectera que ce statut ne fait référence qu'à une classe sociale, la bourgeoisie et qu'il n'en est pas obligatoirement de même dans le prolétariat voire dans l'aristocratie. L'idéologie dominante de la bourgeoisie impose en fait ses modèles aux autres classes tout au long du XIX^{ème} siècle et de la première moitié du XX^{ème}. Il faut attendre les années soixante et les modifications de comportements qu'a imposées dans le monde occidental la révolution sexuelle, pour que se dessine une timide évolution qui est plus due aux facultés d'adaptation de l'idéologie bourgeoise qu'à une véritable « révolution ».

Renoir n'échappe pas à l'idéologie dominante. Mais peut-être, sans vouloir faire œuvre de moraliste, prend-il parfois de timides distances...

La cohérence du système bourgeois est bien évidemment d'évacuer l'aspect sexuel du mariage. La jeune fille sera considérée avant tout comme un objet de convoitise économique – ou plus largement – sociale. La sexualité est réprimée, l'affectivité est brimée par la confusion qu'entretiennent les parents entre « innocence » et « ignorance ». Les scénarii ou les romans vont reposer essentiellement sur l'émergence de la notion d'amour (notion vague qui recouvre une confusion entre la sexualité et la sentimentalité) face au devoir (essentiellement la soumission à l'ordre parental). »

Roger Viry-Babel s'appuie notamment, pour cette démonstration, sur les écrits de Théodore Zeldin :

« Etant donné que l'obéissance constituait la principale vertu inculquée aux enfants, étant donné que les filles étaient élevées en vue d'être des modèles d'innocence, ignorantes du monde, rompues aux arts domestiques et promises au mariage, le choix était donc effectué par les parents selon leurs propres critères. (...) Le mariage de leurs enfants constituait une évaluation publique de leur position et également un moyen d'améliorer cette position. Le grand problème était d'éviter une mésalliance. C'est pourquoi l'amour était pour l'autorité parentale, le grand ennemi, le rebelle susceptible d'engendrer un désastre pour tous ces projets. »⁶

Notons simplement que dans les deux principales séquences de défloration citées précédemment (*Partie de Campagne* et *French Cancan*), Renoir insiste sur le caractère naturel du passage à l'acte. Ces épisodes, comme dans la scène d'amour entre Nénette et le professeur Alexis, correspondent à une soumission à l'ordre naturel, sans négliger pour autant d'en souligner la rupture avec la morale sociale du moment. Il s'agirait presque de considérer ce moment privilégié de la vie des personnages comme :

« le fondement même du lien social et du rapport cosmique à la nature (...) Là aussi, au travers d'une cruauté plus ou moins affirmée, c'est une véritable possession initiatique qui s'opère où l'eros naturel et l'eros en voie d'être socialisé (mariage) se partagent le terrain. (...) C'est particulièrement patent face au mystère dionysiaque, la violence ou l'étrangeté qui le caractérise nécessite toujours une codification, une régulation qui montrent bien que le rapport à l'altérité et le rapport à la nature vont de pair, et que celle-ci est, volens nolens, une « partenaire » avec laquelle il faut compter. »⁷

⁵ *Les Images de la femme dans l'œuvre de Renoir*, op. cit., pp. 100-101, chapitre 5 : *les jeunes filles*.

⁶ Théodore Zeldin, *Histoire des passions françaises*, 1848-1945, Tome 1, Point Seuil, Paris, 1980, p. 335.

⁷ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos*, op. cit., p. 170.

Nous reviendrons sur cette construction dionysiaque dans notre conclusion. Renoir rompt ici avec l'idéologie bourgeoise traditionnelle en revendiquant comme valeur morale le droit au plaisir jusqu'ici refusé aux jeunes filles.

Les seules scènes d'amour un peu plus explicites restent décrites dans *Les Cahiers du Capitaine Georges*, roman dans lequel le narrateur n'hésite pas à décrire ainsi son amour pour Agnès :

« En même temps de mes mains maladroitement je la déshabillais. Elle m'aida. En un instant je la sentis nue entre mes bras. Sans prendre le temps de ma dévêtir moi-même, je la couchai sur le lit. Nos soupirs agacèrent un voisin qui frappa à la cloison [...] nous planions au dessus du monde et de ses minuscules contingences. »⁸

Le nu chez Jean Renoir n'est pas pornographique, loin de là, comme il ne l'était d'ailleurs pas non plus chez le père peintre. Il est certes *érotique*, mais plus encore, un état naturel de la femme. Si l'on aperçoit Nénette prendre un bain dans la rivière du *Déjeuner sur l'herbe*, elle semble tout droit sortie d'un tableau, ce superbe corps aux formes appétissantes ressemble en tout point à ceux des modèles d'Auguste Renoir. Ou si l'on aperçoit une femme nue se lavant dans un tub, dans l'entrebâillement d'une porte (*French Cancan*) c'est pour mieux goûter au moment de pudeur (un peu tardive il est vrai) qui suit : la femme referme la porte avec empressement.



French cancan photogramme



Le Déjeuner sur l'herbe photogramme

Le plus grand érotisme se dégage de ces corps sans jamais tomber dans le voyeurisme ou a fortiori dans la pornographie.⁹

Le personnage (féminin ou masculin) « doit se mesurer aux autres puis les aimer, avant de se reprendre et de se retrouver enrichi. »¹⁰

Nous avons vu d'autre part que souvent Renoir faisait appel à un confident, que ce soit dans l'amour ou dans la dualité :

⁸ Jean Renoir, *Les Cahiers du capitaine Georges*, op. cit., p. 244.

⁹ Il est judicieux de rappeler ici le rapport de Jean Renoir avec la nudité : Jean s'est souvenu de ces petits camarades de Sainte-Croix de Neuilly qui se passaient des photos de nus féminins dans les toilettes et de son inintérêt pour ces dernières : « Quand je rentrais à la maison, sur les murs il y avait des peintures de ma mère nue et, quand j'entrais dans l'atelier il n'était pas rare que Gabrielle ne posât nue pour mon père. Pour moi, c'était naturel. » (confidences à Roger Viry-Babel, juin 1976).

¹⁰ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, op. cit., p.179-181.

« Renoir représente rarement des personnages seuls ou isolés dans le monde [...] d'une façon générale ils ne peuvent exister qu'en opposition ou en parallèle avec leurs contraires ou symétriques. »¹¹

Si la soif d'amour du créateur se transmet aux créatures, ce qui est normal, car l'auteur crée des personnages à son image ou à l'image des gens qui lui sont proches, l'auteur fait surgir de ses personnages un autre point commun avec lui : le refus de juger son prochain. Jean Renoir qui disait :

« Je n'aime pas juger les gens et je crains que les gens ne me jugent. La liberté des propos est une condition d'un dialogue véritable. »¹²

C'est d'ailleurs pour cela que Renoir fait surgir tant de scènes de confidences à deux ou à trois en plan rapproché dans ses films. Le confident est à la base de toute confiance, de toute liberté. Les personnages se confient sans avoir peur d'être jugés. Ils agissent toujours pour des raisons que l'autre peut ignorer. Le mot «tolérance» est LE point de départ de tous les personnages renoiriens. D'ailleurs c'est Octave qui transcrit la pensée de Renoir : «*Tout le monde a ses raisons*» et ce n'est pas un hasard puisqu'en inscrivant ces paroles dans la bouche d'Octave son personnage, il les fait sortir de sa propre gorge. Renoir est en effet acteur dans ce film (*La Règle du jeu*) et prête son corps à Octave.

Lorsque ce personnage ne peut plus « concilier les bonnes raisons de tout un chacun, il voudrait disparaître. »¹³

Il voudrait « ne plus chercher à savoir ce qui est bien, ce qui est mal » (Octave dans *La Règle du jeu*), ne plus rien voir, ne plus rien vivre plutôt que d'essayer de savoir. Renoir et ses personnages refusent donc tout manichéisme. Il est impossible aux spectateurs et donc aux autres personnages de juger et de condamner l'autre car personne n'est tout mauvais ou tout bon, mais chacun agit par motivation et Renoir parvient à rendre sensibles les raisons de chacun.

« Un personnage agit par rapport aux autres et non par rapport à une idée qu'il a de lui, ou même pire que son auteur a de lui. »¹⁴

C'est ce qui fait qu'un personnage n'est pas un héros, il contient dans une même âme du bon et du mauvais qui s'imbriquent l'un l'autre. Un personnage n'est pas un héros mais simplement un homme : « Les spectateurs se reconnaissent eux-mêmes »¹⁵ dira Renoir.

Donc tout comme Renoir, un personnage doit aimer son prochain, vivre en adéquation avec lui, et surtout ne jamais condamner tel geste ou telle parole. Tout le monde agit suivant des raisons qui peuvent nous paraître obscures mais que nous ne sommes pas à même de juger. Cette idée est développée dans *La Grande illusion*. En effet chaque prisonnier de la chambrée a une raison (et une bonne) pour vouloir s'échapper. Aucun ne se permet de juger la raison de l'autre, respectant chacun, respectant l'homme derrière la décision.

¹¹ Guy Cavagnac, *Jean Renoir le désir du monde*, éd. Société des découvertes, Paris, 1994, p. 15.

¹² in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 229.

¹³ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, op. cit., pp. 94-95.

¹⁴ in *Films/textes/références*, op. cit., p. 11.

¹⁵ in *Ma Vie, mes films*, op. cit., p. 157.

Et toutes sont légitimes. Bœldieu résume aristocratiquement l'évidence : « *A quoi sert un court de tennis ? A jouer au tennis. Un camp de prisonnier, ça sert à s'évader.* »¹⁶

Ce qui est directement emprunté à sa propre personnalité, c'est bien évidemment cette exigence d'aimer la vie. Renoir est un "goinfre" selon l'expression de son père. Plus prosaïquement c'est un gourmand viscéral, qui aime boire, manger, rire, faire la fête. L'amour par son caractère intime isole les personnages :

« *Ne dit-on pas que les amoureux sont seuls au monde – confia-t-il en 1976. Ce n'est pas le meilleur moyen de raconter une histoire que de se focaliser sur deux personnages qui s'isolent...* »¹⁷

Il devient alors évident que cette « appétence » pour les plaisirs (collectifs) de l'existence allaient obligatoirement se retrouver dans ses personnages.

« *Renoir hume la vie, dévore la vie à belles dents, digère la vie et si j'ose dire pète la vie.* »¹⁸

Des images, des plans, des séquences, des films entiers sont une apologie à la vie, des personnages sont l'incarnation de l'amour de la vie, des dialogues reflètent l'art de vivre et de bien vivre. Le film par excellence qui reflète cet amour de vivre est sans aucun doute *Partie de campagne*.

« *Ce qui domine dans le film de Jean Renoir, ce qui fait oublier ses imperfections, c'est l'amour de la vie qui jaillit à chaque image.* »¹⁹

Qu'y a-t-il de plus merveilleux et de plus sain que de se laisser glisser sur l'eau au gré du courant, la main pendante, caressant la surface fraîche de l'eau, en regardant défilier un ciel pur à peine traversé ça et là de quelques fils neigeux : le petit Jean en a fait l'expérience. Plus âgé il évoquera souvent le bonheur de rester allongé au fond d'une barque et sentir "la caresse du feuillage sur le bout de [son] nez" et cette expérience de bien être il la fera partager à Henriette, à Madame Dufour et à Boudu qui s'enfuira de cette société de contraintes et d'apparences en chavirant la barque et en se laissant glisser dans le courant salvateur et purificateur.



Jean et Claude Renoir 1908 à Essoyes



Partie de campagne

¹⁶ Il est à noter ici que ce déterminisme très ironique – lancer une évidence à la limite de la stupidité pour ne pas avoir à affronter d'autres explications – est plus dû au « mauvais esprit » de Charles Spaak qu'à Renoir. Renoir adore ce genre de raisonnement absurde et le développera avec brio dans *La Règle du jeu* ou dans *Le Caporal épinglé*.

¹⁷ Confidance inédite à Roger Viry-Babel.

¹⁸ Claude Beylie, *Cinéma d'aujourd'hui* n° 2, op. cit., article : *Renoir l'insaisissable*, p. 18.

¹⁹ J.Vidal, *L'écran français* n° 17, 17/12/46, "Une partie de campagne, un chef-d'œuvre inachevé", p. 8.

La vie se lit d'ailleurs dans le visage légèrement levé au ciel d'Henriette (*Partie de campagne*) sur l'escarpolette, se balançant au soleil : ²⁰

« Par l'irruption brutale de la lumière et du mouvement dans cette auberge feutrée [Rodolphe vient d'ouvrir le volet] où maugréaient, l'instant d'avant, deux compères troublés dans la quiétude de leur apéritif, ce plan de *Partie de campagne* proclame le triomphe de la vie. » ²¹



Partie de campagne



Le déjeuner sur l'herbe

La vie se lit aussi dans le sourire de Nénette qui prend son bain dans la rivière (*Déjeuner sur l'herbe*). Pensons encore aux couleurs des costumes du *Carrosse d'or*, scintillantes, gaies face à celles plus fades, plus ternes des vêtements de la cour. Les couleurs de la vie contre celles de l'ennui. Nous retrouvons cette dualité dans les musiques ou encore dans les acrobaties des petits Arlequins.

Cette explosion de vie peut simplement se lire dans l'histoire même. En effet, l'auteur penche pour l'optimisme la plupart du temps. Souvenons-nous des fins ouvertes de plusieurs de ses films : *Le Caporal épinglé*, *La Grande illusion*, *les Bas-fonds* qui peuvent laisser l'espoir aux spectateurs d'une fin heureuse. *Le Déjeuner sur l'herbe*, *La Fille de l'eau* et même *La Petite marchande d'allumettes* participent à cet optimisme. En effet dans un premier montage aujourd'hui disparu, Renoir préférerait, plutôt que de laisser mourir l'enfant dans la neige et le froid, la voir s'éveiller de sa torpeur. Dans la foule penchée sur elle, elle reconnaissait un jeune homme qui ressemblait à celui de ses rêveries. Celui-ci la recueillait et l'emmenait dans sa maison chaude et luxueuse où elle reprenait petit à petit goût à la vie. Et même si le couple de clochards du *Dernier réveillon* meurt dans le froid, il meurt heureux et amoureux.

