



## 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](mailto: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.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*

**Catalogue des personnages  
de l'œuvre filmique  
de Jean Renoir**



**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

## NOTE A L'UTILISATEUR

Le catalogue comporte 39 dossiers qui correspondent aux 39 films de Jean Renoir classés par date de sortie. Chacun de ces dossiers comporte un générique complet, un bref résumé et une analyse des personnages. Pour classer les fiches-personnages plusieurs solutions s'offraient à nous : par ordre alphabétique, par ordre d'importance de l'acteur ou du personnage, par ordre d'apparition à l'écran. Nous avons choisi de classer les personnages par ordre d'importance. Le ou les premiers rôles, les seconds rôles et les silhouettes. Avec ce classement nous nous apercevons très vite que la majorité des films du réalisateur se construisent sur le même canevas. En effet nous retrouvons systématiquement (ou presque) une relation en triangle : que ce soit sous la forme d'une femme et deux hommes (*Catherine, la Chienne, Partie de Campagne, la Bête Humaine, le Journal d'une Femme de Chambre, la Femme sur la Plage, Eléna et les Hommes, la Cireuse Electrique* ou *le Roi d'Yvetot*) ou sous la forme d'un homme et deux femmes (*Les Bas-Fonds, Toni* ou *Vivre Libre*). Quelques variantes existent et parfois le schéma se transforme en une femme et trois hommes (*Nana, Madame Bovary, Le Carrosse d'Or* ou *French Cancan*) ou en un homme et trois femmes (*le Fleuve*)

L'analyse de chaque personnage se présente sous forme de fiche avec une photo, une brève fiche signalétique dans laquelle on retrouve le nom de l'interprète et son âge approximatif. Lorsque le film est tiré d'une œuvre préexistante, un descriptif du personnage original suit la fiche signalétique. Pour chacun (sauf évidemment pour les films muets) une phrase-clé (extraite du film) caractérise le personnage et un descriptif le détaille. La dernière partie de la fiche concerne l'acteur avec une rapide biographie, une filmographie sélective et un florilège critique concernant le personnage ou le comédien.

La biographie et la filmographie recourent plusieurs sources (les dictionnaires, les encyclopédies cinématographiques, le site IMDB). Malgré cela, bien souvent, il nous a été impossible de retrouver certains acteurs. Les critiques ont été trouvées au fil de nos lectures : dépouillage systématique de toutes les revues dans l'intégralité des collections que possèdent le Centre Régional de l'Image (CRI) de Nancy ainsi que les articles de presse ou les ouvrages sur Renoir et ses films. Ces critiques sont classées par date de parution.

Ce travail n'est bien évidemment pas exhaustif, mais nous l'espérons le plus complet et le plus clair possible.

## Sommaire

<i>Catherine ou une Vie sans Joie</i>	page 4
<i>La Fille de l'Eau</i>	page 17
<i>Nana</i>	page 24
<i>Sur un Air de Charleston</i>	page 33
<i>Marquitta</i>	page 35
<i>La Petite Marchande d'Allumettes</i>	page 37
<i>Tire au Flanc</i>	page 41
<i>Le Tournoi dans la Cité</i>	page 49
<i>Le Bled</i>	page 52
<i>On purge Bébé</i>	page 55
<i>La Chienne</i>	page 65
<i>La Nuit du Carrefour</i>	page 75
<i>Boudu sauvé des eaux</i>	page 82
<i>Chotard et Compagnie</i>	page 90
<i>Madame Bovary</i>	page 100
<i>Toni</i>	page 119
<i>Le Crime de Monsieur Lange</i>	page 132
<i>La Vie est à nous</i>	page 147
<i>Partie de Campagne</i>	page 155
<i>Les Bas-Fonds</i>	page 169
<i>La Grande Illusion</i>	page 188
<i>La Marseillaise</i>	page 210
<i>La Bête Humaine</i>	page 229
<i>La Règle du Jeu</i>	page 245
<i>La Tosca</i>	page 270
<i>L'Etang Tragique</i>	page 274
<i>Vivre Libre</i>	page 286
<i>Salute to France</i>	page 303
<i>L'Homme du Sud</i>	page 305
<i>Le Journal d'une Femme de Chambre</i>	page 316
<i>La Femme sur la Plage</i>	page 337
<i>Le Fleuve</i>	page 348
<i>Le Carrosse d'Or</i>	page 364
<i>French Cancan</i>	page 377
<i>Eléna et les Hommes</i>	page 395
<i>Un Tigre dans la ville</i>	page 409
<i>Le Testament du Docteur Cordelier</i>	page 410
<i>Le Déjeuner sur l'Herbe</i>	page 422
<i>Le Caporal Epinglé</i>	page 439
<i>Le petit Théâtre de Jean Renoir</i>	page 457



## 1)- CATHERINE (1924) UNE VIE SANS JOIE (1927)

**Catherine** aurait pu être le premier film de Jean Renoir. Il n'en est que le scénariste, le producteur et l'assistant. Albert Dieudonné, qui connaîtra la gloire en s'identifiant au rôle-titre du **Napoléon** d'Abel Gance trois ans plus tard, est crédité comme seul réalisateur. Le tournage se répartit entre les studios Gaumont à Paris en 1924 et les extérieurs à Cagnes, Nice et Saint-Paul de Vence. Le climat sur le tournage n'est pas des plus sereins. « *Monsieur Jean Renoir a été mon commanditaire et mon élève. Je verrai par ses prochaines productions si j'ai lieu d'être*

*satisfait.* ».<sup>1</sup> Le montage de Renoir fut récusé par Dieudonné qui lui fit même un procès en référé. Pierre Braunberger jouera les Messieurs-bons-offices, et moyennant dédommagement au réalisateur permettra au film de sortir en novembre 1927 dans le montage voulu par Renoir sous le titre **Une Vie sans joie**.

<i>Réalisateurs</i>	Jean RENOIR et Albert DIEUDONNE
<i>Scénario</i>	Jean RENOIR, Pierre LESTRINGUEZ
<i>Production</i>	Films Jean RENOIR
<i>Photographie</i>	Jean BACHELET, Alphonse GIBORY
<i>Durée</i>	84' (version actuelle)
<i>Première</i>	9 novembre 1927, Max Linder, Paris

<i>Maurice Laisné</i>	Albert DIEUDONNE
<i>Le fils Mallet</i>	Pierre CHAMPAGNE
<i>Adolphe</i>	Pierre PHILIPPE
<i>Gédéon Grave</i>	Georges TEROF
<i>Georges Mallet</i>	Louis GAUTHIER

<i>Catherine Ferrand</i>	Catherine HESSLING
<i>Madame Laisné</i>	Eugénie NAUD
<i>Une prostituée</i>	OLEO
<i>Edith Mallet</i>	Maud RICHARD
<i>Le sous-Préfet</i>	Jean RENOIR

Catherine Ferrand, une jeune orpheline, est employée comme bonne chez Georges Mallet, Maire Conseiller Général et Député de Varance, une sous-préfecture du midi. Il lui demande d'aller récupérer les clés de son bureau que sa femme a indûment emportées. La jeune bonne intervient au beau milieu d'une réception où la bourgeoisie locale se donne en spectacle : Une imposante dame « exécute » une romance mélancolique à la mode, tandis que le sous-préfet « monoclé » séduit la femme du maire avec un poème de sa composition. La gentry locale se moque de Catherine qui est réconfortée par Georges Mallet. La femme du maire s'en sépare bien vite et Catherine trouve une nouvelle place auprès de Madame Laisné, la soeur de Georges Mallet, qui s'est établie à Nice avec son fils, Maurice, tuberculeux. Les jeunes gens s'éprennent l'un de l'autre, mais Maurice meurt pendant que le Carnaval bat son plein sous ses fenêtres. Catherine à la recherche d'un nouvel emploi, manque de tomber dans les griffes d'Adolphe, un maquereau du Vieux Nice. Elle retourne à Varance, mais la ligue de bienfaisance « le Secours à la Jeunesse » lui refuse son aide. La femme de Georges Mallet menace son mari de saborder sa campagne électorale s'il ne renonce pas à la jeune Catherine. Cette dernière s'enfuit et trouve refuge dans une voiture du tramway Grasse-Nice que deux vagabonds mettent en route inopinément. Georges Mallet, qui est parti à sa recherche, la sauve d'une mort certaine. Il renoncera à la politique pour les beaux yeux de Catherine.

<sup>1</sup> in **Jean Renoir, Films/Textes/Références**, éd Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1989, p.17.

## Catherine FERRAND



**Interprète :** Catherine HESSLING

**Age :** 25 ans

### **Descriptif**

Jeune fille employée chez les Mallet, Catherine est travailleuse, ne rechigne pas à la tâche et ne se plaint pas. Elle semble heureuse de vivre, souriante malgré le travail éreintant qu'est la lessive au lavoir. Mais lorsqu'elle se promène dans les rues de Varance, son panier à linge sous le bras, elle semble plus danser que marcher et s'apparente aux personnages

d'Auguste Renoir tout en annonçant Nini de *French Cancan*.