« L'amour de la vie, de toute la vie, étant la base de la vision du monde de Renoir, tout ce qui le limite est d'abord un obstacle. » ²²

²⁰ Cette mise en avant de l'hédonisme dans la version cinématographique de *Partie de campagne* n'est pas sans intérêt si on le compare au texte de Maupassant. Pour l'auteur naturaliste, l'hédonisme est passablement mis en retrait par la critique acerbe de cette petite bourgeoisie commerçante qui dissimule, sous des clichés romantiques éculés, l'appel de la sexualité chez la mère et la fille... Les mâles légitimes sont aux abonnés absents et l'adultère, dissimulé sous des conceptions romantiques de pacotille, reste la seule solution avant le retour vers un quotidien de crémier... Chez Maupassant, on ne jouit pas du moment qui passe, on profite. Renoir n'assume en rien cette misogynie dans son film.

²¹Olivier Curchod, *Partie de campagne, Synopsis*, op. cit., p. 79.

²² Pierre Haffner, *Jean Renoir*, op. cit., p. 35.

Nous avons vu que certains personnages s'échappent de leur triste quotidien par la peinture (Legrand de *La Chienne* par exemple), nous avons aussi insisté sur le géranium de Rauffenstein (*La Grande illusion*)²³, comme seul lien avec le monde extérieur, on peut aussi voir cela dans le limonaire de La Chesnaye (*La Règle du jeu*). Cet homme ne vit que par et pour ses automates et finit par leur ressembler. Ceci est flagrant dans le plan de la présentation du limonaire comme clou de la fête. Un lent panoramique nous en fait découvrir les différents éléments, les différentes petites figurines. Ce mouvement se termine sur le visage ému du maître de la Colinière : il fait corps avec l'instrument. D'ailleurs c'est ce même limonaire qui se détraque et qui donne le départ du désordre qui va suivre.

Cette soif de liberté se retrouve à peu près chez tous les personnages, Maurice Legrand (*La Chienne*), Boudu qui préfère sa liberté à la belle vie qu'on lui prévoyait, Julien Collinet (*Chotard et Cie*) qui entend bien mener sa vie comme il l'entend, envers et contre son beau-père Chotard, Emma Bovary qui au contraire de Boudu voit la liberté dans l'argent et dans l'accession à un statut social supérieur, Pépel et Natacha (*Les Bas-fonds*) qui rêvent de fuir cet asile pour vivre leur vie ailleurs. La dernière image du film, le couple s'éloignant sur le chemin, marque le plus intensément cette envie de liberté (outre la référence au personnage de Charlot des *Temps modernes*, le vagabond qui est lui-même le symbole du vagabondage, des gens du voyage sans attache fixe). D'ailleurs ce plan des deux personnages qui s'éloignent vers une autre destinée, vers une autre vie qu'ils ont eu le courage de vouloir, est à rapprocher du dernier plan du *Crime de Monsieur Lange* (référence certaine au film de René Clair : *A nous la liberté* 1931).



fin du *Crime de Monsieur Lange*



fin des *Bas-Fonds*



fin des *Temps modernes*

Remarquons que ces personnages n'ont pas voulu immédiatement leur liberté. Pour un certain temps, ils se complaisent en quelque sorte dans leur vie morne et facile si l'on peut dire car le plus dur est de refuser ce quotidien, cette routine un peu rassurante et de tout bouleverser. L'exemple le plus illustrant est Boudu qui, pris dans l'engrenage de sa nouvelle vie, se laisse mener : vêtements, façon de se comporter,

²³ Cette séquence inventée par Renoir, Becker (et Françoise Giroud) lors de l'annonce de l'arrivée de Stroheim dans la distribution agaçait profondément Spaak. « *C'est un artifice de scénario, une rustine inutile qui prend une fonction symbolique inutile. J'ai hurlé quand je l'ai découverte à l'écran. La seule fleur qui pousse dans la forteresse... c'est un truc de gonzesse et ça donne à la relation Bældieu/Rauffenstein une coloration homosexuelle qu'elle n'a absolument pas dans la version originale. J'étais vraiment en colère. Je l'ai écrit. Quand j'ai revu le film (en 1958), j'ai dû me rendre à l'évidence. Ce passage par un objet, le pot de géranium fonctionnait bien pour le spectateur et même si à mes yeux c'est encore nunuche – surtout quand Stroheim la coupe à la fin de la dernière séquence – la moindre des évidences c'est que le spectateur s'en souvient. C'est du grand savoir-faire de la part de Renoir. Je dois reconnaître que lorsqu'un jeune spectateur y fait référence devant moi, je ne m'empresse plus de décliner toute responsabilité dans son invention... Je lui laisse croire que j'en suis même fier ! (rire) » interview de Charles Spaak recueillie par Roger Viry-Babel, 1973.*

jusqu'au paroxysme du mariage. Dès que le personnage prend conscience qu'on est en train de lui enlever sa propre personnalité, il se rebelle : Boudu jette ces vêtements qui ne lui ressemblent pas, Lange tue Batala et rompt ainsi tout lien d'esclavage²⁴, tout comme Pépel prend la décision de voir au-delà de l'asile en supprimant d'abord Kostilev, l'obstacle à son amour et à sa liberté. Collinet décide de sortir de sa prison et de poser ses propres règles. Donc chez Renoir la liberté passe forcément par une période d'asservissement, qui permet aux personnages de réfléchir sur eux-mêmes et sur leur devenir pour enfin prendre la décision de réagir. C'est le cas de Tom Keefer (*L'Etang tragique*) le banni du village qui a trouvé refuge dans les marais et qui, grâce à son ami Ben Ragan, décide de revenir vivre au grand jour. Pour que cette mutation à l'intérieur du personnage s'opère, il faut dans la majorité des cas un acolyte (l'aide dont on parlait précédemment) majoritairement féminin (Natacha dans *Les Bas-fonds*, Reine dans *Chotard et Cie*, Valentine dans *Le Crime de Monsieur Lange*).

Et puis il y a celles qui pensent que la liberté, elles l'obtiendront loin de leur conjoint. L'une rêve de l'éliminer (Séverine dans *La Bête humaine*), l'autre le fera réellement (Josefa de *Toni*) et la troisième le sauvera (Peggy de *La Femme sur la plage*). C'est d'ailleurs la fonction principale des personnages féminins dans l'œuvre de Renoir que de provoquer une réaction catalytique (elles ne sortent pas ou peu transformées) dans la crise qui affecte l'homme.

D'autres trouvent la liberté dans le rêve qui est en quelque sorte l'antichambre de la mort, comme la petite Karen (*La Petite marchande d'allumettes*) ou le couple de clochards du *Dernier Réveillon* qui s'endort à jamais après avoir dansé une dernière valse dans le grand salon de leur demeure (imaginaire) sous le scintillement des lustres de cristal. Joseph, le valet du *Journal d'une femme de chambre* et Sam l'agriculteur de *l'Homme du Sud*, voient leur liberté dans le fait de devenir propriétaires et donc leur propre patron (l'un d'un bar et l'autre de ses propres terres). Certains trouvent leur voie dans leur métier, dans leur art comme Danglard (*French Cancan*) et Camilla (*Le Carrosse d'or*).

Enfin et surtout il y a les prisonniers de *La Grande illusion* ou ceux du *Caporal épinglé*. Ce thème de la prison meurtrière, source de folie ou de malaise, se retrouve en un sens dans *Tire-au-flanc* et dans *Les Bas-fonds* sous des formes un peu différentes (le service militaire et l'asile de nuit).

D'ailleurs les derniers mots de *La Marseillaise* seront « Vive la liberté » alors qu'au manifeste de Brunswick, les Marseillais répondent « la liberté ou la mort » (pour certains, nous l'avons vu, ce serait plutôt « la liberté dans la mort »)

« et c'est au moment même où il brandit en parole le beau symbole de liberté ("Moi, la montagne je la connais...") que Bomier est touché par une balle qui s'avèrera mortelle. »²⁵

²⁴ Le personnage de Lange doit ici beaucoup à Prévert. Le meurtre de Batala libère la coopérative autant que Valentine et Lange. C'est ce que le spectateur – rejoignant ici le jury populaire du bistrot à la frontière qui absout le crime – retient du récit renoirien. Mais le personnage de Lange est beaucoup plus complexe. Batala est celui qui a séduit Estelle (Lange n'y est pas parvenu) et celui qui a séduit Valentine. En le tuant, Lange passe à l'acte *en premier*. Il ne venge pas les femmes en les débarrassant d'un vil suborneur : pour la première fois, en tenant le revolver, il s'affirme comme possesseur d'un phallus.

²⁵ in *Jean Renoir, le désir du monde*, op. cit., p. 41.

Mais pour Renoir aimer la liberté et aimer la vie passe nécessairement par l'amour de la "bonne bouffe" et du bon vin. On raconte que lorsque son père le vit pour la première fois, il se serait écrié: « *Quelle bouche ! c'est un four ! ce sera un goinfre* ». Le petit Jean sera à bonne école entouré de son père peintre et de ses modèles aux formes appétissantes :

« *cette faiblesse [la gourmandise] le ravissait [Auguste Renoir]. Cet homme sobre haïssait les régimes, considérant ces sacrifices volontaires comme des marques d'égoïsme : "c'était un plaisir que de voir manger ta mère. Quelle différence avec ces femmes à la mode qui se donnent des rétrécissements d'estomac pour rester minces et pâles."* »²⁶

Il est en effet amusant de relever la quantité de scènes qui se déroulent à table, dans une cuisine, autour d'un bon repas chez cet « *Internationale de la fourchette – la seule probablement qui soit sérieuse, d'ailleurs parce qu'il est bien connu qu'on ne parle pas la bouche pleine et que ne pas parler est le plus sûr moyen pour ne pas dire des choses désagréables.* »²⁷

Dans tous les films de Renoir on pourrait s'amuser à dresser un menu gargantuesque digne d'un Octave amoureux, car on sait que pour lui, la nourriture est un baromètre du moral. Quand tout va bien il mange, quand quelque chose le perturbe, il perd son appétit où du moins le laisse-t-il supposer pour amadouer ses amis.

Pourquoi ne pas commencer par un petit déjeuner qui serait composé des sablés de Célestine (*Le Journal d'une femme de chambre*), de croissants (*French Cancan*) ou de tartines de miel tant convoitées par la grand-mère de *L'Homme du Sud*. Tout ceci sera arrosé de lait (que Madame Lory a réussi à trouver pour son fils malgré les restrictions de la guerre : *Vivre libre*) ou de café amoureuxment préparé par Nona Tucker (*L'Homme du Sud*) sur le vieux poêle.

Pour le dîner, un petit apéritif avec orangeade prise à l'ombre des arbres dans le jardin des Duvallier (*Le Roi d'Yvetot*) ou pastis sur la place du village pendant que les hommes jouent à la pétanque. Ces boissons peuvent être accompagnées de caviar « *ces œufs de poissons [qui] ne sont supportables qu'en masse* » (*Le Dernier réveillon*).

En entrée le chef vous propose un choix de salades : salade de tomate (ces pommes d'amour que le bataillon des Marseillais a rapportées avec lui (*La Marseillaise*) ou salade de pommes de terre dont le vin blanc a été versé lorsqu'elles sont encore chaudes (pour cela il faudra demander conseil au chef Léon Larive de *La Règle du jeu*). Ceux qui préfèrent la charcuterie ou les pâtés ne sont pas oubliés puisque le buffet propose des terrines (*Le Déjeuner sur l'herbe*), des pâtés de porc (mets de roi dans *Le Carrosse d'or*), ou du fromage de tête (*Partie de campagne*). Les Octave préféreront peut-être "une grande tranche de jambon" ou des rondelles de saucisson comme les Roubaud de *La Bête humaine*.

Puis la carte présente un large choix d'œufs : œufs sur le plat (*La Règle du jeu*), œufs à la coque (*Les Bas-Fonds*), ou œufs battus en omelettes diverses : omelette à l'estragon (*Partie de campagne*) ou omelette au jambon (*La Bête humaine*). Ceux que les œufs ne satisfont pas peuvent les remplacer par des sardines à l'huile. Attention, ne vous essuyez pas les doigts sur la nappe car ceci est aussi mal perçu que d'essuyer le cirage de ses chaussures sur le couvre-lit en satin ou sur les rideaux de la patronne (*Boudu*).

²⁶ in *Le Jeu et la règle*, op. cit., p. 10.

²⁷ idem p. 105.

Le menu vous propose, en plat de résistance, un ragoût d'opossum abattu par Sam Tucker (*L'Homme du Sud*) ou de la volaille chassée en Sologne sur les terres du marquis de La Chesnaye (*La Règle du jeu*). Peut-être préférez-vous du gigot dont le meilleur morceau est réservé au professeur Alexis (*Le Déjeuner sur l'herbe*), ou du poulet rôti (mets royal dans *La Marseillaise*). Tout ceci accompagné de pommes de terre (dont doivent se contenter les Marseillais arrivés à Paris). Il faut que vous sachiez que la plupart des viandes proviennent de gibiers abattus à la fronde par Cabri sur les terres seigneuriales (*La Marseillaise*) ou pris au collet par Marceau sur les terres de la Colinière (*La Règle du jeu*).

Vous préférez le poisson ? Qu'à cela ne tienne. Une petite friture vous contenterait certainement. La direction vous promet que son poisson n'a pas été pêché par Anatole (*Partie de campagne*), qui taquine le chevesne (et non pas le "ch'val" comme le pense Anatole). Il ne sera pas non plus cuit par Paulette la servante des Duvallier qui sert un poisson cru, car il n'y a plus de gaz dans la bonbonne. Non rassurez-vous, ce poisson a été pêché par Sam Tucker à mains nues (*L'Homme du Sud*).

Nous vous laissons encore le choix d'un bon cassoulet spécialement préparé par Ballochet (*Le Caporal épinglé*).

Ici, c'est fromage ET dessert. En fromage, il y a le camembert volé par Nini chez sa mère (*French Cancan*). En dessert la maison propose différents gâteaux : à la crème (*La Chienne*), ou au chocolat (*La Femme sur la plage*). Si vous préférez des fruits, vous aurez un vaste choix : mûres sauvages (*L'Homme du Sud*), grappe de raisins (rassurez-vous les abeilles ont été éloignées par Toni) ou vous aurez la possibilité de croquer dans une pomme comme Marceau-Adam croque dans le fruit défendu présenté par Lisette-Eve (*La Règle du jeu*).

Le repas sera copieusement « arrosé » par différents vins : vin blanc (pour Boudu), Bordeaux rouge ou vin d'Argenteuil (*Partie de campagne*). Nous vous ferons grâce de l'huile de ricin (*On purge bébé*) et de l'élixir du Docteur Cordelier. Par contre si vous le souhaitez, vous pourrez vous délecter d'une coupe de Veuve Cliquot (*Le Journal d'une femme de chambre*). Puis nous passerons au jardin déguster des chocolats et des bonbons comme Nana ou croquer quelques pétales de roses comme ce bizarre Capitaine Mauger (*Le Journal d'une femme de chambre*).

Pour ceux qui auraient encore un petit creux, le chef peut confectionner très rapidement des sandwiches appréciés par l'inspecteur Maigret lorsqu'une enquête le retient sur le terrain. Et surtout n'oubliez pas de vous brosser les dents, brossage dont Louis XVI aurait volontiers « tâté » (*La Marseillaise*).

Ceci n'est qu'un bref aperçu d'un menu que l'on constituerait à partir des films de Jean Renoir. Mais outre les allusions directes à la nourriture, on pourrait relever de nombreuses allusions indirectes comme le contremaître de Toni qui résume sa théorie du flirt en expliquant qu'il a horreur « de la sauce sans le rôti », ou encore Toni qui déclame que « [son] pays, c'est celui qui [le] fait bouffer » ou encore dans *La Marseillaise*, « l'estomac est un organe qui ignore les subtilités de la politique ». Nous retrouvons le même

intérêt pour la « bonne bouffe » dans *Les Cahiers du capitaine Georges* : « La boustifaille d'abord, les bagatelles après ».²⁸

Pour Renoir:

« Rien n'est plus délicat que la dégustation en commun de nourritures de qualité. Ce sont les convives eux-mêmes qui transforment un repas quelconque en une fête des sens. Comme toute œuvre d'art cette réunion de palais ne prend son importance que pendant qu'on lui fait un sort »²⁹



guinguette de *Nana*



Tire au flanc



La Nuit du carrefour



Partie de campagne



L'aubergiste de *Partie de campagne*



Les Bas-fonds

²⁸ in *Les Cahiers du capitaine Georges*, op. cit., p. 102.

²⁹ in *Correspondances 1913-1978*, op. cit. p. 543: lettre à François Truffaut, 12/02/76.



La Grande illusion



La Marseillaise



La Bête humaine



La Règle du jeu



La Règle du jeu



La Tosca



Vivre Libre



L'Homme du Sud



Le Journal d'une femme de chambre



La Femme sur la plage



Le Carrosse d'or



French Cancan



Eléna et les hommes



Le Déjeuner sur l'herbe



Le Caporal épinglé



Le Dernier réveillon



Le Roi d'Yvetot

Peut-être est-ce cet amour du bon vin et de la bonne chair qui a donné à Renoir le goût des acteurs aux rondeurs savoureuses, comme Michel Simon, Charpin, Charles Laughton, Fernand Sardou, Charles Granval, Léon Larive, Gabriello, ou encore Jean Richard. Les actrices aussi ont parfois des formes opulentes : Odette Talazac, Jeanne Marken, Anna Magnani. Pensons aussi à celles qui laissent dévoiler des formes généreuses comme Simone Simon, Paulette Goddard, ou Catherine Rouvel. A l'opposé Jean-Louis Barrault, Louis Jovet, et Françoise Arnoul ont moins bonne mine, mais n'ont certainement pas moins de talent pour autant. L'aveu est sans doute à rechercher dans *Partie de campagne* où les canotiers interrogent le père Poulain sur ses goûts :

« La fille ? non, elle est trop maigre ... mais parlez-moi de la mère ! ... un morceau ! »

Si les personnages renoiriens aiment boire et manger, ils aiment tout autant faire la fête et se retrouver ensemble lors de grands banquets (*Le Tournoi dans la cité*), de grands « gueuletons » où l'on boit, où l'on chante, où l'on ... tue (*Le Crime de Monsieur Lange* ou *La Bête humaine*). Tous les moyens sont bons pour se retrouver et s'amuser :

« *Les grandes circonstances de la vie, du baptême à l'enterrement, sont marqués par des repas* » prévient le premier intertitre de *Tire-au-flanc*. Ainsi peut-on citer les mariages (mêmes s'ils sont plus ou moins heureux) de *Toni* et de *Boudu*, les enterrements (*La Cireuse électrique*), le réveillon de Noël (*Le Dernier réveillon*) et les fêtes diverses : Eléna chante, boit, danse toute la nuit dans les rues ; pensons aussi au carnaval de Nice qui se déroule à l'extérieur tandis que Maurice Laisné meurt dans les bras de Catherine (*Catherine ou une vie sans joie*). Feux d'artifices, lumières, musiques, costumes rythment cette agonie, comme le joueur d'orgue de barbarie accompagnait celle d'Emma Bovary. Il y a aussi le bal costumé de *Chotard et Compagnie* ou encore la petite fête au camp de prisonniers de *La Grande illusion* avec la fameuse annonce de la reprise de Douaumont par les Français. Si on donne un bal pour les cheminots de *La Bête humaine*, on y rencontrera certainement Séverine et Lantier. La fête de *La Règle du jeu* verra Octave empêtré dans sa pelisse d'ours.

La période américaine ne manque pas non plus de joyeux bals, de joyeuses fêtes avec la célébration, par exemple, des retrouvailles de Tom Keefer et de la ville (*L'Etang tragique*), ou la fête des récoltes dans *L'Homme du Sud*, les festivités habituelles du 14 juillet ne sont pas oubliées dans *Le Journal d'une femme de chambre*. En Inde, on fête plus volontiers les dieux et les déesse (Shiva) avec la fête du Diwali dans *Le Fleuve*. Pensons aussi au bal quelque peu « pompeux » du vice-roi du *Carrosse d'or* ou à l'opposé les grandes soirées costumées et colorées du Moulin Rouge, où là, les femmes n'ont pas peur de lever la jambe (*French Cancan*). Parlons aussi des pique-niques du *Déjeuner sur l'herbe* ou de *Partie de campagne*. On va jusqu'à rêver dans les films de Renoir d'une table mise avec une multitude de bonnes choses : *La Petite marchande d'allumettes*, les deux clochards du *Dernier réveillon* ou encore à la fin de *La Chienne* où Legrand et son nouvel ami rêvent d'un festin.

Nous pouvons remarquer que pratiquement chaque fête ou bal est le point de départ d'un événement grave ou important pour la suite, la mort de l'un des protagonistes par exemple : Maurice Laisné (*Catherine*), Roubaud un peu plus tard, puis Séverine et enfin Lantier qui se suicide (*La Bête humaine*). Dans *La Règle du jeu*, la fête à la Colinière marque le commencement de la « débâcle », tout se trouve retourné, en désordre avec comme point final la mort de Jurieux. Le Capitaine Mauger (*Le Journal d'une femme de chambre*) est assassiné en pleine fête du 14 juillet.

La fête ou le bal peuvent être aussi le lieu des tensions entre plusieurs personnages ou à l'inverse de leur rapprochement comme dans *Chotard et Cie*. C'est en effet à cette occasion (le bal costumé) que le père découvre les amours secrètes de sa fille avec le poète. Dans *La Grande illusion*, c'est après la fête que Maréchal se retrouve à l'isolement dans sa cellule. Rappelons aussi que lors du pique-nique, Alexis rencontre Nénette (*Le Déjeuner sur l'herbe*), qu'Henriette rencontre Henri. C'est lors du bal aussi que Ben Ragan révèle au grand jour son amour pour Julie Keefer (*L'Etang tragique*).

La fête peut également marquer une rupture, une catastrophe comme la destruction des récoltes dans *L'Homme du Sud* ou la fin du rêve pour Nini qui va essayer d'oublier Danglard pour se donner à son public. C'est aussi durant la fête que la petite Harriet découvre que le Capitaine John est attiré par Valérie et que son petit monde surprotégé d'enfant se trouve bouleversé.

Chez Renoir la fête rime souvent avec gaieté, joie, couleurs, chansons, retrouvailles, mais elle peut aussi signifier mort, séparation et désillusion.

Renoir a toujours répugné à montrer des héros, des surhommes, trop éloignés de la réalité. Il filme des assassins, des hommes qui pleurent (Rosenthal au retour de Maréchal dans *La Grande illusion*, Duvallier quand il découvre l'adultère de sa femme dans *Le Roi d'Yvetot*), il montre aussi des lâches (Lory dans *Vivre libre*), des collaborateurs (Lambert dans le même film).

Parmi les péchés capitaux, transformés en vertus, trône la Paresse que Renoir érige parfois en art de vivre. Le véritable sujet d'*Eléna et les hommes* est la paresse, vertu que prône Chevincourt rejoignant en cela Boudu et les Méridionaux du *Déjeuner sur l'herbe*. Octave (*La Règle du jeu*) est un peu paresseux, vivant plus ou moins aux crochets de ses amis la Chesnaye (d'ailleurs lorsque Octave se plaint à Robert d'avoir des soucis, celui-ci n'hésite pas un instant : “*des soucis d'argent ?*”). Le parasitisme n'est pas ici condamné. C'est même un art de vivre. Faut-il rapprocher cela de l'absence de soucis matériels. La fortune personnelle de Renoir (200 toiles et dessins hérités de son père) lui permettait de “*voir venir*” selon sa formule.

Les trois quarts de cet héritage ont été réinvestis, en pure perte dans les premiers films qu'il a produits. Ce fut d'ailleurs – à une échelle plus importante – le cas pour ses deux frères Pierre et Claude et on songe avec une forme d'admiration, que c'est grâce aux tableaux d'Auguste que les pièces de Jean Giraudoux purent être montées. L'art produisait de l'art. Cela explique sans doute cette distance quasi aristocratique de Jean à l'égard des problèmes matériels. Octave lui doit beaucoup. Et c'est parce qu'il est un peu fainéant que Ferraud prend de plus en plus de place dans la maison des Duvallier (*Le Roi d'Yvetot*).

L'inventaire n'est pas terminé puisque l'on trouve également des personnages qui mentent, des personnages qui se trompent (Lulu trompe Legrand qui trompe sa femme dans *La Chienne*, Isabelle trompe son mari dans *Le Roi d'Yvetot*, Danglard trompe la Belle Abbessse avec Nini, puis Nini elle-même avec Esther).

Les défauts des personnages de Renoir sont ici source d'humanité.

« *Octave dégrade son amitié (d'enfance) pour Christine en une passion de pacotille, une stupide passade, une folie passagère. On aurait tort, toutefois, de le mal juger. Ce “coup de sang” c'est un gage que l'esprit pur donne à l'humain, c'est la faille du héros, le “tendon d'Achille”[...] Chez [Renoir], l'ange fait la bête* ». ³⁰

En fait, une des clés des personnages est la blessure. Renoir met en scène des personnages blessés, handicapés ou malades. Un héros qui boite ou qui est atteint d'une tuberculose ne se conçoit guère, sauf dans les mélodrames ou les feuilletons populaires. Chez Renoir, c'est pratiquement un lieu commun. Nous trouverons d'une part les défaillances physiques : de nombreux personnages boitent comme Octave. Renoir, qui prête son corps à ce personnage a été blessé à la jambe lors de la première guerre mondiale. Cette blessure lui donnera à jamais une démarche dodelinante, ce qui fait dire à Truffaut :

³⁰ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, op. cit., p. 95.

« Derrière chaque geste de Dalban dans le rôle d'Albert [Toni], il est aisé de reconnaître Renoir. Un Renoir qui se caricature en dirigeant un sosie dodelinant. »³¹

Pensons aussi à la blessure du capitaine Georges ou celle de son commandant :

« Les derniers temps, le commandant ne quittait jamais sa canne. Il avait reçu un petit éclat dans le genou pendant la charge du régiment au début en Belgique. Il boitait légèrement quand il était fatigué. »³²

Peut-être que filmer ce genre de personnage a aidé Renoir à accomplir sur lui-même une sorte de psychanalyse et à se persuader qu'un homme blessé n'est pas un demi-homme, un homme diminué ou fini. C'est le sujet du *Fleuve* avec le Capitaine John qui est complexé et démoralisé par son handicap. Tout au long du film, il luttera pour se retrouver, pour se persuader de sa virilité, de son humanité. Danglard (*French Cancan*) se retrouve cloué sur place à cause d'une entorse ou Rosenthal, lui aussi, se foule le pied dans *La Grande illusion*. Dans un registre mineur, il y a aussi les ampoules des Marseillais lors de leur grande marche vers la capitale. Et pour clore ce problème de pied des personnages renoiriens, nous y ajouterons Hippolyte le pied-bot de *Madame Bovary*.

Le réalisateur avait une tendresse pour les acteurs à la démarche un peu chancelante comme lui : Fernand Sardou, Gaston Modot et parfois même Jean Gabin. D'ailleurs souvenons-nous de la démarche de Boudu et comparons-la à celle, désarticulée, d'Opale. Elles sont pratiquement identiques.

Nombreux sont les personnages malades ou psychologiquement atteints : Maurice Laisné (*Catherine*) et Georges (*Le Journal d'une femme de chambre*) sont tuberculeux, Nana meurt de la petite vérole, les aventures de *On purge bébé* commencent par une légère constipation alors que le Caporal (*Le Caporal épinglé*) souffre d'une méchante carie. Le petit garçon de *L'Homme du Sud* tombe malade à la suite d'une carence de lait. Tod Butler (*La Femme sur la plage*) est aveugle, alors que Scott Burnett (idem) et Lantier (*La Bête humaine*) sont psychologiquement ou psychiatriquement malades.

Renoir semble faire un atout de ces « diminutions » physiques ou mentales. La blessure est à l'origine de relations amoureuses dans la plupart des cas : Catherine tombe amoureuse de Maurice (*Catherine*), poussée par la mère de celui-ci, tout comme Célestine (*Le Journal d'une femme de chambre*) tombera dans les bras de Georges. Scott Burnett (*La Femme sur la plage*) rencontre par hasard Peggy Butler lors d'une de ses nombreuses promenades sur la plage pour se débarrasser d'un des cauchemars qui le hantent. Le Capitaine John (*Le Fleuve*) qui a une jambe artificielle sert de révélateur aux sentiments des trois fillettes :

« Il y a amour parce qu'il y a blessure et négation de la blessure, de l'invalidité grâce à un amour rédempteur. »³³

Danglard (*French Cancan*) finira sa convalescence dans le lit de Nini, alors que Caporal (*Le Caporal épinglé*) fera la connaissance d'Erika, la fille du dentiste. C'est grâce à l'entorse de Rosenthal que Maréchal croisera le chemin d'Elsa. L'idylle entre le Capitaine Georges et Agnès (*Les Cahiers du capitaine Georges*) débutera comme les autres par la blessure du personnage.