Catherine est jeune. Elle possède un côté enfantin avec ses grands yeux et sa natte. Elle joue comme une petite fille avec le signal lumineux d'appel de Monsieur Mallet qui s'allume et s'éteint lorsqu'elle appuie sur un bouton, en oubliant même de répondre à l'appel du maître. Peu importe qu'il la gronde, elle l'aime et le respecte. Entre eux s'est créé un rapport plus filial que domestique. Mallet qui a connu Catherine enfant la considère toujours un peu comme la petite fille qui s'accrochait à son pantalon pour quémander des baisers. Son sourire désarme toute envie de réprimande. Catherine, filmée en gros plan a un visage d'icône. Renoir privilégie la contre-plongée, le visage moitié dans l'ombre et moitié dans la lumière (représentation symbolique d'une vie qui passera de l'ombre à la lumière, du bonheur à l'injustice, de la vie à la mort).

Mais l'apparence ne fait pas tout. Les bourgeois prennent plaisir à se moquer d'elle. Ils ne supportent pas l'intrusion d'une servante dans leur soirée mondaine. Catherine détonne face aux bourgeoises plus maquillées, plus parées, plus parfumées les unes que les autres. Cette jeune fille avec son ciré et son chapeau, est resplendissante de jeunesse et de naturel dans ce lieu richement apprêté et superficiel.

Elle provoque des regards dédaigneux, les bouches deviennent plus pincées, des murmures marquent la désapprobation. Et Catherine paraît plus petite, plus vulnérable encore face à ces visages poudrés, ces monuments de taffetas figés comme des statues.

Comment Catherine peut-elle comprendre ce monde, elle qui ne cache rien, dont tous les gestes et toutes les paroles sont vraies et sincères, qui fait passer le plaisir de l'autre avant le sien, dont la vie est un modèle de pureté et d'innocence ?

Catherine n'est en fait qu'un être vulnérable que tout semble toucher au plus profond ; elle souffre de cette vie sans reconnaissance, sans considération : « *Tout le monde s'est moqué de moi à la sous-préfecture. Madame m'a grondée très fort* » dit-elle en éclatant en sanglots. Elle se confie à Monsieur Mallet comme à un père. Il tente de la consoler, il l'embrasse sur le front paternellement, sans y voir malice.

Madame Mallet, elle, transforme sa vie en enfer : la plongée qui marque le point de vue du maître, renforce cette impression. Catherine se trouve diminuée, presque prostrée au ras du sol, à quatre pattes. Madame Mallet la toise.

Chez Madame Laisné, la vie de la jeune fille prend une toute autre tournure. Elle est intégrée à la famille. C'en est fini des gros travaux comme frotter le parquet ou laver le linge sale de la famille Mallet.

Son travail est plus délicat : elle reprise le linge dans la pièce principale entourée de Maurice le fils de la maison et de la patronne. Elle n'est pas reléguée à la cuisine et partage l'univers des patrons, plus jeune fille de compagnie que domestique.

C'est dans ce foyer, qu'elle perçoit ce sentiment de tendresse dont elle a tant manqué. Madame Laisné, plus âgée que Madame Mallet, considère Catherine comme sa fille, lui parle tendrement, lui sourit : « *Il faut du soleil à Monsieur Maurice. Nous le trouverons à Nice, Catherine* »

Catherine est enfin heureuse. Il existe entre elles une vraie complicité. Madame Laisné se confie à elle : « *Catherine, Monsieur Maurice est malheureux. Il est très malade, je crains qu'il ne passe pas l'hiver.* »

Depuis son arrivée chez les Laisné, qu'elle soit assise ou debout, la caméra de Renoir filme Catherine à hauteur d'homme. Les contre-plongées écrasantes ont disparu.

Chez les Laisné dès qu'elle dispose d'un instant de répit, elle ouvre un livre. Son sourire enfantin et sa jolie frimousse redonnaient joie et sourire à Monsieur Mallet. Ils ont les mêmes vertus sur le cœur de Maurice. Mais ce sourire n'est plus celui d'une enfant mais celui d'une femme qui prend conscience de la détresse d'un homme : « *Maurice voulut lui aussi vivre dans cette fausse mais exubérante gaieté des nuits de Carnaval.* »

C'est Catherine qui sera pour une nuit la complice de la fête. Le baiser que Maurice dépose sur ses cheveux (tout aussi innocent en apparence que celui de Monsieur Mallet) ne lui fait plus le même effet. Elle ferme les yeux, se serre un peu plus contre lui. Son regard de petite fille se transforme en regard de femme que le désir pousse vers son partenaire. La mort brutale de Maurice remet tout en question. La société bourgeoise lui « vole » sa détresse : « *Assez de comédie, ma fille, ce chagrin est anormal et indécent. Vous allez partir immédiatement.* »

Catherine passe de Mallet et Maurice à Adolphe. Elle pourrait tomber dans la prostitution, mais elle conserve une sorte de pureté qui émeut même les plus durs : « *T'es trop jeune. Le bel Adolphe a pitié de toi.* »

Elle n'est pas quitte de la méchanceté des bourgeois pour autant. Aperçue par des bourgeoises en voiture dans le quartier mal famé de Nice, elle est poursuivie de nouveau par les calomnies « *Voyez-vous ma chère cette "espèce..." avec un homme... dans un hôtel.* »

Elle est déplacée dans ce lieu de mauvaise vie. Elle se cache comme un animal traqué, à chaque apparition de l'homme, tourne comme une bête en cage : l'endroit est fermé, noir, sans issue et lorsqu'elle est dans la cage d'escalier, les barreaux de la rampe forment une sorte de prison symbolique sans échappatoire. Dans ce lieu elle paraît encore plus perdue, plus vulnérable. Avec sa petite natte, assise bien sagement sur le banc, Catherine ferait plutôt penser à une innocente écolière aux côtés de ces femmes de petite vertu qui se laissent embrasser et caresser par les hommes, dans la fumée, l'alcool, le jeu, les rires. Elle ne comprend pas les règles de ce monde pas plus qu'elle ne comprenait "les règles du jeu" de la bourgeoisie. Catherine s'enfuit.

Elle rencontre par hasard Monsieur Mallet, son bienfaiteur. Il la recueille et l'emploie comme secrétaire. Elle recouvre un équilibre grâce à la tendresse de Mallet, celle de Madame Laisné qu'elle a également retrouvée. Catherine a délaissé les vêtements sombres pour de jolies robes claires. Cela traduit son état d'esprit, elle est enfin heureuse.

Cette présence est intolérable pour les bourgeois. Elle risque de compromettre la carrière politique de Mallet à la veille des élections. Son propre beau-frère prend la tête de la croisade moralisatrice : « *Je consentirais à retirer ma candidature si Mallet rappelle ma sœur et chasse cette fille de chez lui. La présence de Mademoiselle Ferrand chez vous est un scandale pour notre ville.* »

Catherine s'enfuit de nouveau non sans expliquer par écrit sa décision : « *J'ai pour vous trop de reconnaissance et d'admiration pour être un obstacle à votre bonheur et à votre carrière politique. Je pars. Adieu. Catherine.* »

Elle pourrait devenir le propre maître de son destin, elle pourrait avoir le pouvoir de choisir.

Il faut l'artifice de la séquence finale – elle est prisonnière d'un tramway fou qui dévale des collines en l'entraînant vers la mort – pour qu'elle retrouve Monsieur Mallet qui lui sauve la vie et qui renonce à tout pour partir avec elle vers un happy end de circonstance : « *Dans un sleeping, deux êtres qui se comprennent partent loin ... très loin, pour le pays de l'oubli et de la tendresse.* »

Ce premier personnage renoirien, s'il emprunte certains traits à la Célestine du *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau, est un personnage de femme qui accomplit le trajet classique de la jeune servante à la femme libre, sans jamais perdre de son innocence, malgré les dangers et l'hypocrisie ambiants. C'est le premier personnage « catalyseur » de son œuvre.

### **Catherine HESSLING (1899-1979) :**

Andrée Madeleine Heuchling est née à Moronvilliers (Marne) en 1899. Dernier modèle de Pierre-Auguste Renoir, elle épousera Jean. Elle tourne dans ses premiers films. Après leur séparation, elle ne fera plus que de brèves apparitions au cinéma. Elle est la mère d'Alain Renoir. Elle meurt en 1979.

### **Catherine Hessling vue par Jean Renoir :**

*Mes premiers travaux n'offrent, à mon avis, aucun intérêt. Ils n'ont de valeur que par l'interprétation de Catherine Hessling qui était une actrice fantastique, beaucoup trop fantastique pour être avalée par les timides commerçants français. C'est l'explication de sa disparition.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, éd. Belfond, 1974, p. 40.

*Dédée était très belle, d'une beauté insolite.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, éd. Flammarion, 1974, p. 44.

*Le jeu de Catherine était une sorte de pantomime. Elle avait pris beaucoup de leçons de danse et son corps possédait une souplesse professionnelle. Avec elle, nous avons imaginé un mode d'interprétation des sentiments qui tenait de la danse beaucoup plus que du cinéma.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 46.

### **Catherine Hessling vue par la critique :**

*Catherine Hessling dont on loue sans réserve la création, une Catherine Hessling insoupçonnée et qui montre la souplesse, l'envergure de son merveilleux talent, une Catherine Hessling dramatique, puissamment émouvante et toujours superbe, jusque dans la simplicité*

Pierre SOUILLAC, *Le Cinéopse* n° 100, 01-12-1927, article : *Une Vie sans joie*, pp. 1047-1048.

*Dans cette servante, elle n'a plus rien de conventionnel, elle est nature, en grande et belle actrice.*

Paul SOUILLAC, *Le Cinéopse* n° 100, loc.cit.