³¹ André Bazin, *Jean Renoir*, op. cit., p. 230.

³² in *Les Cahiers du capitaine Georges*, op. cit., p. 271.

³³ Roger Viry-Babel, *Films/textes/références*, op. cit., p. 15.

Ce thème de la blessure, récurrent chez Renoir, traduit sans doute, les propres inquiétudes du cinéaste. Roger Viry-Babel a émis dans sa thèse et dans un article une hypothèse qui lierait trois activités importantes des personnages renoiriens : la douleur physique et morale due à la blessure, l'activité nutritionnelle et l'amour :

« Dans la vie de Renoir, comme dans celle de sa génération, la guerre de 14 a introduit une rupture et provoqué un état de doute dont on n'a pas fini d'analyser les conséquences dans les mentalités. "La dernière guerre chevaleresque" selon la formule employée dans la bande annonce de La Grande illusion fut aussi un conflit qui le marqua dans sa chair. Blessé, tout comme son frère Pierre, dès le début 1915 dans les Vosges, il faillit perdre une jambe et ne dut qu'à l'intervention de sa mère qu'on ne le désarticulât pas. Le voyage fut par ailleurs fatal à Madame Renoir qui regagna le midi pour y mourir. Renoir garda toute sa vie une légère claudication qui lui conférait, disait-il, "le chic officier". Mais au-delà de la blessure à l'aîne, et de l'humour de la formule précédente, Renoir développe pour lui – et ses proches – un complexe d'impotence. Sans aller jusqu'à prétendre, comme Charles Spaak, qu'il y avait chez Jean "un complexe de castration", il est certain que la blessure reçue sur les pentes du Honneck (à peu près là où Dalio va se fouler le pied devant les caméras en 1937 !) engendrera un thème important dans l'œuvre du cinéaste. D'autant plus que d'autres accidents viennent ponctuer sa biographie. Un autre thème récurrent – qu'il faut sans doute mentalement rapprocher de celui de la blessure – est celui de la liberté amoureuse, voire sexuelle. Renoir n'est pas ce qu'on appelle, dans la terminologie bourgeoise, un « homme à femmes ». Il n'a rien non plus d'un Don Juan et son libertinage se limite à une conception naturelle, familiale, écrivions-nous, de la relation de couple dans le mariage (ou sans le recours au mariage). Certes son existence est jalonnée par la présence de visages féminins d'importance. (...) Si nous lions ce thème lui aussi récurrent de la femme libre – de son corps et de son destin – au thème de la blessure nous obtenons une des dernières clés de l'œuvre de Renoir.

Il faut y ajouter, mais à un degré moindre, un dernier thème qui se greffe automatiquement aux précédents : celui de la nutrition, terme barbare qui faudrait redéfinir comme un amour de la table, de la bonne chair, considérée en grande partie comme une activité de substitution. Sans nous risquer à une tentative de psychanalyse qui risquerait de faire sourire les « spécialistes », on voit néanmoins s'esquisser ici une trilogie : Blessure/castration --- Femme --- Bonne chair

Ou des rapports : Blessure --- Bonne chair

Femme --- Blessure

Femme --- Bonne chair

Cet ensemble n'est plus tout à fait gratuit si on confronte ces structures remarquables avec les scénarios de Jean Renoir. Et, si l'on admet que toute œuvre s'appuie, consciemment ou non, sur des réalités autobiographiques, nous fermerons, provisoirement notre cercle de démonstration. »³⁴

« Dans la nature, l'absolu n'existe pas. Il n'y a que dans les mélodrames où les gens soient complètement bons ou complètement mauvais, complètement réalistes ou complètement rêveurs, gourmands ou ascètes, fidèles ou traîtres, beaux ou laids. La nature est plus subtile que le meilleur des mélodrames. »³⁵

On ne peut donc définir un personnage de Renoir par un seul mot, une seule idée, un seul détail : le Traître, le Gentil, le Méchant. Un être humain est une somme de défauts, de qualités qui se retrouvent dans chacun des personnages.

Les personnages de Renoir n'en sont que plus proches du spectateur et l'identification en est plus aisée. Les héros sans peur, sans défauts sont trop éloignés d'un public humain. Ici ce sont des êtres avec leurs problèmes, leurs peurs, leurs lâchetés et leurs incertitudes et cela les rapproche d'autant plus de nous :

³⁴ in *Films/textes/références*, op. cit., pp. 13-14.

³⁵ Jean Renoir, *Positif* n° 173, septembre 1975, article : *Art ou industrie*, p. 3.

« Cette démarche revient le plus souvent à tendre un miroir au spectateur, ce que ce dernier n'apprécie pas nécessairement. »³⁶

Si le personnage renoirien n'est pas un héros, il n'est pas non plus issu d'une classe privilégiée. Il serait plutôt de classe sociale moyenne. Même s'il décrit tout au long de sa longue carrière un peu toutes les "castes" (mot cher au réalisateur), Renoir n'est réellement proche que de celle dite moyenne. Il ne fait pas partie de la haute bourgeoisie, de l'aristocratie ou du monde de la domesticité. D'ailleurs même en temps de guerre, qui favorise les rapprochements des différentes classes, puisque les hommes de différents milieux vivent ensemble et connaissent le même sort, les mêmes envies, les classes se protègent les unes des autres. Boeldieu ne pourra jamais être réellement ami avec Maréchal, tout comme Marie-Antoinette et la cour ne peuvent et ne veulent pas comprendre les motivations du peuple. Cette attirance par classe se lit aussi dans le roman de Renoir :

« Je sortis deux ou trois fois avec deux cavaliers riches [...]. Ils m'avaient repéré. »³⁷

Le plus bel exemple reste sans doute le pauvre Jurieux (*La Règle du jeu*) qui, pour avoir tenté d'entrer dans une caste qui n'était pas la sienne, pour ne pas avoir respecté les règles qu'il ne connaissait pas, y perd la vie :

« En réalité en le tuant on élimine un microbe. Un microbe très sympathique, mais un microbe qui pouvait tuer le corps tout entier. »³⁸

D'ailleurs, c'est dans ce film que Renoir a sans doute mis en scène le plus de couches sociales différentes. Il n'est pas à l'aise avec celle des bourgeois, ni d'ailleurs avec celle des domestiques. La position de Renoir est celle d'Octave qui représente la classe moyenne.

« Son univers ne peut pas se réduire à "un peuple oisif" [*La Chesnaye*] et de "larbins" [*les domestiques*] comme Claudel appelait le monde de Proust. »³⁹

En fait un nom résume le tout : Octave. Octave est **LE** personnage renoirien par excellence.

³⁶ in *La Règle du jeu*, op cit., p. 53.

³⁷ in *Les Cahiers du capitaine Georges*, op. cit., p. 79.

³⁸ Jean Renoir, *Les Cahiers du cinéma* n° 196, décembre 1967, article de Michel Delahaye et Jean Narboni : *la marche de l'idée : entretien avec Jean Renoir*, p. 68.

³⁹ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir* op. cit., p. 89.



La Règle du jeu

Ce n'est donc pas un hasard si c'est Renoir lui-même qui l'interprète. Les paroles du personnage sont prononcées par le réalisateur: « *Tout le monde a ses raisons* » et elles résument non seulement les pensées d'Octave, mais aussi celles de Renoir. La séquence sur les marches du perron de la Colinière est peut-être celle qui fait le mieux la confusion entre personnage-acteur. En effet Octave seul avec Christine pose le décor de sa scène (« *là, il y avait...* ») puis en grand chef d'orchestre, il lève les bras pour diriger son orchestre imaginaire (son équipe imaginaire) sur sa scène imaginaire devant un public imaginaire. A l'ultime moment, l'homme baisse les bras et s'effondre : « *Je suis un raté* »

Nous ne pouvons rester insensibles face à ce spectacle en connaissant le passé du réalisateur, ce « chef d'orchestre » qui fut hué, mal aimé et surtout incompris. *La Chienne* provoqua une émeute à Nancy en novembre 1931 lors d'une avant-première et fut remontée par le producteur. Plus tard, *La Règle du jeu* connaîtra les mêmes déboires, au point que Renoir lui-même cisaila son film en supprimant les scènes qui déclenchaient des manifestations de spectateurs.

Avant d'être Octave, Renoir fut aussi, et c'est un lien, un avant goût de *La Règle du jeu*, le père Poulain, l'aubergiste amoureux de bonne chair dans *Partie de campagne*. Ce personnage est une sorte d'entremetteur entre tous les personnages du film. C'est lui qui lance en quelque sorte l'intrigue en poussant ses personnages vers leur destinée.

Renoir fut aussi Cabuche de *La Bête humaine*.

« Il [l'] interprète lui-même comme s'il s'était attribué ce rôle en guise de "bout d'essai" avant de jouer Octave dans *La Règle du jeu*. »⁴⁰

⁴⁰ André Bazin, *Jean Renoir*, op. cit., p. 64.

En fait Octave est La Synthèse. Son physique clopinant et rondouillard laisse deviner un homme de bon appétit qui apprécie les nourritures terrestres (son moral est le baromètre de son estomac). Il est le gros « nounours » au cœur d'or qui aime ses concitoyens et mieux, il est le conciliateur. N'appartenant réellement à aucun groupe, il navigue de l'un à l'autre en écoutant, en aidant (maîtres/domestiques, hommes/femmes) sans chercher à savoir où est le bien et où est le mal, sans juger. Il aide Jurieux à obtenir une invitation à la Colinière, il promet d'aider la Chesnaye à se débarrasser de Geneviève et il finira par donner (malheureusement) un rendez-vous à Christine et à Jurieux. Il est un ami précieux à qui l'on se confie et qui écoute, qui aide sans penser aux conséquences. Il est bon et malgré quelques moments de désespoir il est généralement optimiste. Mais Octave est avant tout un homme. C'est-à-dire que malgré sa bonté, sa partialité, il a de nombreux défauts : il est un peu parasite, il trouve apparemment souvent refuge chez les la Chesnaye pour manger, pour dormir et ... pour l'argent (lorsque Lisette lui propose à manger, elle est très surprise de son refus. Apparemment elle n'est pas habituée à le voir refuser de la nourriture. De même, Robert lui propose sans hésiter de l'argent lorsqu'Octave lui avoue qu'il a un problème. On peut en déduire que cela est déjà arrivé).

En un mot, Octave est un peu le réalisateur qui aide ses personnages à vivre une vie diégétique en les poussant l'un vers l'autre ou l'un contre l'autre. Il serait aussi le réalisateur dont les créatures, à un moment donné, se séparent. Octave n'est plus maître des événements lors de la fête. Les créatures se sont émancipées et c'est le drame. Octave est dépassé par les événements : il est empêtré dans son costume d'ours,



que personne n'accepte de lui enlever. Il ne comprend plus rien: « *Qui va me l'enlever cette sacrée peau d'ours ? Qu'on m'enlève ma peau d'ours* ». Il est exclu d'une histoire dont il fut l'initiateur, en faisant par exemple inviter Jurieux à la fête en Sologne.

La Règle du jeu

Mais si Octave est un humain agi par les autres et les circonstances, c'est quand il décide de vivre lui aussi de façon autonome que tout s'effondre. Lui qui était le conciliateur, décide d'abandonner ce rôle et de devenir un acteur à part entière. Il envoie Jurieux à la mort à sa place, retrouvant la fonction de l'Octave des *Caprices de Marianne* dont s'inspire l'intrigue principale. Ce genre de personnage est bien à sa place en « coulisses ». Il crée l'histoire, il pousse s'il le faut les autres personnages vers leurs aventures. Mais dès qu'ils sortent de ce rôle, ils gênent et ils génèrent ainsi des catastrophes. Un autre personnage de Renoir a un peu la même fonction, c'est Danglard, l'entrepreneur de spectacles de *French Cancan*. Tant qu'il reste à sa place en

coulisses, lors du cancan final, tout va pour le mieux. Il esquisse quelques pas de danse, vivant dans sa tête le spectacle qu'il a imaginé. Mais dès qu'il décide de venir y assister physiquement parmi les autres spectateurs, il gêne : il masque le spectacle aux autres, il se fait bouculer.

Octave est le seul qui navigue entre les différentes castes sans en être exclu : Jurieux est tué pour avoir pénétré une classe qui n'était pas la sienne. Si lui n'en est pas exclu c'est peut-être justement parce qu'il n'appartient à aucune. Et c'est volontairement qu'il quitte le lieu du drame.

On retrouve chez cet homme la dualité dont il était question précédemment. Il est débraillé, mais garde quelques manières (il connaît les règles de « la haute »), il est corpulent mais vif et doux, il est détendu mais agité. Comme l'a fait remarquer A.J. Cauliez, son costume d'ours reflète tout à fait son caractère : d'apparence rude, il est doux sous la fourrure. Il est le chasseur sans fusil.

Son côté bohème et « agent de liaison » le rend proche de l'artiste (Danglard et Camilla) et en particulier du cinéaste (Renoir).

*« Renoir ne coïncide [dans La Règle du jeu] avec aucun des personnages pour la simple raison qu'il est Octave. »*⁴¹

Il est vrai qu'en fait, les autres personnages de Renoir sont des déclinaisons d'Octave : Chevincourt c'est l'esprit d'Octave (la paresse), Octave vieux c'est Boudu (quelqu'un de libre, sans attaches et sans entraves), Octave féminisé c'est Camilla (quelqu'un qui mène son jeu mais qui reste perdu face aux problèmes quotidiens). Aurions-nous accompli tout ce périple pour ne retrouver qu'un personnage ?

⁴¹ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, op. cit., p. 94.



Chapitre 8 : Des personnages dans des films gigognes

Si l'on en croit Renoir, nous ne suivons qu'un seul film, celui de sa vie :

*« Merci d'avoir pensé à moi devant les décors d'Essoyes et du Moulin Rouge car ces monuments qui vont du style rustique au style boîte de nuit sont les décors d'un film qui m'est familier : c'est le film de ma vie. »*¹

Mais la vie du réalisateur n'est pas faite que de souvenirs pittoresques. Des événements dramatiques, voire tragiques, peuvent aussi participer à la trame d'un film. Nous ne reviendrons pas sur l'accident de Georges Flamant et de Janie Marèze après le tournage de *La Chienne* qui étaient amants comme dans la diégèse, ni sur l'accident dont fut victime Renoir aux côtés de son ami Pierre Champagne en 1927. Outre la présence récurrente des braconniers dans l'œuvre, Renoir remettra en scène l'accident dans *La Règle du jeu* où Jurieux fracasse (volontairement ?) sa voiture dans le bas-côté avec Octave /Renoir comme passager.



Séquence accident de *La Règle du jeu*

Un film de Jean Renoir est un peu une allée de souvenirs sur laquelle se promène le réalisateur et qui s'ouvre sur des personnages, sur des lieux, sur des événements heureux ou tragiques de la vie du créateur. Mais un film peut aussi ouvrir sur un autre, qui ouvre à son tour sur un autre et ainsi de suite un peu comme les boîtes gigognes dont parlait François Truffaut.

¹ in *Correspondance 1913-1978*, op. cit., p. 528 : Lettre à Janine Bazin, 12/06/74.

Renoir a toujours prétendu :

« Mon père m'a dit, une fois, une chose que j'ai vérifiée en fait plusieurs fois, chez lui ou chez moi, chez bien des cinéastes et des peintres, c'est que, si on est sincère, on fait une œuvre dans sa vie (...) on n'en sort pas, on creuse dans le même trou, si l'on est sincère. »²

Dans *Catherine* on retrouve une des préoccupations de Renoir, les amours ancillaires qui commencent donc dès son premier film, se poursuivent avec Virginie pour se terminer avec Célestine. D'ailleurs l'amour de Catherine pour le tuberculeux Maurice vient plus de Mirbeau que de Renoir.

On lit sous la plume de Renoir cette description d'un personnage :

« La carrière dramatique de C. n'avait guère dépassé le divan des directeurs de théâtre, acteurs ou impresarios qu'elle allait solliciter. [...] Elle changea non seulement de nom mais de profession. [...] Elle "épatait" ses amants. Le premier "payant" fut un entrepreneur de plomberie. C'est lui qui la mit dans ses meubles de style Louis XV bien entendu. Plus elle avançait dans la profession, plus elle se montrait difficile. N'était pas son amant qui voulait. En prenant de la bouteille, elle devenait inabordable. Les candidats devaient exhiber patte blanche, c'est-à-dire se montrer généreux et surtout parfaitement bien élevés. »³

S'agit-il de Nana ou de La Belle Abbesse ? Ces lignes sont simplement les souvenirs du capitaine Georges qui doit beaucoup à l'officier de cavalerie Renoir ! La colonne Morris dans laquelle habite Catherine Hessling, (*Sur un air de Charleston*) est recouverte d'une affiche publicitaire pour le film *Nana*. Mise en abîme écrirait-on aujourd'hui. Nous sommes simplement dans l'illustration de la fonction de boîte gigogne des films de Renoir.

La mort du lapin de *La Petite marchande d'allumettes* préfigure peut-être celle des lièvres... puis celle de Jurieux de *La Règle du jeu*, tandis que la ressemblance de Boudu avec le clochard Maurice Legrand est tellement évidente que Boudu semble être la suite de *La Chienne* : qu'est devenu Maurice Legrand après avoir quitté sa femme, sa maison, abandonné ses tableaux et tué sa maîtresse ? La réponse est Boudu.



La Chienne



Boudu sauvé des eaux

Opale se nourrit lui-même de Boudu dans sa démarche et sa chevelure. Les gestes de Jean-Louis Barrault sont les mêmes que ceux de Michel Simon chez les Lestingois : ils fouillent tous deux dans la garde-robe, ils jettent une cigarette non allumée, ils se tortillent comme un singe...

² Jean Renoir, *Positif* n° 173, septembre 1975, article de Michel Ciment : *Entretien avec Jean Renoir*, p. 17.

³ in *Les Cahiers du capitaine Georges* op. cit., pp. 48-49.

Et si le capitaine Georges se souvient d'Emma Bovary dans ses cahiers au moment de la mort de sa jument, est-ce réellement un hasard ?

« *Un mot de Madame Bovary mourante me revint à la mémoire : le calme du tombeau.* »⁴

Si la Joconde (la jument du capitaine) meurt dans les bras de son maître, Toni, lui, décède dans ceux de son ami Fernand, alors qu'en 1792 Bomier quitte la révolution dans les bras de Louison.

Tout comme Virginie et Célestine vaquaient à leurs tâches ménagères, Josefa s'occupe d'étendre son linge puis de le repasser comme le fait un an plus tard Valentine dans sa blanchisserie (*Le Crime de Monsieur Lange*), alors que le concierge du même film et Madame La Bruyère (*La Règle du jeu*) confondent « indiens » et « nègres » avec le même racisme inconscient. Le meurtre de Batala est aussi collectif que celui de Joseph ou de Kostilev.

Des trois personnages qui se déclarent coupables, seule Célestine peut continuer à vivre pleinement dans les bras de Lanlaire, les deux autres, Lange et Pépel devront passer par une période de purgatoire : la prison ou l'exil.

Nous avons vu précédemment que la bonne « bouffe » et le bon vin étaient une sorte de fil rouge dans toute l'œuvre du gourmet Renoir. A ce propos, deux plans de *la Vie est à nous* et de *La Bête humaine* sont strictement identiques. Dans le premier film, Ninette prépare une omelette à son ami face à nous et au premier plan alors que dans le second film, Lantier et Pecqueux, au premier plan et face à nous font cuire des œufs au jambon !!!

Lorsque Renoir réalise en 1962 *Le Caporal épinglé* certains critiques considèrent ce film comme le remake bien mineur de *La Grande illusion*. Ce ne sont en rien des films jumeaux même si par-ci par-là, des réminiscences du premier sont perceptibles dans le second, comme si le réalisateur avait voulu rendre hommage dans *Le Caporal épinglé* à son chef-d'œuvre. Il est évident que l'anecdote que Boëldieu raconte à von Rauffenstein se matérialise dans *Le Caporal épinglé* avec l'évadé travesti en femme dans le train. Armand-Jean Cauliez, lui, voit même un rappel des personnages principaux :

« *Le trio principal semble inspiré de celui de La Grande illusion : le Caporal a quelque chose de Rosenthal, Ballochot s'apparente à Boëldieu et Pater est un autre Maréchal tout en ayant les traits de Rosenthal.* »⁵

Il est certain aussi que la mort de Ballochot peut s'apparenter en quelque sorte au sacrifice de Boëldieu. Rien d'étonnant à cela puisque dans ses premiers brouillons du synopsis du Caporal, Charles Spaak insiste sur la parenté des deux films. Entre la séquence 47 de son premier découpage où il décrit une séquence d'évasion par train avant la séquence 49 de la ferme, le scénariste intercale une séquence 48 simplement intitulée *La grande illusion (Petit navire)*.⁶ Nous n'en saurons hélas pas davantage, Spaak ayant abandonné le travail après quelques semaines.

⁴ in *Les Cahiers du capitaine Georges* op. cit., p. 227.

⁵ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, op. cit., p. 176.

⁶ Cité par Daniel Strosser, *Le Caporal épinglé de Jean Renoir*, mémoire de maîtrise, 1977, Université Nancy 2.

Avec les autres films aussi on peut remarquer quelques interférences. Rauffenstein déclare à son ordonnance : *“Je viens de descendre un Caudron”* qui est précisément l’avion de Jurieux lors de son record et qui fut celui de Renoir à l’escadrille de Colombey-les-Belles en 1917.

Dans *La Grande illusion*, Dalió joue le personnage de Rosenthal, qui est le nom de jeune fille de la mère de La Chesnaye. Rosenthal raconte à Maréchal qu’il possède aux environs de Paris une propriété avec *“clapiers, faisanderie, garenne”* copie conforme de la Colinière. Nous savons que La Chesnaye est un parfait maître de maison qui sait recevoir. Dans les deux films. Il dit exactement la même réplique :

« *Dépêchons-nous, nos invités doivent avoir faim* »

Carette et Gaston Modot fonctionnent « en couple » dans l’un et l’autre film mais également dans *La Marseillaise*. En effet lors du bivouac de Valenciennes, on a l’impression que les deux acteurs répètent leur rôle de *La Règle du jeu* avec le fameux :

« *De Rochambeau, tu connais De Rochambeau ?* »

Par ailleurs, dans *La Marseillaise* un aristocrate porte le nom de la Chesnaye

Le capitaine Georges reconnaît dans le roman :

« *Quand je suis essoufflé, j’é mets un son qui rappelle le sifflement d’une locomotive française.* »

Rappel d’autant plus volontaire de *La Bête humaine*, que plus tard il nous parle de la « *Belle Lison* » (p. 203).

La Règle du jeu (1939) est le film-somme de Renoir même s’il a sans doute été l’œuvre la plus mal reçue de l’artiste. Il rassemble thèmes, personnages et situations des films précédents autant qu’il annonce leur reprise dans les œuvres postérieures : le monde des maîtres et des valets, thème que l’on retrouvera notamment dans *Le Journal d’une femme de chambre*. Comme l’écureuil qu’observe Christine, qui se retrouvera bien des années plus tard perché sur les épaules du Capitaine Mauger. Et si Schumacher décide de tuer Jurieux qui court rejoindre sa dulcinée sous la serre du jardin, c’est aussi cet endroit que le fils Lanlaire et Joseph choisissent pour régler leur contentieux.

Nous retrouvons aussi un Marceau dans *Les Cahiers du capitaine Georges*, un Corneille majordome dans *La Règle du jeu* et *Le Journal d’une femme de chambre*. La chanson boulangiste chantée à la Colinière annonce les mésaventures du général Rollan, vague pastiche de Boulanger dans *Eléna et les hommes*.

De même la séquence de Christine qui se fait une beauté devant son miroir avec Lisette à ses côtés, se répète entre Carola et Mireille son aide dans la pièce à l’acte 1.

Comme nous l’avons vu avec *Le Journal d’une femme de chambre*, la période américaine se rattache aussi à cette histoire faite de 37 films puisque dans *Vivre libre*, Albert Lory, lors de son procès, déclare :

« *Il y a deux êtres en nous, l’un intérieur, l’autre extérieur.* »

Dans ces quelques mots nous retrouvons un thème déjà développé dans *La Bête humaine* et qui sera repris dans *Le Testament du docteur Cordelier*. Ce sera d’ailleurs le point central

de toute l'œuvre de Renoir : deux êtres s'affrontent en un même corps. La personnalité que l'on est vraiment et celle qui se donne en spectacle dans le monde, devant les autres (le monde entier n'est qu'une vaste scène).

Lorsque dans *Carola*, Campan avoue :

« *Quand je fais un retour sur moi-même, je ne vois que quelques instants de ma vie pendant lesquels je suis certain d'avoir été complètement heureux : c'est quand au baisser du rideau le public a acclamé un de mes acteurs. Pardonne ma franchise Carola dans ces moments-là, je me suis senti plus près de toi que dans ceux d'intimité absolue.* »

il tient à sa vedette, dans un autre registre, le même discours que Danglard à Nini dans *French Cancan* :

« *C'que tu veux ou c'que moi j'veux, est-ce que tu crois que ça compte ? ... est-ce que ça pèse dans la balance ? Y a qu'une chose qui compte, c'est ce que eux là-bas veulent ! Le métier c'est d'être au service du public. Tu sais pourquoi j'ai du chagrin d'te voir partir ? C'est pas parce qu'ils vont tout casser si tu n'entres pas, je m'en fous royalement ! Mais c'est parce que mon métier perd un bon p'tit soldat ... Et puis merde ! ... moi j'croisais qu't'étais des nôtres... et bien puisque t'en es pas, fous-moi l'camp !* »

Répliques à rapprocher de celle de von Claudius :

« *l'armée et le théâtre sont des maîtresses insistantes* » (acte 3)

ou encore du petit clin d'œil de Renoir au spectateur :

« *Mesdames et Messieurs, Campan le lamentable, Campan l'acteur raté va triompher ce soir dans un rôle que Jouvet, Raimu, Pierre Renoir, Michel Simon, Fresnay, Gabin lui envieront : le rôle du héros.* » (acte3)

L'acteur raté ne devrait-il pas porter ici le prénom d'Octave ? Il est le jumeau du personnage homonyme de *La Règle du jeu* dans la séquence du chef d'orchestre imaginaire sur le perron de la Colinière en marge de la fête : un artiste raté.

En rendant hommage ainsi aux grands acteurs des années trente – parmi lesquels seul Raimu ne fut pas son interprète – Renoir annonce l'hommage en images qu'il leur rendra dans son film testament *Le Petit théâtre de Jean Renoir*, en distribuant tous ses interprètes fétiches dans leur dernière apparition sous sa direction. C'est ainsi que l'on reconnaît Andrex qui prête son visage à Monsieur Blanc, Ardisson revient un peu plus ridé, un peu plus vouûté que dans *La Marseillaise*, prête ses traits au vagabond César, Françoise Arnoul retrouve par instant l'innocence de Nini tandis que Fernand Sardou incarne son mari et Jean Carmet son amant aussi emprunté que l'était Guillaume. Précisons également qu'on y retrouve aussi un Maître Joly qui porte le même patronyme que le notaire du *Testament du docteur Cordelier*.

On pourrait multiplier ainsi les interférences renoiriennes internes. Elles donnent parfois une impression de décousu, de patchwork, pour conserver une référence qui interférerait avec la célèbre « *robe sans couture de la réalité* » d'André Bazin.

« *Bâtir un film avec des petits bouts bien entiers qui constituent chacun un petit film à part.* »⁷

Nous retrouvons ce schéma dans *La Grande illusion* avec les différentes prisons, dans *Le Caporal épinglé* avec les différentes évasions, dans *L'Homme du Sud* avec l'épisode de la

⁷ Jean Renoir, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 57.

vache ou celui de la récolte perdue. C'est même sur ce procédé que sont directement construits *La Vie est à nous*, *Salute to France* et *Le Petit théâtre*.