## **Maurice LAISNE**



**Interprète :** Albert DIEUDONNE

**Age :** la trentaine

### **Descriptif**

Maurice est un homme morne, grave et triste malgré sa relative jeunesse. A la fête du sous-préfet il est le seul à ne pas s'amuser. Il est mis à l'écart par une société qui n'accepte pas la différence, « l'anomalie » : « *Regardez donc ce Maurice Laisné, quel dégénéré ... et cardiaque. Sa mère depuis trois ans tente en vain de le marier.* »

Maurice est malade. Mais il a surtout le mal de vivre. A l'exception de sa mère, personne ne semble comprendre sa conduite anormale qui est une véritable appel au secours. Voudrait-on l'aider à combattre son mal et à supporter la souffrance qu'il engendre, qu'il demeurerait isolé, à l'écart mais traversé par les mêmes désirs qu'un jeune homme bien portant : « *Maurice voulut, lui aussi, vivre dans cette fausse mais exubérante gaieté des nuits de Carnaval.* »

Chaque tentative pour vivre au même rythme que les gens de sa génération se solde par un échec et révèle une sorte de mise en quarantaine par la haute société de Varance.

Aurait-il quelque inclinaison que la réponse soulignerait sa différence : « *Mon petit chou, pardon de te poser un lapin, mais je pars en auto avec de vieux amis.* »



En revanche lorsqu'il s'ouvre à l'autre, il change d'attitude et de comportement, il sourit, il parle, il s'intéresse bref il rajeunit. Renoir précise, dans sa mise en scène qui repose la majeure partie du temps sur une inscription frontale de Maurice et de sa partenaire dans un cadre fixe et en plan rapproché, que l'isolement de Maurice est bien dû à l'autre qui ne l'écoute pas ou détourne son regard, façon de dresser une barrière entre Lui et les Autres comme si sa maladie était contagieuse.

L'apparence même de Maurice souligne son isolement. Il est légèrement voûté, il paraît plus que son âge, il est souvent isolé dans le cadre. Lorsqu'il l'isole avec sa mère, Renoir insiste sur l'environnement de tristesse : il pleut à l'extérieur, la vie semble se dérouler au ralenti sans changement de rythme.

Mais de même lorsque le Carnaval déploie son cortège de lumières, de danses, de rires et de costumes bariolés la mise en scène précise bien qu'une fenêtre sépare le monde dionysiaque du morne univers de Maurice. C'est derrière une fenêtre qu'il se tient, assis à l'écart, dans son costume noir et en rupture par rapport à la joie environnante.

Il y a une différence fondamentale de construction du récit entre la séquence de Varance et celle de Nice. Chez le sous-préfet, Maurice est « évacué » du spectacle par sa seule conduite qui repose sur le désir de communiquer avec une jeune femme de son âge. Dans la séquence du Carnaval, c'est la présence silencieuse de Catherine et la prise de conscience qu'il va pouvoir échanger avec elle, qui se traduit par la volonté d'ouvrir la fenêtre et de participer au spectacle extérieur à l'espace domestique.

Comme souvent, par la suite, chez Renoir la psychologie des personnages est moins perçue par une explication donnée par une tierce personne que par leur comportement et leurs gestes. Cette technique behaviouriste est bien évidemment accentuée par la forme muette du cinéma de l'époque. Mais ici la construction des personnages répond moins à une nécessité impérieuse de leur donner une réalité psychologique que par le désir de se servir des héros pour décrire un comportement sociétal : Catherine, dans un premier temps, en hésitant et en marquant des distances vis-à-vis de Maurice, indique au spectateur sa conscience d'un espace social. Elle n'est que la bonne. Lorsque la frontière est ouverte entre l'espace ordonné et l'extérieur dionysiaque, c'est par la vision des mains de Catherine passées autour de ses épaules, des yeux tendres et sincères qui semblent se poser pour la première fois sur lui, que Maurice s'ouvre à la vie. Pour la première fois quelqu'un, qui n'est pas sa mère fait attention à lui. Il ne déceit aucun sourire mesquin, aucune plaisanterie sarcastique sur ce visage et sur cette bouche. Au contraire la jeune fille recherche son contact et ne le fuit pas comme d'ordinaire. Le couple ainsi formé, le spectateur perçoit alors que c'est parce que les personnages ont subi la même mise en quarantaine à Varance pour des raisons différentes, qu'ils peuvent se découvrir.

Il faut juste préciser que si la fenêtre est ouverte il n'en demeure pas moins que des rideaux séparent Maurice et Catherine de la réalité. Ces rideaux font penser à un filet, une sorte de grillage entre le monde et leur couple. Renoir filme la danse au travers de ce filtre. La vision subjective de l'espace lorsque le couple tourbillonne devient de moins en moins claire au fur et à mesure que la caméra tourne sur elle-même au gré de la valse, les éléments de décor vertical (meubles, portes, fenêtre) ne sont plus perçus que dans la violence d'un mouvement qui les détruit. L'irruption de la vie (symbolisée ici par la danse, le rythme et la musique) détruit l'espace en même temps que le personnage.

Maurice s'effondre, les yeux ouverts et fixes. Ses dernières paroles sont : « *Catherine... Catherine* », dernier appel à la vie puisque la jeune bonne est le seul lien avec l'extérieur.

### **Albert DIEUDONNE (1889-1976) :**

Homme de spectacle, il fut scénariste, réalisateur et acteur. Il se consacre d'abord au théâtre comme son oncle Alphonse Dieudonné. Il mène bientôt une carrière parallèle au cinéma ne se contentant pas d'être interprète et passant à l'écriture de scénarios puis à la réalisation. Le passage au parlant interrompt sa carrière cinématographique tant sa diction est théâtralement marquée. Il est vrai qu'après avoir incarné Bonaparte dans le *Napoléon* d'Abel Gance, il s'identifiera à son modèle et ne retrouvera pas de personnages à la hauteur de sa mégalomanie. Comme Bela Lugosi qui, selon la légende, dormait dans le cercueil de Dracula, Dieudonné disparaît en 1976, enfermé dans la redingote du Petit Caporal mais totalement oublié du public.

### **Jean Renoir vu par Albert Dieudonné :**

*Monsieur Jean Renoir a été mon commanditaire et mon élève. Je verrai par ses futures productions si j'ai lieu d'être satisfait.*

Robert TREVISE, *Cinéa-Ciné pour tous*, janvier 1926, article : *Monsieur Jean Renoir tourne Nana*, p. 26.

### **Albert Dieudonné vu par la critique :**

*Albert Dieudonné se contente d'un rôle de second plan dans le thème général, mais pour affirmer une fois de plus sa maîtrise. Il est le jeune malade, le simple d'esprit sur lequel veille Catherine, mais il est ce personnage en perfection.*

Paul SOUILLAC, *Le Cinéopse* n° 100, loc.cit.

## **ADOLPHE**



**Interprète :** Pierre PHILIPPE

**Age :** 40 ans environ

### **Descriptif**

Le bel Adolphe comme on le surnomme est un homme de mauvaise vie dont le métier reconnu est « *Bookmaker à la petite semaine* ». <sup>2</sup>

Monsieur Mallet et le sous-préfet sont des archétypes d'une élégance vestimentaire de bon aloi. Adolphe aussi est élégant, mais d'une façon un peu trop voyante. Comme l'écrivait Diderot du parasite dans *le neveu de Rameau* : « *Il se montre* »... Lorsque le hasard lui fait rencontrer Catherine, perdue, solitaire – une proie bien facile – Adolphe joue sur son apparence « bourgeoise » et tente de la rassurer : « *Puisque je vous dis Mademoiselle que j'ai un hôtel meublé à moi...* » Remarquons que Renoir le place derrière elle. C'est la représentation traditionnelle dans l'iconographie religieuse du diable qui susurre à l'oreille de sa victime, comme tout démon du mal qui pousse au vice. Lorsqu'il l'assoit sur ses genoux, la différence de regard avec celui de Monsieur Mallet qui la prenait dans ses bras ou l'embrassait sur le front de façon paternelle est évidente. Les desseins du bel Adolphe ne sont visiblement pas les mêmes.

Pourtant Adolphe est marqué par la grâce, lui aussi, comme bon nombre de personnages de Jean Renoir : tous ont leurs raisons qui leur sont propres et aucun n'est totalement condamnable. Adolphe se rachète à nos yeux par la pitié qu'il éprouve pour la jeune fille « *T'es trop jeune, le bel Adolphe a pitié de toi...* »

---

<sup>2</sup> Les citations entre guillemets sont la reproduction des cartons du film pour la période muette et des extraits du dialogue retranscrit par nos soins pour les films postérieurs à *On purge bébé*.

Son existence de « maquereau » est condamnée par la morale commune, mais Renoir lui confère tout de même un cœur et une conscience : « *Si un jour t'es dans le besoin, adresse-toi quand même à Adolphe, il ne t'en veut pas.* »

L'univers d'Adolphe est un univers clos, sombre, sans issue. Dans une séquence précédente, chez les Laisné, on pouvait observer par la fenêtre la rue envahie par le carnaval. Chez Adolphe pas de perspective. Lorsque Catherine regarde par la fenêtre, elle ne peut percevoir que des murs. Toute vue aboutit sur un immeuble aussi lugubre que celui du meublé d'Adolphe ce qui tendrait à laisser supposer au spectateur que toutes les voies alentours mènent au même endroit. La caméra, ultra mobile pour l'époque, découvre ce décor sous tous ses angles, et ce décor ne change pas.