Ce sont les personnages qui se définissent par rapport au groupe mais apportent aussi au groupe leurs propres personnalités et c'est cette appartenance/démarcation sur laquelle Renoir travaille la plupart de temps. En fait un groupe ou une foule n'est jamais anonyme chez le réalisateur, que ce soit le groupe de la fin de *La Vie est à nous* dans lequel on reconnaît chacun des protagonistes des petites scènes précédentes ou la foule d'*Elena et les hommes*, où l'ombrelle joue le rôle de catalyseur entre les différents protagonistes. Renoir disait :

« Stroheim m'apprit bien des choses. Le plus important de ses enseignements est peut-être que la réalité n'a de valeur que lorsqu'elle est transposée. Autrement dit un artiste n'existe que s'il réussit à créer son propre petit monde. »⁸

Artiste, Renoir l'est sans conteste. Il étudie le monde environnant, il l'observe, il l'absorbe, il le dévore et il le redigère avant de le restituer avec ce quelque chose de différent, quelque chose qui n'est sans doute que la trace perceptible de l'amour avec lequel Renoir a apprécié ce qu'il a vu, appris et compris :

« Chacun de ses films lui ressemble, physiquement et moralement. [...] La présence de Renoir se sent dans le moindre geste de l'acteur, le plus humble accessoire, le plus imperceptible mouvement d'appareil. Il ne tourne pas un film, il l'investit de fond en comble. »⁹

Quelles que soient les périodes de sa carrière : muette, française, américaine, post-américaine, les pays dans lesquels il tourne : France, Amérique, Inde, Italie, ou le support : cinéma, télévision (*le Testament du docteur Cordelier*, *Le Déjeuner sur l'herbe*), théâtre (*Orvet*, *Carola*) ou roman (*les Cahiers du capitaine Georges*), les comédiens servent à la création d'un univers nouveau proche et différent à la fois de la réalité.

Personnages porte-parole de Renoir, personnages singuliers atteignant à l'universel ? Sans aucun doute, sans être jamais des marionnettes sinon au sens noble du terme. Lors des obsèques de Jean Renoir à Essoyes en 1979, seuls Leslie Caron et Jean Carmet étaient présents. Sollicité par un journaliste, ce dernier se contenta de répondre par cette formule reconnaissante : « Renoir prenait un comédien et il en faisait un homme. »

Le personnage renoirien est sans nul doute le produit de cette délicate alchimie.

⁸ Jean Renoir, *Films/textes/références*, op. cit., p. 40.

⁹ Claude Beylie, *l'Avant-scène cinéma*, n° 251-252, juillet 1980, spécial Jean Renoir, article : *Anthologie du cinéma*, p. 132.



Conclusion

Il y aurait plusieurs façons de conclure. Une première, qu'on va dire scholastique, mais qui n'en reste pas moins opérative – rassembler les idées forces développées tout au long de l'argumentaire ; et tenter de faire la difficile et artificielle synthèse des éventuelles avancées relevées ici ou là.

Une autre qui consisterait à profiter des lignes ultimes soumises à la réflexion pour ouvrir des pistes de recherches ultérieures, nouvelles, négligées volontairement ou pas... et à proposer une ouverture possible vers un ailleurs hypothétique, tel celui qui est offert aux personnages, à la fin du *Crime de Monsieur Lange* ou des *Bas-fonds*.

Peut-être est-il temps, en effet, de risquer cette impossible synthèse, de ne pas laisser sans famille les quelque 300 personnages relevés dans notre catalogue. C'est donc à cette tentation que nous allons céder : penser/classer – pour reprendre la formule de Georges Pérec.

Le fil d'Ariane nous est donné par Georges Polti. Aujourd'hui bien oublié, il a connu un franc succès dans les années 30 (à cette même époque qui voit s'épanouir l'œuvre de Renoir), en dressant, dans *L'Art d'inventer des personnages*¹, une sorte de tableau dans lequel, selon lui, toutes les figures identifiées de la narration trouveraient leur place.

Il établit douze grandes catégories, qu'il place sous la protection d'un dieu, en fonction de sa nature : Vesta représente les natures pieuses et fidèles, alors que Junon serait plutôt de nature jalouse, sévère et vindicative. Neptune évoque les avares, les ambitieux et les tyrans. Mais, au détour d'une page, on rencontre également l'aventureuse Minerve, la séduisante et courtisane Vénus. Apollon le passionné, l'artiste, côtoie le traître Mercure, par ailleurs perfide et escroc. Jupiter, le protecteur, le majestueux s'oppose à Mars, parangon de la violence et de la révolte pouvant conduire au meurtre ; mais il n'est pas très éloigné de Cérès la sensuelle et de Diane la sentimentale, timide et chaste. Vulcain réunit les laborieux, les dévoués et les exploités.

¹ Georges Polti, *L'Art d'inventer des personnages*, éd. Montaigne, Paris, 1930.

Cette « mythologisation » des personnages est séduisante. Nous n'ignorons pas le caractère artificiel de toute réduction à des schémas psychologiques généraux. Le « personnage » en France, n'a pas l'ambiguïté sémantique du « character » anglo-saxon et les écoles universitaires, tant en littérature qu'au cinéma, nous mettent systématiquement en garde contre des analyses psychologiques, voire psychanalytiques, de *personnages* qui n'ont d'autre vie propre que fantasmatique. Cette mise en garde est légitime, certes, mais l'écriture et la construction du personnage (avant son incarnation sur la pellicule) correspondent malgré tout à cette catégorisation arbitraire de Georges Polti.

Nous allons donc tenter de classer selon ce modèle les personnages renoiriens. Certains apparaîtront toutefois dans plusieurs catégories.

Sous le signe de Vesta...

Sous ses auspices, nous retrouvons les sages et les fidèles :

- joviaux, comme Tom Keefer (*L'Etang tragique*), sagesse acquise petit à petit dans le marais et dans la solitude.

- vénérables comme le vieux Lucas (*Les Bas-fonds*), portant la bonne parole qui rassure et qui rend pour un bref instant ses congénères heureux.

- lettrés, de haute intelligence, comme le Professeur Sorel (*Vivre libre*).

Cette catégorie regroupe aussi : les époux fidèles (comme Sam et Nona Tucker de *l'Homme du Sud*).

- les époux fidèles par devoir et même sans amour : Henriette (*Partie de campagne*) qui pense à son aventure sur l'île tous les jours, ou encore Peggy (*La Femme sur la plage*) qui reste avec son mari par compassion – elle l'a en effet blessé jusqu'à le rendre aveugle.

A l'opposé nous trouvons les fidèles jusqu'au sacrifice : Lulu (*La Chienne*) témoigne d'une fidélité non pas à Legrand mais à Dédé. Elle est prête à tout pour une caresse ou un mot gentil. Ce qui explique le titre du roman et du film. Isabelle de Ginori (*Le Tournoi*) consent, par fidélité à sa reine, à épouser un homme qui lui répugne. Le prince Alexandre (*French Cancan*) lègue, pour le bonheur de Nini, le titre de propriété du Moulin-Rouge à son rival et s'efface de la scène. Carl (*La Nuit du carrefour*) tente de conserver sa femme, Else, en tolérant ses amants et en la faisant passer pour sa sœur. Pour elle, il a quitté famille et fortune. Felipe (*Le Carrosse d'or*) préfère partir combattre au loin les indiens plutôt que de se mesurer aux amants de sa maîtresse Camilla. Duvallier (*Le Roi d'Yvetot*), tolère un ménage à trois pour le bonheur d'Isabelle, sa jeune épouse amoureuse du vétérinaire. Emilie (*La Cireuse électrique*) est fidèle non pas à ses deux maris mais à sa cireuse électrique, qu'elle suit jusque dans la mort. Titine (*Le Déjeuner sur l'herbe*) non seulement accomplit son travail de mère, de ménagère, mais en outre, soulage son mari de ses tâches pour lui permettre de jouir du farniente. Ninette (*La Vie est à nous*) a froid et faim, mais préfère vivre dans le besoin avec René plutôt qu'à l'aise et seule. Nona entre aussi dans cette catégorie, puisqu'elle est prête à tout pour le bonheur et la cohésion de sa famille, y compris travailler dur aux champs et soutenir son mari envers et contre tous. Valentine, la blanchisseuse (*Le Crime de Monsieur Lange*) s'exile et se fait l'avocate de Lange, son ami et amant.

Chez Thursday Ragan (*L'Etang tragique*) nous retrouvons la fidélité paternelle alors que la fidélité amicale se retrouve chez Camilla pour la troupe, Papa (*Le Caporal épinglé*) pour ses amis de galère, Maître Joly (*Le Testament du docteur Cordelier*) pour Cordelier

même dans les pires moments d'horreur et de doute et Pecqueux (*La Bête humaine*), fidèle non pas aux femmes qu'il a dans chaque gare, mais à son ami Lantier.

Sous le signe de Junon...

A l'inverse de Vesta et de la fidélité, nous trouvons Junon et la jalousie.

Jalousie d'abord entre époux comme Schumacher (*La Règle du jeu*) ou même par certains côtés la Chesnaye qui décide de laisser sa maîtresse pour retrouver sa femme, Christine, touché par son honnêteté et sa naïveté et peut-être aussi un peu inquiet par l'intervention de Jurieux.

Jalousie ensuite entre amants : Camilla devient irritable lorsqu'elle voit sa rivale par la fenêtre attendre dans une antichambre ; Henri de Rogier (*Le Tournoi*) se bat en duel contre son rival ; Marie (*Toni*) ne voit qu'une solution à son calvaire, le suicide, lorsque Toni la quitte pour Josefa. Même inscription catégorielle pour Toni, fou de jalousie pour Josefa mariée de force avec Albert.

En parallèle nous placerons les adultères jaloux : Vassilissa (*Les Bas-fonds*) voit d'un très mauvais œil la relation naissante entre sa sœur et son amant, Pépel. Dans *La Règle du jeu*, Geneviève devient paradoxalement jalouse de la femme de son amant. Et dans cette catégorie on trouve aussi le sous-préfet (*Catherine*) qui est loin d'arriver à la hauteur de Mallet, le jalouxant sur tout, sa personnalité, son charisme, sa situation et sa femme.

Parmi les dédaignés jaloux et vindicatifs, nous trouvons Henri de Chevincourt (*Eléna*) qui, découvrant Eléna dans les bras de Rollan, est résolu à se battre en duel. Jurieux n'hésite pas à avouer son amour et reproche publiquement à Christine sa froideur. Un des meilleurs exemples reste sans doute la Belle Abbessse (*French Cancan*) prête à toutes les vilénies pour conserver Danglard et surtout pour demeurer la vedette du café-concert. A ses côtés, nous avons aussi Paulo, le petit ami de Nini, qui ne supporte pas son nouveau succès, mais aussi Roubaud (*La Bête humaine*) qui ira jusqu'au meurtre pour venger sa femme, Séverine ou encore Mabel (*L'Etang tragique*) qui préfère perdre Ben plutôt que de le voir s'éloigner d'elle.

Nous avons aussi les jaloux du bonheur des autres : Madame Mallet voit le mal et le péché dans l'amour tendre que voue son mari à leur petite servante. Dans cette catégorie, on pourrait rajouter les jalousies de voisinage. Devers (*L'Homme du Sud*) ne supporte pas l'enthousiasme de ses deux jeunes voisins.

En parallèle à la jalousie, nous rencontrons la vengeance. D'un côté les vengeurs acharnés : Devers se venge de la destinée en menant la vie dure à ses voisins, la Belle Abbessse se venge bassement en faisant fermer le Moulin Rouge. Mais également Mabel ou encore Vassilissa.

De l'autre côté nous avons les vengeurs un peu plus honorables : ceux dont la cause est idéologiquement juste ou justifiée : Arnaud (*La Marseillaise*) se bat pour l'avenir, pour un idéal de fraternité, tout comme Paul Martin (*Vivre libre*) prend sa revanche contre l'envahisseur nazi en commettant des attentats.

« Sous le signe de Junon » nous classerons aussi les sévères et les « râleurs ». En tête, les impitoyables : Von Keller (*Vivre libre*) et les grondeurs : Danglard ou Dufour (*Partie de campagne*), mais aussi le gérant du restaurant (*Le Dernier réveillon*), Grand'ma (*L'Homme du Sud*) et aussi Schumacher et Emilie qui se rapprochent un peu des mécontents : Grand'ma, Séverine et Guillaume (*Le Caporal épinglé*) et des moroses : Capitaine John (*Le Fleuve*), Jurieux et Marie mais aussi des rudes et fermes : Chotard, le Colonel Brochard (*Tire-au-flanc*), Camilla, Danglard, Jules (*La Cireuse électrique*) et Madame Lanlaire (*le Journal d'une femme de chambre*), des sarcastiques : Batala (*Le Crime de Monsieur Lange*), Grand'ma et Pecqueux. Mais aussi les acariâtres : Adèle (*La Chienne*), Madame Bovary, Madame Lory (*Vivre libre*), Grand'ma, Guillaume, Madame Lanlaire et La reine Marie-Antoinette (*La Marseillaise*).

Sous le signe de Neptune...

Neptune regroupe les avarés et les cupides, les despotes et les ambitieux. La première catégorie accueille les cupides : Kostilev (*Les Bas-fonds*) ne vit que pour l'argent que ses « hôtes » lui rapportent. Madame Bovary veut s'élever socialement même s'il faut vivre pour cela au-dessus de ses moyens. Guillaume monnaye tout ce qui lui tombe sous la main. La cupidité s'accompagne ou non de scrupules : Batala, les beaux-parents cajoleurs (*Chotard*) ou les arrivistes : Joseph (*Le Journal d'une femme de chambre*). Neptune peut accueillir sous son égide les entremetteurs comme le patron du théâtre des Variétés, Bordenave (*Nana*), les tenanciers de maison de jeu, le Bel Adolphe (*Catherine*).

La cupidité est souvent, en effet, une des explications du despotisme, mais il serait réducteur de le limiter à ce vice. Le despote exige que les personnages se plient à sa volonté au nom d'une norme politique, sociale, morale ou tout simplement familiale. Madame Lanlaire et Madame Mallet mènent à la baguette leur entourage. Roubaud et Tod Butler (*La Femme sur la plage*) sont des tyrans conjugaux. Vassilissa supplée son mari dans l'asservissement des pensionnaires de l'asile. Les despotes peuvent être des tyrans subalternes. Albert, le contre maître et le chrono (*La Vie est à nous*) sont d'ailleurs interprétés par le même acteur (Max Dalban) qui, grâce à son physique, apporte une forme de mollesse dans ses artifices de séductions. Ce don Juan aux petits pieds deviendrait pitoyable s'il n'était pas par ailleurs un « chien de garde » du patronat. Chotard, Devers et von Keller complètent cette panoplie de despotes patentés.