C'est un univers doublement clos. Adolphe, en entrant dans la chambre de Catherine, ferme la porte à clé. Il est habitué à cet enfermement alors que Catherine est habituée, elle, à une certaine liberté, à un certain espace. Elle laisse la porte ouverte ce qui permet à la tenancière d'entrer dans sa chambre sans s'annoncer. A Varance, Catherine vivait auparavant dans un monde de lumière. Les découvertes ménagées dans le meublé d'Adolphe insistent sur l'absence d'issues de cet univers noir et froid. Les escaliers semblent se succéder à l'infini, sans mener nulle part. Les barreaux de la rampe sont comme les barreaux d'une prison, incarcérant le visage de Catherine (procédé qu'on retrouvera plus tard dans *Le Crime de Monsieur Lange*)<sup>3</sup>.

Si la jeune fille paraît déplacée dans ce lieu, Adolphe y est parfaitement à son aise. C'est son univers qui se distribue, comme dans le château de *La Règle du jeu*, sur plusieurs niveaux. Il y a une vie en sous-sol dédiée à la fumée, à l'alcool, au jeu et au sexe (Catherine accomplit, pour accéder au bar, un trajet qui s'apparente à une sorte de descente aux enfers). Si la présentation de l'univers d'Adolphe ressemble à celle décrite non seulement par le cinéma grand public et le roman populaire de l'époque (monde clos où la fumée forme une sorte de brouillard épais dans lequel fument les rires de femmes de mauvaise vie, les injures d'hommes éméchés jouant aux cartes, mêlés à des musiques de guinguette) Renoir modère le cliché traditionnel par la tendresse réelle que porte le maître des lieux sur sa protégée.

Si nous y regardons de plus près, cet univers de perdition, n'est finalement pas très éloigné de celui des soirées de la « haute société » de Varance. On y retrouve raffinement et richesse en moins, les mêmes ingrédients que dans les raouts du sous-préfet. Ici un gramophone, là-bas un récital de piano suggèrent l'ambiance sonore. A Varance comme dans le vieux Nice on joue et on triche, on fume et l'on boit sans mesures. Les femmes semblent ici plus « faciles » lorsqu'elles se laissent embrasser par le premier venu ; là-bas le sous-préfet fait certes sa cour avec plus de diplomatie à une femme mariée. En se laissant compter fleurette Madame Mallet n'est-elle pas aussi « coupable » que les habituées des bas-fonds ?

La différence réside donc bien dans la forme. Peut-être semble-t-on s'ennuyer plus dans la soirée mondaine que dans l'établissement niçois.

Le monde d'Adolphe est un monde brut, sans fioritures. On règle ses comptes frontalement avec ses poings, face à face, avec le petit truand qui lui fait perdre 150 francs par jour sur ses machines à sous. Chez le sous-préfet on agit de façon plus détournée, plus lâche, plus hypocrite. On règle ses comptes bassement en votant pour un autre, en séduisant la femme de son adversaire.

Cette opposition entre des situations identiques, dans des espaces sociaux radicalement opposés, cette dialectique entre le haut et le bas, s'exprime ici pour la première fois mais va traverser toute l'œuvre de Renoir (*Boudu, La Chienne, La Règle du jeu, Eléna*, etc....).

Rien que pour cela Adolphe est un personnage sympathique qui ne manque pas d'une certaine grandeur d'âme. Il est l'esquisse de personnages renoiriens marginaux, certes, mais réguliers : Pépel, Bomier, Toni, etc.

---

<sup>3</sup> Cf. volume 1, chapitre 5 *Personnages et décors* de pp. 78-79.

### **Pierre PHILIPPE :**

Son vrai nom est Pierre Lestringuez, il est l'ami de toujours de Jean Renoir et de surcroît son scénariste sur deux de ses films. Lorsqu'il est acteur, il joue sous le pseudonyme de Pierre Philippe.

### **Pierre Philippe vu par Jean Renoir :**

*A l'opposé de Pierre Champagne se tenait Pierre Lestringuez exemple parfait de ce que Diderot appelait « l'honnête homme » au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il était mieux qu'un ami d'enfance, c'était un ami d'avant l'enfance.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, éd. Flammarion, 1974, p. 65.

*En dehors de son talent d'écrivain, il possédait une caractéristique qui devait être à la fois son triomphe et sa perte. Pierre Lestringuez était un faune, ce qui lui laissait peu de temps pour ses travaux littéraires. Il en avait le physique, un visage superbe rappelant les portraits de Fragonard ou de Boucher. Ce visage noble et sévère était fréquemment animé d'une expression de concupiscence. Je l'imaginai vêtu d'une peau d'animal poursuivant des nymphes à l'ombre des colonnes d'un temple abandonné.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op.cit., p. 66.

### **Pierre Philippe vu par Claude Autant-Lara :**

*Pierre Lestringuez au retour de la guerre avait obtenu une place de chef de service au ministère des anciens combattants.*

*Où il s'ennuyait mortellement.*

*Pierre Lestringuez était, aussi, très ami d'un fonctionnaire – qui opérait dans un autre ministère* □ *Jean Giraudoux.*

*Il y avait entre eux, une grande amitié – et une grande complicité littéraire (...)*

*Car Pierre Lestringuez était écrivain – adorant le théâtre, il avait même eu une pièce jouée à la Comédie Française* □ *tricolore*

*Art et Action l'avait intéressé, il y était venu – et ma mère (Madame Lara, sociétaire de la Comédie Française – Ndla) ne tarda pas à l'embaucher.*

*Car il était acteur, aussi – et excellent, ma foi.*

*J'avais, ainsi, l'occasion, souvent, de parler avec lui – et il était très drôle, et intarissable.*

*Son père était ami intime d'Auguste Renoir.*

*Les deux familles, voisines, étaient très unies – les enfants Renoir jouaient avec les enfants Lestringuez ...*

*Pierre avait donc, quasiment, été élevé avec Pierre, Claude et Jean Renoir. (...)*

*Pierre Lestringuez avait un ascendant indéniable sur Jean Renoir.*

*Plus âgé que lui, il devait avoir eu sur Jean, depuis leur enfance, une autorité que les ans n'avaient fait que confirmer.*

*Pendant la guerre, aussi – le prestige de l'uniforme...*

*Pierre Lestringuez était Capitaine – Légion d'Honneur, etc. Et Jean Renoir était resté deuxième classe.*

...

*Enfin, Pierre Lestringuez était le seul à pouvoir parler à Jean Renoir sur le ton qui lui plaisait – et sans ménagement. (...)*

*Renoir voulut que Pierre Lestringuez aussi, figurât dans la distribution.*

*Pierre n'était pas acteur – mais, extrêmement adroit – et très fin, et avait, souvent, déjà joué – bon acteur.*

*Il avait, par ailleurs, un excellent physique.*

*Valable* □ *à condition d'être bien distribué.*

*Mais les sottises allaient commencer.*

Claude Autant-Lara □ *La Rage dans le cœur*, éd. Veyrier, Paris, 1984, pp 251 et 345.

## Georges MALLET



**Interprète :** Louis GAUTHIER

**Age :** 40 ans environ

### **Descriptif**

Le personnage de Georges Mallet est l'incarnation même du notable de province : maire, conseiller général et député de Varance. Il semble droit sorti de la longue lignée d'édiles caricaturés par le roman du début de la troisième République : *les Déracinés* de Maurice Barrès, *l'Enfant du Pays* de Gaston Chérau. C'est un homme de dossiers profondément pénétré

par l'importance de sa mission politique et par son exigence de justice. Bourgeois, certes, dans son habillement et son environnement, mais fuyant les soirées mondaines où tout repose sur le mensonge, l'apparence, l'hypocrisie et le superficiel : « *Georges Mallet préférerait son intérieur aux folles soirées du sous-préfet.* »

Contrairement aux autres participants masculins de ces soirées, Mallet n'a pas besoin d'un smoking et d'un verre de champagne pour prouver son élégance. Il a un standing et un charisme naturels.

Ce sont ces valeurs qui amènent Georges, au contraire de sa femme, à considérer Catherine comme un être humain. Ce petit bout de femme l'attendrit. Il rit de ses jeux enfantins. Il la place en quelque sorte sur un piédestal et ne supporterait pas qu'on lui causât du tort. Cette attention particulière pour Catherine présente un côté paternaliste. Mallet ne quitte pas son costume croisé, son ample pardessus et son chapeau ; lorsque, plus tard, il découvre Catherine perdue et seule dans la rue, elle paraît encore plus petite et plus fragile à ses côtés. Il la repousse dans le dernier tiers du cadre.

Il devient en quelque sorte son ange gardien qui apparaît lorsque tout semble perdu.

Quoi que semble croire Madame Mallet, la relation Georges/Catherine est des plus innocentes : sa frimousse attendrit simplement Georges, il rit de ses jeux, il console ses chagrins en déposant un baiser paternel sur son front. Il la considère encore comme une enfant qui a besoin qu'on s'occupe d'elle. Il la regarde comme son égale. Dès lors, lorsqu'il lui parle, la caméra les saisit face à face, à même hauteur contrairement aux angles de prise de vue entre Catherine et Madame Mallet.

Ce qui est original dans le personnage de Mallet, c'est d'être une figure politique. L'exemple est suffisamment rare chez Renoir pour être souligné. A l'exception de *Vivre libre*, d'*Eléna et les hommes* et du *Déjeuner sur l'herbe*, les hommes politiques sont rares dans la galerie de personnages renoiriens. Qui plus est dans les deux derniers films cités ce sont des personnages comiques dont la fonction est plus de mettre en valeur les défauts inhérents à leur fonction qu'à les présenter de façon séduisante. Dans *Catherine*, la manière dont Mallet s'acquitte de ses fonctions électives n'est nullement caricaturale.

Il est intelligent, parle avec droiture, trouve les mots appropriés. Il sert les intérêts de la collectivité de façon totalement désintéressée : « *On m'accuse de ne plus m'occuper de mon mandat, j'ai pris à ma charge cinquante mille francs de réparation aux égouts.* »

Ses adversaires le rejettent moins pour des raisons de moral que pour l'intérêt qu'il porte à une jeune femme d'une classe inférieure.

« *Mallet ne peut être désormais le candidat des honnêtes gens.* »

Dans la séquence où il reçoit une délégation de ses détracteurs, il domine, fait face à une assemblée qui lui est hostile. Ses opposants baissent les yeux, visiblement gênés et mal à l'aise. Il ne tente jamais de se justifier et de complaire à son auditoire. Politiquement parlant, adienne que pourra.

La fin du film transforme Mallet en héros de feuilletons américains. La poursuite voiture/tram de la séquence finale est plus un exercice de virtuosité narrative à la manière des serials qu'un exemple de vraisemblance. Le happy end final n'apporte rien au descriptif du personnage.

### **Louis Gauthier : (1864-1946)**

Louis Gauthier est né le 4 mars 1864 à Paris et est décédé le 5 janvier 1946 à Beaumont-sur-Oise dans le Val-d'Oise.

### **Louis Gauthier vu par la critique :**

*Monsieur Louis Gauthier sait demeurer naturel dans la personnification du maire-député, Monsieur Mallet. Il y est totalement sympathique, dégageant la morale de bonté : c'est un type nouveau très réussi.*

Paul SOUILLAC, *Le Cinéopse* n° 100, loc.cit.

## **Madame LAISNE**



**Interprète :** Eugénie NAUD

**Age :** 50 ans environ

### **Descriptif**

Elle est la mère triste et inquiète de Maurice Laisné. La maladie de son fils, mais aussi et certainement pour une bonne part, sa solitude et son renfermement la bouleversent si bien qu'elle passe son temps et ses soirées à rechercher une épouse pour Maurice. Elle est ainsi la cible des rires et des critiques de ses condisciples : « ... *Et cardiaque ! Sa mère depuis trois ans*

*tente en vain de le marier.* »

Elle se ridiculise mais cela n'a aucune importance : « *Ma fille est encore bien jeune Madame... Attendez, croyez-moi plus tard, plus tard je ne dis pas.* »

Les petits sourires en coin et les regards de biais ne la trompent pas. Elle se sait l'objet des regards sarcastiques et à chaque fois, elle est déçue et désorientée : « *Plus tard, plus tard* », il sera trop tard car son fils s'affaiblit de jour en jour et elle pressent une issue fatale.

Le spectateur perçoit davantage cette femme comme une mère inquiète et maladroite que comme une dame du monde qui ne penserait qu'à paraître. La tristesse se lit dans son regard fatigué mais toujours si tendre lorsqu'il se pose sur Maurice, comme lorsqu'il se posera plus tard sur Catherine. En fait, cette pauvre femme vit à travers son enfant. Si celui-ci est heureux ou semble l'être comme lorsqu'il se lance dans un discours animé avec une femme, le sourire et le soulagement se lisent sur le visage de la mère. Mais si son fils se relève las et triste comme lorsqu'il rentre à la maison après un énième échec à la fête du sous-préfet, épuisé, désillusionné, déçu, elle le prend dans ses bras comme un petit garçon qu'on console de son chagrin.

Si on isole le fils comme par peur de la contagion (« *il est cardiaque !!!* ») on place la mère dans le même isolement. On les rejette comme deux éléments qui ne correspondent pas aux normes que s'est fixées la haute société de Varance. On la force à prendre ses distances alors que son frère, Monsieur Mallet, lui, s'est mis volontairement à l'écart de ces soirées et de ce monde qu'il juge futile.

Cette femme aux abois que l'on isole est pourtant capable d'amour et d'une grande tendresse pour ses proches (son fils, son frère...). Avec Catherine aussi, elle est d'une rare gentillesse, se comportant plus comme une mère que comme une patronne.

Elle regarde Catherine avec attendrissement la considérant comme une personne à part entière et non comme une domestique. Elle lui parle, se confie à elle, l'associe à leur vie familiale, à la différence de Madame Mallet qui ne s'adressait à Catherine que pour la réprimander ou lui intimer un ordre.

Madame Laisné se raccroche à Catherine comme à une bouée. Elle est proche d'elle aux deux sens du terme, affectif d'abord et physiquement ensuite. En effet, les deux femmes sont souvent réunies dans le même plan, toutes deux au même niveau. Si Madame Laisné est penchée au-dessus d'elle, obligeant ainsi Catherine à lever les yeux pour la regarder, c'est pour la couvrir de sa tendresse et non pour faire valoir sa supériorité, sa domination comme Madame Mallet qui la toisait alors que Catherine à genoux, frottait le parquet en plongée écrasante.

Consciemment ou inconsciemment, elle voudrait rapprocher Catherine de Maurice. Comme si ses caresses pouvaient faire naître en eux un sentiment, comme si ses mains pouvaient servir de relais, elle caresse son fils puis se dirige vers Catherine et la caresse à son tour. Remarquons que Madame Laisné place sa main sur les cheveux, derrière la tête de Catherine. Or c'est précisément à cet endroit que Maurice déposera un baiser lors de la soirée de Carnaval.

« *Je crois qu'il ne passera pas l'hiver.* » Ces paroles sont-elles si innocentes qu'elles ne le paraissent ? En effet ne serait-ce pas une invitation à donner une dernière fois à son fils l'illusion de l'amour, du bonheur. Toujours est-il que ce soir-là, les « enfants » sont seuls à la maison.

Après la mort de Maurice, Madame Laisné s'est réfugiée dans un profond mutisme. Elle s'enferme et sa douleur lui interdit de prendre en compte celle des autres, en l'occurrence celle de Catherine. Son regard est vide et perdu comme celui de son fils lors de la soirée du sous-préfet.

En revanche lorsqu'elle retrouve Catherine, devenue la secrétaire de Mallet, elle est heureuse de partager à nouveau sa compagnie. Le chagrin s'estompant, peut-être s'est-elle sentie redevable envers Catherine des derniers instants de bonheur que Maurice a vécus auprès d'elle.

De la même manière qu'elle souffrit de la mise à l'écart de son fils par la société, elle partage désormais la mise en quarantaine de son frère par cette même société qui lui reproche d'avoir recueilli Catherine. Le seul tort de ces deux personnages, Mallet et sa sœur, est d'avoir été attentifs et tolérants à l'égard de Maurice et Catherine, qui n'avaient pas leur place dans la société de Varance. L'un pour cause de maladie, l'autre pour cause de basse extraction. En tombant amoureux de la fille d'une servante, Mallet a dérogé à la règle qui veut que le monde des domestiques doive demeurer en bas.

## **Edith MALLET**



**Interprète :** Maud RICHARD

**Age :** 35 ans environ

### **Descriptif**

Si Monsieur Mallet préfère vivre seul, à l'écart des mondantés de sa classe, son épouse, Edith a choisi de se conformer aux us et coutumes de sa classe sociale. Sa préoccupation essentielle est de tenir son rang.

Edith Mallet vit comme l'exige le protocole. Dans cette classe, les Arts sont toujours d'agrément. L'élégance, les mondantés sont de mise. Mais

lorsqu'est passée, avec succès, l'épreuve du récital, le bel ordonnancement se détruit pour pouvoir permettre aux protagonistes de se jeter sur le buffet.

L'étiquette ne compte plus et c'est celui qui bouscule l'autre pour arriver le premier qui se servira le plus. Cette séquence du raout mondain est emblématique. Derrière l'hypocrisie du personnage se profile un comportement de violence sociale.

Madame Mallet participe à ce spectacle faisandé. Les bienséances d'usage masquent la tricherie, les haines, l'austérité et l'infidélité.

C'est un monde qui se veut riche, qui veut étaler ses toilettes, éblouir par ses divertissements, mais sous le vernis, c'est un monde étrié comme en témoigne la remarque d'un convive s'adressant à la domestique chargée du vestiaire : « *Tenez, voici vingt francs. Rendez-moi dix-neuf francs quatre-vingt dix, voyons.* »

La caste n'accepte pas qu'un élément d'une classe inférieure puisse perturber le cérémonial social. Il est clair qu'une servante n'est en fait qu'une sorte d'esclave qui doit veiller au bien-être de ses maîtres et rester à sa place en cuisine ou à l'office. On ne parle pas à un domestique, on lui ordonne. Dès lors Renoir fait ressentir la gêne de Madame Mallet lorsqu'elle entrevoit Catherine, en ciré, pendant la réception, qui court de l'un à l'autre des participants pour demander où se trouve sa maîtresse. Elle se met à hurler, à maltraiter Catherine. Remarquons qu'à la différence de Monsieur Mallet, les deux femmes ne sont jamais filmées à égalité. Elles ne sont jamais face à face ou réunies par des gros plans, mais il existe toujours entre elles une relation de dominante à dominée.