Mais Neptune reconnaît aussi les ambitieux. Qu'il s'agisse d'une ambition légitime. Célestine (*Le Journal d'une femme de chambre*) rêve d'être un jour sa propre patronne après une vie passée au service des autres. Danglard est motivé par le désir d'un spectacle toujours plus ambitieux. Gustave (*La Cireuse électrique*) n'en revient pas de sa nouvelle promotion. Pépel caresse l'espoir d'une vie meilleure. Rollan se prend à rêver d'une carrière politique et Sam Tucker veut s'affranchir de son statut d'ouvrier cotonnier pour devenir producteur. Toutes ces ambitions sont recevables. D'autres, en revanche, sont condamnables moralement ou légalement : le docteur Cordelier veut se mesurer à Dieu, Nana se prostitue pour accéder à la fortune et à une forme de respectabilité, Ramon (*Le Carrosse d'or*) pense, par sa notoriété, tenir le monde dans sa main. Batala affiche son cynisme en précisant à Lange :

« Une coopérative... mais rendez-vous compte ! c'est dérisoire (il rit) tout le monde commande... Le colleur d'affiches donne son avis... (il tape sur l'épaule de Lange) C'est le monde à l'envers... Ce qu'il faut... C'est de l'autorité... Quelqu'un qui dirige... Un homme... (Il se touche la poitrine et

sourit)... *Moi ! ... Et si ça me plaît, je foutrai tout le monde dehors... Tout le monde...* (petit rire)... *Puis dans le fond... Tu t'en fous... Ce que tu veux, c'est te remplir les poches...* »

Les agitations de ces ambitieux sont la plupart du temps traitées de façon burlesque par Renoir. L'interprétation qu'il donne du sous-préfet ou l'aspect gravure de mode de Ramon ou encore la fausse bonhomie de von Keller en font des cousins – peu éloignés – du ridicule Follavoine (*On purge bébé*) dont le rêve, sorti de l'imagination délirante de Georges Feydeau, est de devenir le fournisseur officiel en pots de chambre de l'armée française.

Sous le signe de Minerve...

Minerve est la protectrice des aventuriers. Qu'ils le soient par circonstance, comme Felipe qui ne souhaite pas se mesurer aux deux autres amoureux de Camilla, et préfère aller conquérir des territoires vierges. Tout comme Jurieux accomplit son raid pour plaire à la dame de son cœur. Dans cette catégorie entre aussi le résistant Paul Martin. L'aventurier ne l'est souvent qu'en paroles. C'est une *vis comica* traditionnelle tant en littérature qu'au cinéma. Les rodomontades pichrocoliennes de Rabelais ont donné naissance à une multitude « de grandes gueules » dont Matamore est aussi l'un des archétypes. Renoir, dont la culture est essentiellement classique, ne s'est pas privé d'y ajouter toute une série de gaffeurs (Boudu, Guillaume), de bavards (Juliette Dufour, Julie Follavoine), de forts en gueule (Boudu et son franc-parler, Célestine qui s'étonne elle-même, Dédé (*La Chienne*), Monsieur Dufour et ses pêches soi-disant miraculeuses, Lisette (*La Règle du jeu*) qui n'a pas la langue dans sa poche et Marceau dont le jeu préféré est de se mesurer à Schumacher le garde-chasse), d'effrontés (Dédé) ou enfin d'éloquents (Eléna, Homais dans *Madame Bovary*), La Chesnaye ou Marceau.

Sous le signe de Vénus...

Vénus défend les séducteurs, authentiques, courtisans ou vicieux. Batala en est l'archétype mais on peut sans hésitations y ajouter le Professeur Alexis (*Déjeuner sur l'herbe*), Marceau, Pépel, Rodolphe Boulanger (*Madame Bovary*), Gontran (*Le Dernier réveillon*), le canotier Henri (*Partie de campagne*), Ramon et Henri de Chevincourt. La séduction n'exclut pas, parfois, des petites bassesses et des lâchetés : Rodolphe Boulanger fait machine arrière à la moindre complication, la Chesnaye est un maître de l'atermoiement, le sous-préfet se venge bassement. Les prétentieux (Gontran), les coquettes, (Célestine ou Madame Dufour) mais aussi les jeunes filles sans expérience (Henriette et Nini) doivent affronter les grands séducteurs précédemment cités, auxquels s'ajoutent des séducteurs moins évidents : Pecqueux, Tim (*l'Homme du Sud*), Danglard, Rollan, Vandevres (*Nana*) et le Vice-Roi (*Le Carrosse d'or*). Renoir n'accorde que peu d'intérêt aux séducteurs vicieux – à l'exception peut-être, du don Juan Batala :

Valentine : *C'est curieux ... Les femmes, c'est toujours avec les mots les plus bêtes qu'on les possède...*

Batala : ... *C'est comme ça que je t'ai eue ! ...*

(...)

Valentine : *Tu me dégoûtes... Je trouve que tu es un type infect... et plat... Quand je pense que j'ai pu dormir avec toi... Ça me donne le mal de mer.*

Il faudrait d'ailleurs nuancer cet intérêt particulier pour le patron de l'imprimerie du *Crime de Monsieur Lange*. Si Batala est un personnage renoirien, c'est avant tout une création ou une créature de Prévert. Pas seulement dans le traitement dialogué mais dans cette incarnation d'un personnage haïssable pour des raisons politiques. Il est à la

veille du Front Populaire la représentation parfaite du patronat affairiste qui se moque des hommes et a fortiori des femmes. L'acquiescement de Lange par un « jury populaire » improvisé renvoie Batala, victime selon la Loi de la République, au statut de coupable selon les lois du peuple. Ce qui n'enlève rien à la sympathie que nous éprouvons pour le séducteur dans la mesure où certaines de ses « victimes » n'en sont plus dupes.

Côté séductrices une grande majorité des personnages renoiriens du sexe dit faible sont des « filles de Vénus », qu'elles soient courtisanes froides et intéressées (Nana, Else, Lulu, Peggy et Séverine), voire perfides et dangereuses (Lola la Belle Abbesse). A l'opposé de ces belles garces qui peuplent les mélodrames et les romans bourgeois, des filles humbles, tendres et naïves peuvent se révéler d'authentiques séductrices : Anne-Marie (*Boudu*), Nini et Paulette (*le Roi d'Yvetot*). Mais séduire est sans doute une fin en soi. Le mot est pris ici dans l'acception bourgeoise du XIX^{ème} siècle où se marier, se caser se traduisait par la formule « faire une fin ». Renoir la place certes dans la bouche du Baron Walter à la fin de *French Cancan* :

Walter : *Belle Abbesse, j'ai une idée. Demain je vous épouse !*

Lola : *Vous êtes devenu fou ?*

Walter : *Peut-être un commencement. Mari d'impératrice, ça me posera en Bourse !*

Commencement ou fin ? Peu importe. Dans le monde des blanchisseuses, il en va de même que dans le monde du spectacle. Thérèse et Nini lorsqu'elles remontent la rue Lepic avec leur panier de blanchisseuse croisent Henriette qui s'est « casée » :

Henriette : *De la blanquette de veau ... Mon ami a l'estomac délicat. Y mange que d'la viande blanche !*

Nini : *Quand je pense qu'il y a six mois, elle trimbalaît encore les paniers avec nous...*

Thérèse : *Y en a qui sont vernies !*

Nini : *Elle le mérite. Avant de se laisser bousculer, elle avait pris ses renseignements...*

Pour refermer la page de cet album de famille dédié à Vénus n'oublions pas la présentation sur disque faite par Renoir du film *Eléna et les hommes* et qui commence par cet aveu du réalisateur :

« Qui est Eléna ? C'est bien simple, j'ai mon opinion là-dessus, je suis certain qu'Eléna c'est Vénus, c'est aussi Ingrid Bergman, mais c'est avant tout Vénus. Vénus de temps en temps descend sur la terre, les dieux de l'Olympe descendent sur la terre même de nos jours ; ils aiment à nous rappeler certaines vérités essentielles, ils aiment à nous rappeler que seuls comptent la beauté, la chair, les yeux d'une femme, les divins mystères de la douceur du grain de peau de la femme que l'on aime. C'est... vous savez... c'est très important le grain de la peau de la femme que l'on aime, c'est beaucoup plus important qu'une théorie... Donc l'autre jour, j'ai rencontré Vénus, elle était descendue faire un petit tour, elle se promenait dans une rue de Paris, alors je l'ai arrêtée. Je lui ai demandé si elle ne voulait pas tourner dans un film. Les déesses sont essentiellement fugitives... et j'aimerais fixer Vénus sur un écran. Ca n'est pas désagréable de temps en temps de se remettre en contact avec ses vrais traits, la courbe de son nez, le lobe de ses oreilles... Donc Eléna c'est Vénus, c'est Vénus avec toute sa blondeur, blondeur exquise avec les petits cheveux, vous savez, il y a de tous petits cheveux un peu fous à la naissance du cou... c'est très agréable, on a envie de les toucher... je n'ai pas osé bien sûr... et puis il y a les dents... et puis il y a cette gaieté constante, cette espèce de don de soi-même... le contraire de ces beautés fatales et décadentes, de ces appels au désespoir que le diable a tenté de mettre à la mode... Vénus ne sait pas vous dire bonjour sans qu'on ait l'impression qu'elle se donne tout entière et elle se donne tout entière ». ²

² *Jean Renoir et Vénus*, disque 33 tours, Vega, 1956.

Renoir s’amuse sans doute à brouiller les pistes. Moins qu’il n’y paraît toutefois et il révèle dans cette présentation un peu du mystère de la création. La mythologie et l’histoire – petite et grande – font bon ménage dans l’imaginaire du créateur :

« J’ai voulu faire une comédie sur la faiblesse de l’homme, faiblesse quelquefois bien agréable, convenons-en... Les cas de femmes ayant influencé les hommes les ayant transformés, sont très nombreux dans l’histoire ; Virgile nous a bien expliqué que... si Enée a eu une grande destinée, s’il a fini par devenir fondateur de Rome, il le doit, en partie, à la Reine de Carthage... Si Monsieur Shakespeare et Monsieur Bernard Shaw ont pris la peine de nous raconter les aventures de Cléopâtre et Antoine, c’est que tout de même il a dû se passer quelque chose... Nous avons Madame du Barry et Louis XV ; ensuite il y a en George Sand, Chopin, Jules Sandeau, Alfred de Musset... On ne peut plus compter. Et enfin de nos jours, il y a les dictateurs et on prétend que derrière chaque dictateur... il y a une dame qui a son mot à dire. (...) Le monde est rempli de femmes qui sont persuadées qu’elles ne peuvent rendre un homme heureux qu’en l’aidant à devenir Président de la République ». ³

Sous le signe d’Apollon...

Apollon est le passionné, le fatal et l’intellectuel. Dans les passionnés nous avons les hystériques (Geneviève), les adultères : Isabelle Duvallier, André, Else, Lisette et Truchet (*On purge bébé*). Mais à l’opposé on trouve les généreux sacrifices d’amour (Duvallier). Nous reconnaissons aussi les pêcheurs rachetés par l’amour (Valentine se fait l’avocate de Lange après son meurtre). Nommons aussi les amants délaissés : la secrétaire de Batala, Estelle, Felipe, Maurice Legrand (*La Chienne*) et Marie. La deuxième catégorie repose sur la fatalité : Alexandre est voué au malheur par amour. Les victimes se trouvent aussi dans cette partie : Dubois d’Ombelles (*Tire-au-flanc*), victime de son éducation, est le bouc-émissaire de la chambrée, Maurice Legrand, Tod Butler, victime de sa femme qui l’a rendu aveugle et Tom exilé pour fuir l’injustice des hommes.

Nombreux sont ceux qui connaissent l’abattement par impuissance (Jurieux, Monsieur Lanlaire baisse les bras face au despotisme de sa femme, Marie préfère se suicider, Maurice Legrand devient clochard, Nona baisse les bras et se réfugie dans les champs à la maladie de son fils, et enfin Séverin (*Le Testament du docteur Cordelier*) ingurgite médicaments et alcool pour tenter d’oublier ce qu’il sait des expériences de Cordelier). Puis il y a ceux qui ont des remords (Isabelle Duvallier et André), les vaincus par l’injustice sociale (Pépel et Tom), les pessimistes : Capitaine John, Louise (*Le Journal d’une femme de chambre*) ou Rauffenstein (*La Grande illusion*), les frappés par la folie : l’Acteur (*Les Bas-fonds*), les amants chimériques : Madame Bovary et les utopistes : Natacha (*Les Bas-fonds*).

La dernière catégorie est celle des intellectuels. Il existe plusieurs formes d’intelligence : les savants (Sorel, Cordelier, Alexis et Séverin), les faux savants (Homais), les natures intellectuelles (Arnaud, Dubois d’Ombelles, Maigret (*La Nuit du carrefour*), Mallet et Monsieur Raynal (*La Fille de l’eau*), les intellectualités fatales (Sorel dont les connaissances vont à l’encontre du pouvoir en place, comme Louise Martin) et nous finissons avec les héros de l’idée (Sorel).

³ Jean Renoir et *Vénus*, op. cit..

Sous le signe de Mercure...

Mercure serait le patron des adroits, des traîtres et des coquins. Adroits physiquement comme Paul Martin, Sam Tucker, Tod Butler qui pour pallier sa cécité est d'une adresse parfaite, et Tom Keefer qui a appris à survivre seul dans les marais en adéquation avec la nature. Ou adroits moralement (Maigret qui est le roi de la déduction, Mallet qui fait preuve d'adresse politique sans être retors comme son adversaire).

Il existe plusieurs formes de traîtres : les délateurs par aveuglement (Madame Lory), les traîtres par cupidité (Joseph qui trahit ses maîtres et Lheureux qui refuse son soutien à Madame Bovary au pire moment), les ingrats (le Furet de *La Fille de l'eau* abandonnant Virginie aux mains des villageois excités, les traîtres à leurs amis ou à leur patrie : Dupieu (*Le Caporal épinglé*) collaborateur obtus adhérant au camp des vainqueurs, Lambert (*Vivre libre*).

Renoir n'aime pas charger un personnage de tous les maux, et c'est pourquoi dans cette collection de voyous, seuls Crépoix (*La Fille de l'eau*) et Opale (*Le Testament du docteur Cordelier*) ne semblent, à première vue, présenter aucun aspect positif.

Sous le signe de Jupiter...

Jupiter rassemble les insolents et orgueilleux, les hautains et fiers ainsi que les majestueux et protecteurs.

L'insolence se décline de plusieurs manières : les parvenus (le gérant), les insolents naïfs (Dédé, Lulu, Paulette et Valérie dans *Le Fleuve*), les mendiants insolents (le clochard dans *Le Dernier réveillon* et Boudu), les suffisants (le chrono, Vassilissa), les vaniteux (Caruso, Penche-à-gauche, copains de captivité du Caporal et Nana) ainsi que les prétentieux méprisants qui oublient que la Roche Tarpéienne est proche du Capitole : la Reine, Nana et Ramon le roi satisfait des arènes.