Le cadrage sur les deux personnages accentue encore cette domination par l'utilisation de la plongée pour écraser la pauvre petite servante accroupie, à terre, frottant le parquet, toisée de toute sa hauteur par Madame Mallet.

Le personnage hautement antipathique de Madame Mallet ne présente aucun trait de caractère susceptible de le racheter aux yeux du public. Ce qui est assez rare chez Renoir. C'est un personnage caricatural et monolithique qui ne se comprend que par tout ce qui le sépare de son mari ; elle ne vit que pour les mondanités, Mallet les fuit. Il vit de manière simple et naturelle, elle recherche des plaisirs riches et raffinés. Il préfère vivre seul, elle est toujours entourée d'amis, voire d'amants. Il est altruiste, elle ne supporte pas de ne pas être le seul et unique centre d'intérêt de la société.

Cette dichotomie s'inscrit par le refus de Renoir de traiter le couple en gros plan. Il semble que scénographiquement parlant il n'y ait jamais d'intimité possible entre les deux personnages. Mallet porte des jugements très critiques sur son épouse. Il est le seul puisque le reste de la société semble approuver la dureté de sa femme à l'égard de la bonne et le fait qu'il soit le seul à s'exprimer entérine davantage l'idée de séparation chez le spectateur. : « *Le caractère de ma femme devient impossible. Elle fait à cette pauvre petite Catherine une vie intolérable.* » Le personnage d'Edith Mallet offre au spectateur le catalogue de toutes les phobies et de toutes les conduites intolérantes de la société bourgeoise de son temps. Elle est tour à tour sarcastique, méchante, jalouse, elle déverse systématiquement sa fureur sur la jeune servante : « *Dès lors, le moindre incident prit, pour la pauvre petite, des proportions de catastrophe.* »

Non contente d'avoir mis à la porte Catherine, elle la fait expulser de Varance. Le spectateur reste frappé par sa mimique de dégoût lorsqu'elle pince entre deux doigts la manche de Catherine pour la pousser dehors : « *Comprenez-vous ? Allez-vous en.* »

Dans le même temps, Edith et ses amies ont fondé « *Le Secours de la Jeunesse.* » une association caritative à géométrie variable essentiellement composée de vieilles mégères dont la médisance est l'activité favorite : « *Cette " espèce " ... avec un homme... dans un hôtel.* »

Ces dames patronesses s'intéressent sélectivement aux jeunes gens en difficulté. Lorsque Catherine vient demander de l'aide à l'association, le refus est clairement affirmé : « *Il n'y a de place ici que pour les honnêtes filles.* »

Or il ne semble pas qu'Edith corresponde aux critères de l'honnêteté. L'adultère d'Edith Mallet pourrait rencontrer une certaine compréhension de la part du spectateur qui est enclin à accorder une indulgence certaine à Mallet pour sa conduite à l'égard de Catherine. S'il n'en est rien, c'est sans nul doute dû à l'intolérance et à la rigidité d'Edith, mais plus encore au côté ridicule du sous-préfet aux avances duquel elle cède.



## Le SOUS-PREFET



**Interprète :** Jean RENOIR

**Age :** 30 ans environ

### **Descriptif**

Pour sa première apparition à l'écran, Jean Renoir n'incarne pas un personnage hédoniste comme Octave (*La Règle du jeu*) ou le Père Poulain (*Partie de campagne*) ; il crée ici une silhouette caricaturale de sous-préfet ridicule, hypocrite et quelque peu lourdaud.

Dans la micro société de Varance, il est le représentant de la plus haute fonction politique. Le sous-préfet est un homme de pouvoir. C'est aussi un homme qui se doit d'affirmer cette puissance par des manifestations de haute qualité. Il reçoit la « bonne société » de la ville, fait preuve d'un goût sûr dans sa tenue, monocle compris et dispense la culture sous la forme de récitals de piano mais encore, de manière plus privée, par la rédaction de sonnets aussi ridicules que convenus.

Le poème qu'il adresse à Madame Mallet pour la séduire est d'un ridicule achevé :

*« Dites Edith, un oui qui laisse  
Votre soupirant en liesse  
Un oui par pitié ou sinon  
Malgré mon zèle je délaisse  
La France et l'administration. »*

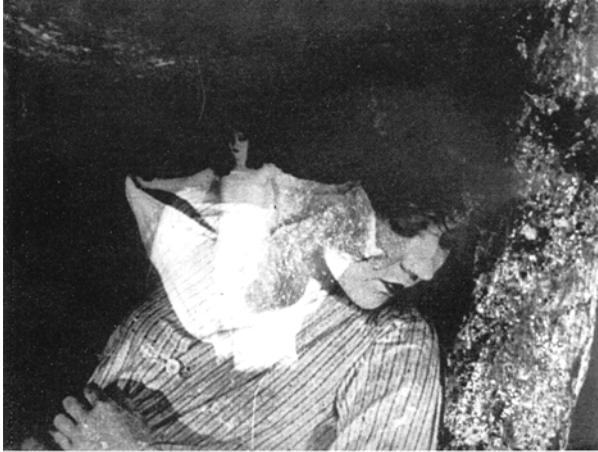
Il faut reconnaître toutefois que si les spectateurs trouvent cela ridicule, il n'en va pas de même pour la destinataire flattée qu'un sous-préfet de la République la courtise en taquinant la muse...

Renoir construit son personnage de sous-préfet par opposition à celui de Mallet. Nous retrouvons dès lors la représentation caricaturale classique de l'homme politique dans le cinéma français.

Si le sous-préfet aime parader dans les soirées, Mallet préfère la solitude de son bureau. C'est bien sûr le premier qui correspond au genre d'homme qui sied le mieux à Madame Mallet. C'est un statut social que d'être femme de député et maîtresse de sous-préfet.

Il est ridicule, comme un chien, il répond aux appels de sa maîtresse. Il suffit de le voir courir avec ses valises vers la voix de son maître en « aboyant ». Il est par ailleurs filmé en plongée et se retrouve ainsi diminué. Il n'est que le toutou de Madame Mallet, à ses pieds, à ses ordres, comme le précise d'ailleurs l'une de ses œuvres : « *Tout mon amour, comme un caniche, humble, gât...* »

Tout ridicule qu'il paraît, ce personnage grotesque ne nous est pas complètement antipathique. Il annonce clairement le personnage du Comte Muffat, « le caniche » de Nana.



## 2)- LA FILLE DE L'EAU (1924)

autre titre: **The Whirlpool of Fate**

*Réalisateur* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Pierre LESTRINGUEZ  
*Production* : Films Jean RENOIR  
*Producteur* : Jean RENOIR  
*Distributeur* : Maurice ROUHIER,  
*Assistant Réalisateur* : Pierre CHAMPAGNE  
*Photographie* : Jean BACHELET, Alphonse GIBORY  
*Décor* : Jean RENOIR  
*Costumes* : Mimi CHAMPAGNE, Catherine HESSLING

<i>Tournage</i> :	Eté 1924
<i>Intérieurs</i>	G-M. Studios
<i>Extérieurs</i>	« La Nicotière », Marlotte, le café « Le bon coin », la forêt de Fontainebleau, les berges du Loing, près de Montigny.
<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Longueur</i>	1632 m.
<i>Durée</i>	89'
<i>Première</i>	12 décembre 1924, Artistique, Paris (Projection privée) avril 1925, Ciné-Opéra, Paris (Première publique)
<i>Oncle Jeff</i>	Pierre PHILIPPE (P. LESTRINGUEZ)
<i>Justin Crépoix</i>	Pierre CHAMPAGNE
<i>Georges Raynal</i>	Harold LEWINGSTON
<i>M. Raynal</i>	Georges TEROF
<i>Le paysan</i>	Pierre RENOIR
<i>Le patron du café</i>	André DERAÏN
<i>La "Fouine"</i>	Maurice TOUZE
<i>Virginie Rosaert</i>	C. HESSLING
<i>Mme Raynal</i>	FOCKENBERGHE
<i>La "Roussette"</i>	Henriette MORET
<i>Mme Maubien</i>	Charlotte CLASIS *

\* Charlotte CLASIS est un ancien modèle d'Auguste RENOIR

Des plans d'un canal, dans le centre de la France. Un batelier, sa fille Virginie et Jeff, son oncle. Sur la berge, M. Raynal avec son fils Georges qui photographie les bateliers. Le père tombe à l'eau et se noie. L'oncle Jeff, une brute alcoolique, tente d'abuser de Virginie qui s'enfuit alors que la péniche est mise en vente sur décision de justice. Elle rencontre Perret « la Fouine », un jeune bohémien qui vit avec sa mère, « la Roussette » qui recueille la jeune orpheline, trop contente d'obtenir une domestique à bon compte. « La Fouine » apprend à Virginie tous les secrets du braconnage. Au cours de cet apprentissage, elle est témoin d'une altercation violente entre le braconnier et Justin Crépoix, un fermier aussi riche que stupide qui, pour se venger de l'affront, incendie avec l'aide des villageois la roulotte des bohémiens. Virginie, de nouveau sans foyer, erre dans la forêt sous l'orage. Elle délire et son calvaire se termine par l'arrivée de Georges Raynal qui la confie, inconsciente, à ses fermiers. Elle se rétablit et les jeunes gens se fréquentent sans que le timide Georges ose se déclarer... Un jour, le hasard remet Jeff sur le chemin de Virginie. Il la force à voler de l'argent. Georges Raynal se rend compte du vol et, dépité, décide d'accompagner ses parents qui partent en Algérie. Jeff pendant ce temps relance Virginie qui crie son désespoir d'être passée pour une voleuse auprès de son protecteur. Elle refuse d'obéir de nouveau à la brute. Georges, qui se promène de l'autre côté du mur de la propriété, surprend la conversation.

Il comprend sa méprise et vole au secours de Virginie. Il rosse l'odieux personnage qui tombe à l'eau et s'enfuit. Le film se clôt sur un plan de la famille Raynal en partance pour l'Algérie. Virginie, radieuse, fait partie du voyage.

## Virginie ROSAERT



**Interprète :** Catherine HESSLING

**Age :** 16/18 ans

### **Descriptif**

Virginie vit à bord d'une péniche qui descend lentement, jour après jour le canal. Elle mène une existence parfaitement heureuse aux côtés de son père Marc et de l'oncle Jeff, mais elle ne connaît aucun autre ami de son âge. Son chien, la péniche et sa famille lui suffisent amplement.

Tantôt femme et parfaite ménagère (elle sait préparer de délicieux petits plats), tantôt enfant insouciant au visage angélique, même si le porte-voix lui laisse un cercle noir autour de la bouche. Les nombreux gros plans sur son visage signalent que Jean Renoir est autant réalisateur qu'époux, amoureux de son actrice.

Après la mort de son père qui se noie dans le canal, Virginie restée seule avec son oncle Jeff mène une toute autre vie. Elle devient l'esclave de Jeff.

La péniche a été « mystérieusement » mise en vente. Son oncle s'adonne à l'alcool, il est violent. Il regarde sa nièce non plus comme une jeune fille, mais comme une proie. La séquence de la tentative de viol sur la péniche est caractéristique de l'art de Renoir.

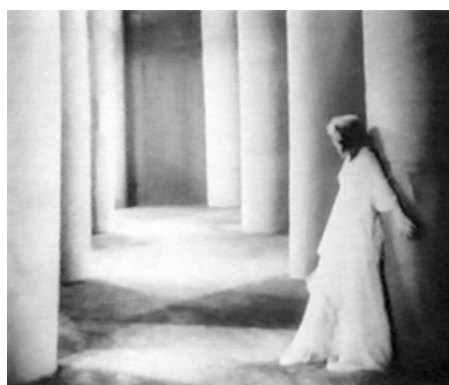
Virginie perçoit dans les yeux de son oncle, une lueur qu'elle n'a encore jamais vue dans les yeux d'aucun homme. Mais il est trop tard, l'oncle essaie de l'embrasser de force. Virginie, effarée, tente de fuir la pièce mais sans cesse l'oncle la ramène dans le bateau. Les champs/contre-champs en gros plans sur les yeux des deux protagonistes vont devenir un procédé renoirien que l'on retrouvera notamment dans *Toni* (Josefa, apeurée par Albert qui la menace, le tue) ou dans *Le Crime de Monsieur Lange* (la scène de séduction entre Batala et Estelle). Dans la seconde partie du film, Virginie, dont l'enfance est désormais révolue, est définitivement passée dans le monde des adultes, un monde du chacun pour soi et de toutes les trahisons. D'ailleurs elle va très rapidement en faire la dure expérience.

Elle tombe sous la coupe de Ferret, dit "la Fouine", et de sa mère Gipsy Kate : « *J'ai enfin trouvé une servante* » se félicite le bohémien.

Les rapines et les « exactions » des bohémiens provoquent la colère du village qui organise une « chasse à l'homme » dans la nuit. Justin Crépoix mène la danse autant par haine des « étrangers » que par dépit amoureux. La Fouine face au danger s'enfuit avec Gipsy Kate abandonnant Virginie qui est bousculée, malmenée par les villageois. Pour la seconde fois, Virginie se retrouve abandonnée, déçue par l'espèce humaine, seule, sans famille, sans toit, terrorisée, face à cette foule hurlante, dans la nuit.

Les séquences suivantes – qui vont tant plaire aux surréalistes, tel Jean Tedesco, ami de Jean Renoir, qui avait transformé le théâtre du Vieux Colombier en un cinéma d'avant-garde et qui avait inséré dans un programme d'extraits de films, les séquences du rêve de *La Fille de l'eau* – s'articulent autour d'un nouveau personnage de Virginie. Elle est le fil conducteur d'un voyage onirique où, plongée dans un sommeil agité, elle revoit sa triste vie en rêve, les hommes qui l'ont maltraitée, le monde inconnu dans lequel elle se débat et finit sur un enlèvement par un beau prince charmant sur son beau destrier blanc !

Le procédé sera repris dans la séquence du rêve de Karen dans *La Petite marchande d'allumettes* avec une course folle à travers les nuages pour échapper au cavalier de la mort.



Photogrammes du film

Le happy end final, lorsque Virginie est recueillie par la famille Raynal, permet à Catherine Hessling de retrouver son personnage heureux et insouciant jouant comme une enfant avec son panier et chantant à tue-tête.

Lorsqu'elle croise l'oncle Jeff, vagabond, elle craint de nouveau cet homme. Un rictus de peur prend la place du sourire et elle cède quand il lui prend l'argent qu'elle devait remettre au sellier de la part de Georges Raynal. Elle va passer pour une voleuse mais aura le courage, lors d'une future rencontre avec Jeff de lui tenir tête, de se dégager de son étreinte et de lui faire face. Le visage pur, sans bafouiller, sans sourciller, elle lui jette ce qu'elle a sur le cœur : « *C'est toi qui m'a rendu si malheureuse. Je n'avais qu'un ami et maintenant il pense que je suis une voleuse.* » Tout s'arrangera et rentrera dans le meilleur des ordres du mélodrame bourgeois.

On peut juger aujourd'hui stéréotypé le personnage de Virginie. Il correspond en fait aux codes narratifs traditionnels et permet une identification et une empathie totale du spectateur. L'originalité cinématographique vient bien entendu du traitement surréaliste de la séquence de rêve.

### ***Catherine Hessling :***

Se reporter à la fiche de **Catherine** dans le film *Catherine*, p.7.

### ***Le personnage vu par Jean Renoir :***

*Quant au nom du personnage interprété par Catherine Hessling, je ne me souviens ni de Virginie, ni de Gudule. Il me semble cependant que Gudule est le vrai nom.*

Jean RENOIR, ***Correspondances 1913-1978***, éd. Plon, 1994, p.522 : lettre à François Truffaut 13/02/1973.

### ***Catherine HESSLING vue par la critique :***

*Dans le personnage enfantin de Gudule Rosaert, la fille d'un marinier, Catherine Hessling s'y montre d'une tendresse puérile. Elle possède l'intuition du geste vrai, sans outrance. D'un visage charmant, où se reflète en nuances souriantes la joie de vivre et d'être une fille dans le soleil, avec des yeux ironiques, un corps léger, comme dansant de jeunesse, elle sait, quand les événements la frappent et l'accablent impitoyablement, exprimer aussi le désespoir de l'innocence. Son visage prend alors des expressions tourmentées et curieuses qui ont arraché les applaudissements.*

René JEANNE, ***Ciné-Miroir*** n° 71, 01-04-1925, article : *Catherine Hessling*, p. 111.

## Georges RAYNAL



**Interprète :** Harold LIVINGSTON

**Age :** 25 ans environ

### **Descriptif**

Ce jeune homme, sortit récemment d'un collège, appartient à une famille très aisée. Son père est en effet le seul dans toute la ville à posséder une voiture. Il vit dans un cadre harmonieux et cosu qui respire la sérénité.

Il passe ses journées à prendre des photographies tout en parcourant la campagne sur son cheval blanc.

Toujours vêtu de blanc, lui aussi, il incarne selon les codes en vigueur du mélodrame l'homme posé, aimable, respectueux de l'ordre, de la loi, respecté pour sa position sociale (il arrête un combat entre la Fouine et Crépoix).

Rien de plus naturel qu'il devînt pour Virginie à la fois l'ange gardien et le prince charmant. Tout dans le personnage est construit pour l'opposer aux autres hommes du film et le mettre ainsi en valeur. Sa douceur, son élégance et sa gentillesse répondent à la brutalité et à la malhonnêteté de l'oncle Jeff. Sa discrétion et sa finesse, à la stupidité et à la vantardise de Crépoix. Son courage et son honnêteté, à la lâcheté et à la canaillerie de la Fouine. Il oppose même sa sérénité, son pragmatisme et son sens commun à la naïveté, à l'originalité et aux rêveries de son père.

Georges Raynal inaugure une lignée de héros positifs : il précède des personnages comme Maréchal (*La Grande illusion*) ou Henri de Chevincourt (*Eléna et les hommes*). Au delà des conventions mélodramatiques qui soutendent les trames cinématographiques des premières productions de Renoir, ces personnages incarnent moins une conception apollinienne de l'ordre qui s'appuierait sur une morale stricte qu'une attitude conforme à une morale naturelle. Bref, le prince charmant a les pieds sur terre.