Quelques excités de la particule, de leur grade ou de leur situation complètent la théorie jupitérienne : L'adjudant Dupieu, Emma Lestingois, la femme du libraire (*Boudu*), le sous-préfet de Varence, Rodolphe Boulanger, Chotard, Crépoix, Geneviève de Marast, Madame Lanlaire, la Belle Abbessse, Chouilloux (*On purge bébé*), le colonel Brochard, Vandevures, Truchet, Cordelier, Marie-Charlotte (*Le Déjeuner sur l'herbe*), ainsi que Rauffenstein et Boeldieu (*La Grande illusion*).

La majesté jupitérienne peut n'être pas excessive : le Prince Alexandre, Duvallier, Georges Raynal, Danglard, Henri de Chevincourt, Mallet et Corneille le majordome de La Colinière, et Octave qui accède ici à une véritable aristocratie du cœur (*La Règle du jeu*).

Sous le signe de Cérès...

Cérès, la généreuse, joyeuse et sensuelle accepte sous son signe les bonhomies bienveillantes (Duvallier, Gustave), les charitables (Lestingois, Sorel), les personnages qui font preuve de générosité (Alexandre, Raynal père, M^e Joly, Madame Laisné de Catherine, Legrand, Louis XVI de *La Marseillaise*, Pecqueux, Mallet).

Nous y retrouvons les tempéraments joyeux : Rodolphe (*Partie de campagne*), Juliette Dufour, Joseph Turlot, la soubrette Lisette et le braconnier Marceau et les optimistes (Chevincourt, Nénette et son père Nino du *Déjeuner sur l'Herbe*, et Octave).

Les bouffons ont leur place ici : le capitaine Mauger (*Le Journal d'une femme de chambre*), Boudu, Paulette et le canotier Rodolphe et Nino. Les ivrognes estimables (l'Acteur), les gourmets et les gourmands (Nino et le Père Poulain, l'aubergiste de *Partie de campagne*).

Dans la catégorie des paresseux, on retrouve Ritou (*Déjeuner sur l'herbe*) mais aussi Dédé qui fait « turbiner » Lulu pour subvenir à ses besoins, et Octave le pique-assiette de La Colinière, même si leur paresse est une forme d'égoïsme (Ritou, Dédé, Devers, Grand'ma et Vassilissa).

Sous le signe de Vulcain...

Vulcain, serait plutôt le protecteur des personnages sérieux, bornés parfois, trompés souvent, dévoués toujours.

Bornés (le Colonel Brochard, von Keller, mais aussi le Commissaire Maigret, Louise Martin et Sorel), gaffeurs et gauches (Boudu, Raynal père), stoïques et résignés (Bourrache dans *Tire-au-flanc*, Marie-Charlotte), sérieux et droits (Arnaud le fédéré marseillais, Cordelier et son fidèle Désiré, M^e Joly, von Rauffenstein et le professeur Sorel), les probes et pieux (Abbé Bournisien confesseur de Madame Bovary et le vieux Curé du *Déjeuner sur l'herbe*).

Parmi les trompés ou les bafoués, nous placerons le Prince Alexandre, Tom Keefer, Duvallier, Carl, Christine, Eve la fiancée de Scott (*La Femme sur la plage*), Guillaume cocu consentant pourvu que sa femme et son amant prennent soin des bêtes, Vandevres, Legrand, Marie, Joseph et Toni, le Général Rollan, Lory, Paulo le mitron éconduit. Les personnages-archétypes renoiriens seraient alors Charles Bovary et Legrand.

Sous le signe de Mars...

Abordons maintenant Mars, qui patronne les héros meurtriers, violents et révoltés. Nous ne trouverons jamais chez Renoir des assassins prenant du plaisir à tuer. Même Opale qui est l'incarnation du mal est plutôt un meurtrier innocent tout comme Lantier, Legrand, Lange, Jules, ou Schumacher. Nous avons un cas seulement de meurtrier cynique et froid : c'est le major von Keller qui ne fait partie de la cohorte marsienne que par son appartenance à la soldatesque.

A côtés des violents et des révoltés nous trouvons également les brutaux et primitifs : Mufflot (*Tire-au-flanc*), le chrono et Albert, Vassilissa.

A l'inverse nous avons les révoltés réfléchis comme Arnaud, Boeldieu, Louise et Paul Martin, le Caporal, Célestine, Tonin (*La Vie est à nous*), Pépel, Ben Ragan, Sam et dans une certaine mesure Octave.

Sous le signe de Diane...

Georges Polti clôt son inventaire avec Diane, la mère des héros tendres et sentimentaux, des faibles et des cœurs purs.

La liste est longue car la majorité des personnages renoiriens émerge à cette catégorie. Innocence, tendresse, rêverie sont des qualités qui leur conviennent parfaitement Juliette Dufour, Jurieux, le vétérinaire André, Madame Laisné, Legrand, Nan la nourrice (*Le Fleuve*), Nini, Reine Chotard, Georges Hugon l'amoureux éconduit de Nana, Natacha, Estelle, Harriet, Mélanie et Valérie (*Le Fleuve*), Henri de Rogier et Isabelle de Ginori, Julien Collinet (*Chotard*) et Jean Dubois d'Ombelles interprétés tous deux par le danseur Pomiès, Jurieux et Octave, le Prince Alexandre et enfin Henriette la plus parfaite incarnation de la jeune fille chez Renoir. Catherine, Marie, Nini mais aussi Séverine, Titine, Virginie, Elsa (*La Grande illusion*), Julie Keefer et Natacha, Estelle, Karen (*La Petite marchande d'allumettes*), Cabuche (*La Bête humaine*), le Capitaine John, Lange, Lanlaire, Rosenthal, l'Inspecteur (*Les Bas-fonds*), complètent cette liste.

Georges Polti prétend que n'importe quel personnage peut entrer dans une des catégories qu'il a créées. Il est vrai que nous avons réussi, sans difficultés, à y faire entrer tous les personnages de Renoir recensés dans le catalogue de cette thèse (volume 2) même si parfois un personnage entre dans plusieurs familles. Cela est dû à sa spécificité humaine : cette dualité de caractères dans un même être avec ses défauts aussi constitutifs que ses qualités.

Cette catégorisation n'a rien de magique. Le lecteur aura compris qu'en inscrivant tel ou tel personnage "sous le signe de..." il n'entraîne pas dans nos intentions, pas plus que dans celle de Georges Polti de concrétiser une forme d'horoscope narratologique. Si un personnage appartient à la catégorie Vénus, ou Diane, cela ne signifie en rien qu'il subit une quelconque prédétermination. Mais qu'en termes de récit, il s'inscrit dans une série de réflexes comportementaux de type classique qui le font devenir frère ou sœur des grands archétypes littéraires, Dom Juan, Faust, Phèdre, Rodrigue, les Thénardier, Roland, Candide ou Meursault pour prendre nos exemples dans toutes les périodes de la littérature. C'est sans doute en ceci que les personnages renoiriens relèvent d'une typologie classique.

Et Dionysos ?

Cette classification est rassurante. Tous nos personnages ont trouvé leur place, sans difficulté. Et le lecteur pourrait sans doute se satisfaire que tout fût rentré dans l'ordre qui repose sur le principe : « une place pour chaque chose et chaque chose à sa place ». On pourra toutefois s'étonner que dans cette typologie, un « demi-dieu » soit absent : Dionysos.

Cette divinité de la nuit, du manger cru, de la vie hors les murs de la Cité, ce contempteur de la Loi et de l'Ordre, protège ceux qui jouissent des plaisirs de la chair. Ce demi-dieu né des amours de Zeus et de Sémélé, une mortelle, était l'homme de la nature par excellence, capable de la plus grande des douceurs et d'actes d'une extrême violence.

« Le culte réservé à Dionysos était centré sur ces deux idées pourtant si divergentes : la liberté, l'extase de joie, et la brutalité sauvage. Le roi du vin avait le pouvoir de donner l'une ou l'autre à ses adorateurs. »⁴

Il fut aussi l'inspirateur de fêtes somptueuses à l'origine des premières formes théâtrales grecques :

⁴ Edith Hamilton, *La Mythologie*, éd. Marabout, Bruxelles, 2004, p. 73.

« Tout un chacun participait aux rites de sa fête solennelle, et le monde actuel en garde encore une vive empreinte. Aucun festival de la Grèce ne pouvait lui être comparé. Il avait lieu au printemps quand les pampres font leur apparition, et il se prolongeait pendant cinq jours. C'était un temps de paix et de joie parfaites : on ne pouvait emprisonner personne et les prisonniers étaient même relâchés afin de partager l'allégresse générale. Mais pour honorer le dieu, le peuple ne se rendait pas dans un lieu sauvage rendu horrible par des actions et un festin sanglants, ni même dans l'enceinte d'un temple, où des sacrifices rituels et des cérémonies religieuses se dérouleraient selon un ordre consacré. Il se rassemblait dans un théâtre et la cérémonie, en fait, était un spectacle. Les meilleurs poèmes grecs – qui comptent parmi les meilleurs qui soient au monde, furent écrits en l'honneur de Dionysos. Les auteurs de ces pièces de théâtre, les acteurs et les chanteurs qui y figuraient, étaient tous considérés comme les servants du dieu. Les représentations étaient sacrées ; les spectateurs, au même titre que les poètes et les exécutants, participaient à une action culturelle. Dionysos lui-même était censé être présent : son prêtre occupait le siège d'honneur. »⁵

Les « characters » renoiriens relèvent pour nombre d'entre eux du monde de Dionysos. Nous n'en dresserons pas ici la liste car c'est en fait tout le petit monde de Jean Renoir, ce que l'on pourrait appeler son petit théâtre, qui s'organise sur l'opposition entre l'appolinisme et le dionysisme que Friedrich Nietzsche a analysée dans *La Naissance de la tragédie grecque*. Ce schéma d'analyse s'applique parfaitement à l'œuvre de Renoir, qui avouait à Roger Viry-Babel en 1969 « n'avoir lu ce texte qui ne l'avait conforté dans sa conception du monde que fort tard, après sa traduction en français dans les années 50. »⁶

Le lecteur aura tout loisir de se rapporter à la thèse de Daniel Serceau qui intègre le monde de Renoir dans une morale de l'insurrection et du plaisir⁷. Qu'on se rappelle seulement que l'opposition nietzschéenne entre ordre et désordre explique certes les fondements philosophiques de la tragédie. Mais dans sa réhabilitation du monde dionysiaque, tant occulté par la morale chrétienne, le philosophe ouvrait un champ d'investigation dans lequel les sociologues et les moralistes contemporains allaient s'engouffrer ! Jean Renoir, et quelques autres artistes, comme Picasso pour ne prendre qu'un exemple en dehors du domaine cinématographique, ont créé un univers de personnages naturels et libertaires. Fêtes et tragédies se succèdent chez Renoir avec la même intensité. Un comptable respectueux peut devenir un assassin. Mais le personnage échappe à la justice des hommes et devient clochard. Sans que nous soyons appelés à juger mais simplement à participer à ce moment d'orgies qui est le temps de la projection d'un film ou le principe de plaisir sans être un simple divertissement (de *divertere* : détourner) est le seul remède à la pesanteur du temps social.

En analysant ces résurgences de désordre dans notre société occidentale, Michel Maffesoli précisait :

« Tous les grands moments d'effervescence sociale qui sont liés au rythme du temps ont tous, d'une manière affirmée ou à leur corps défendant, un aspect initiatique. Lors du carnaval par exemple, la circulation de biens (dons, vols, déprédations...), la circulation du sexe (échangisme, inversion, orgies...) ou la circulation de la parole (expressions libres multiples et variées...) tout cela entend apprendre à la jeunesse, et par là-même redire pour soi-même, que toute société repose sur l'échange, sur l'ouverture à

⁵ Edith Hamilton, *La Mythologie*, op. cit., p. 73.

⁶ Roger Viry-Babel : Témoignage direct d'une conversation à Paris en 1969. La traduction à laquelle fait allusion Jean Renoir date de 1949 pour les éditions Gallimard.

⁷ Publiée en deux volumes distincts :

Daniel Serceau, *Jean Renoir l'insurgé*, éd. CinémAction, Le Sycamore, 1981, Paris et *Jean Renoir, la sagesse du plaisir*, éd. Collection 7ème Art. Les éditions du Cerf, 1985, Paris.

l'altérité, et que c'est la réaffirmation ponctuelle de ces aspects qui, au-delà de la pesanteur naturelle, constitue le moteur de la perdurance. (...)

Peut-être même que l'orgiasme n'est qu'une manière de rappeler l'intime liaison de la vie et de la mort. (...) Ainsi au niveau social, l'effervescence rituelle et initiatique redit la force vitale du cosmos, de l'espèce, de la communauté, de la cité ; elle célèbre en majeur ce qu'une « micrologie » retrouve en mineur dans la vie de tous les jours : l'assurance bien enracinée de la relative beauté/bonté de l'existence. Et pour ce faire, elle incorpore à doses plus ou moins fortes cette mort inquiétante. »⁸

Les personnages de *La Règle du jeu* n'ont-ils pas pour le spectateur, comme le bouvier Gaspard du *Déjeuner sur l'herbe* pour le professeur Alexis, cette fonction initiatique ?

A la question : « qu'est-ce que le cinéma ? », on peut répondre : « Jean Renoir ». Et à la question : « Qu'est ce que la vie ? », Renoir répond par des personnages et précise à sa comédienne : « Jadis dès qu'on quittait le village accueillant pour s'aventurer dans la forêt voisine, des elfes et des fées entouraient aussitôt le voyageur pour tenter d'entrer en contact avec lui. Maintenant il faut fournir un effort beaucoup plus grand pour les rencontrer. Ce sont des êtres timides, que notre monde moderne bruyant effarouche. »⁹



Tire-au-flanc



Boudu sauvé des eaux



Partie de campagne



L'Homme du Sud



Le Journal d'une femme de chambre



Le Déjeuner sur l'herbe

Ce gros poupon qui se berce de contes (d'Andersen), ce gros garçon empêtré dans sa pelisse d'ours, est en fait un des derniers officiants du dieu païen :

« Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien se renoue d'homme à homme, mais même la nature qui nous est devenue étrangère, hostile ou asservie, fête sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue. »¹⁰

Dans ce texte remplaçons, Dionysos par Renoir, et le tour est joué.

⁸ Michel Maffesoli, *L'Ombre de Dionysos*, op.cit., p. 172.

⁹ in *Correspondances 1913-1978*, op. cit. : lettre à Ingrid Bergman, 9/01/44, p. 155.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, éd. Gallimard, Paris, 1977, p. 31.