## FERRET, dit la FOUINE



**Interprète :** Maurice TOUZE

**Age :** 15/20 ans

### **Descriptif**

Aussi appelé le furet, Ferret est un bohémien qui habite dans une roulotte avec Gipsy Kate. Il vit de braconnages et de petits larcins. La nature est sa maison et son garde-manger. Il est en parfaite adéquation avec elle. La première fois que le spectateur le découvre, il est à califourchon sur une branche, pieds nus. Il est proche de la terre, en contact

permanent avec elle mais également à l'aise dans l'eau et dans les airs. Ferret est la première incarnation d'un marginal proche de la nature, au tempérament totalement dionysiaque. Premier faune de la galerie de personnages renoiriens, il provoque chez le spectateur autant de réactions de sympathie que de distance. Il est l'ancêtre des Boudu, Henri (*Partie de campagne*), Gaspard (*Le Déjeuner sur l'herbe*) ou Mauger dans *Le Journal d'une femme de chambre*.

**Maurice TOUZE (1905- ?) :**

est né le 7 février 1905 à Paris. Il n'a que quatre films à son actif dont un seul avec Renoir.

## L'Oncle JEFF



**Interprète :** Pierre PHILIPPE

**Age :** 35/40 ans

### **Descriptif**

Il nous est d'emblée antipathique. En effet, lorsque Virginie et son père s'affairent à diverses tâches, lui se prélassa sur le pont.

A la mort de son frère, Jeff devient le seul homme à bord donc le seul patron et le seul maître, semble-t-il penser. Mais Virginie ne croise que très rarement son oncle car celui-ci préfère dilapider le peu d'argent qu'il « gagne »

au café du village et épater ses copains de beuverie en faisant des paris stupides : pour lui, le moyen de montrer sa virilité c'est de boire de nombreux verres les uns après les autres, sans sourciller et sans vaciller.

Au café c'est le « costaud » à qui il ne faut pas chercher querelle. D'ailleurs à son arrivée, il empoigne un client et le jette à terre pour pouvoir prendre son tabouret. Personne ne réplique et devant les jeunes du village épatés et admiratifs, il mord une petite cuillère comme s'il s'agissait d'un morceau de pain.

Cette violence se répercute aussi avec Virginie auprès de qui il fait valoir son autorité de mâle : elle doit le servir, lui faire son repas, lui servir un verre alors qu'il se prélassa encore dans sa couchette. Les rapports entre Virginie et son oncle sont très proches de ceux de Lucy et de son père dans *Le Lys brisé* de Griffith en 1919. Sachant l'admiration que Renoir vouait à ce réalisateur, on ne serait pas étonné qu'il ait voulu faire un clin d'œil admiratif au maître américain.

Par certains côtés, Jeff préfigure Mufflot le personnage de la brute de *Tire-au-flanc* pour qui la devise est « tout dans les bras et rien dans la tête ». Ici tout est violence et c'est sans ménagement qu'il attire Virginie à lui pour en abuser.

A l'arrivée de son camarade, Jeff se vante, joue le rôle de maître, de macho et d'un petit sourire entendu au coin des lèvres, il déclare : « *Ne t'inquiète pas, elle a besoin d'une leçon et je la lui donnerai* » et les deux mufles partent d'un grand éclat de rires.

La brute monolithique et grande gueule, sous l'effet des circonstances, se transforme en paria sale, répugnant et violent. Lorsqu'à la fin du film Virginie se révolte, ce mouvement de rébellion agit comme un coup de boutoir sur un édifice qui commence à se fissurer. Et lorsqu'on assiste à la bagarre avec Georges Raynal qui a tout entendu, Jeff, tout comme le soldat Mufflot de *Tire-au-flanc*, se fait battre à plate couture.

En tombant dans le canal, le cycle s'achève. L'eau qui a englouti le père débarrasse la fille de son tortionnaire. C'est la première apparition chez Renoir du thème régénérant de l'eau qu'on retrouvera tout au long de son œuvre.

**Pierre PHILIPPE :**

Se reporter à la fiche d'**Adolphe** dans le film *Catherine*, p. 11.

### **François Truffaut :**

*Quelqu'un a pu dire, attaquant sottement Amore de Rossellini, que « c'est l'interprète qui doit se soumettre à l'œuvre et pas l'œuvre à l'interprète ». Depuis Une Vie sans joie qui est un film en forme de bague de fiançailles offerte à Catherine Hessling, toute l'œuvre de Jean Renoir s'inscrit en faux contre cette affirmation. (...) Il a fait des films sur mesure soumettant son œuvre aux interprètes... et ce sont parmi les plus beaux films de l'histoire du cinéma. Jean Renoir ne filme pas des situations mais plutôt – et je vous demande ici de vous remémorer l'attraction foraine qui s'appelle « le Palais des Miroirs » – des personnages qui cherchent la sortie de ce Palais et se cognent aux vitres de la réalité.*

Présentation d'un festival Renoir – Maison de la Culture de Vidauban in **Les Films de ma vie** p. 67.

## **Justin CREPOIX**



**Interprète :** Pierre CHAMPAGNE

**Age :** 30 ans environ

### **Descriptif**

Riche fermier, Justin Crépoix est un personnage que rien ne peut racheter. Sûr de lui, intolérant et méchant, il ne supporte pas qu'on ose lui tenir tête et encore moins qu'on se moque de lui. Personnage hâbleur et vantard qui offre les consommations aux villageois pour se vanter « *de ses stupides exploits.* » Il est un personnage plus comique que tragique dans la mesure où son

apparence physique de matamore dégingandé, lui confère un aspect ridicule.

Crépoix est un personnage plus bête que méchant que Renoir se plaît à ridiculiser. Dès sa première apparition, il tombe de bicyclette et repart à pied tout penaud en tenant à la main les roues tordues.

C'est un des rares personnages pour lequel Renoir ne trouve aucune circonstance atténuante.

### **Pierre CHAMPAGNE (?-1927) :**

Un des acteurs de prédilection de son ami Jean Renoir. Il participe à trois films sur cinq de 1924 à 1927. Malheureusement le tournage de *Marquitta* (1927) fut endeuillé par sa mort dans un accident de voiture où Renoir lui-même fut blessé.

### **Pierre Champagne vu par Jean Renoir :**

*Il était long et maigre avec un profil en bec d'aigle. Il ressemblait à Don Quichotte.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 62.

*On s'étonnait de ma persistance à utiliser Pierre Champagne comme acteur. On comprenait mon besoin de m'entourer d'un homme « simple », mais de là à l'admettre à la noble profession de comédien, il y avait de l'abus, d'après certains de mes amis. La vérité est que je ne trouvais pas Pierre Champagne si simple que ça. Sa perception des êtres humains était unique. Il savait déceler la vulgarité et aussi la noblesse. Il était lui-même un aristocrate.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op.cit., pp. 62-63.

*En ce qui concerne la carrière dramatique de Pierre Champagne il est évident qu'elle se trouvait limitée à mes films. Il était incapable de se transposer, il ne pouvait que se transformer.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op.cit., p. 63.

*Il fallait prendre Pierre Champagne tel qu'il était ou le laisser. Tel qu'il était, il communiquait aux rôles qu'il interprétait une authenticité indéniable. Malheureusement, cette authenticité ne s'appliquait pas aux personnages qu'il croyait interpréter. Il ne « jouait » pas [...] il restait Pierre Champagne.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op.cit., p. 63.

### **Pierre Champagne vu par Claude Autant-Lara :**

(descriptif fait lors de l'évocation de ses souvenirs de tournage sur *Nana*) :

*Renoir avait un ami très intime, grand diable osseux, sec, qui ne le quittait jamais – un commensal.*

*Accumulation d'osselets ambulants – nullement acteur.*

*Il s'appelait Philippe Champagne.*

*Personne ne portait aussi mal son nom, car il était aussi peu « pétillant » qu'on peut l'être.*

*Pas même de la limonade.*

*Mais il avait le don de faire rire Renoir.*

*Il était bien le seul à en rire.*

*Et Renoir n'avait cessé de le faire inclure dans la distribution de *Nana*...*

*Pierre Lestringuez – qui savait le personnage exécration – « trait au renard » tant qu'il pouvait...*

*... pour empêcher Renoir de faire une bêtise en l'obligeant à écrire un rôle pour ce guignol.*

*Mais le pauvre Pierre s'était heurté à un Renoir qui exigeait – maintenant...*

*Personne ne pouvait l'en faire démordre.*

*Il lui FALLAIT ce Champagne.*

*Et Pierre avait dû lui écrire un rôle – qui n'existe pas dans Zola... et qu'il a commencé à tourner – une fois une seule – j'ai la photo de ce personnage rapporté...*

*... complètement affalé – on se demande pourquoi dans une loge des Variétés.*

Claude Autant-Lara *La Rage dans le cœur*, op. cit., p. 370.

## **M. RAYNAL père**



**Interprète :** Georges TEROF

**Age :** 50 ans environ

### **Descriptif**

Bourgeois plus qu'aisé, Monsieur Raynal père vit dans une large bâtisse au milieu d'un grand parc. Il est le seul à posséder une voiture, capricieuse certes, mais qui dénote son immense curiosité pour la modernité.

Il est d'un naturel rêveur (pour ne pas dire définitivement tête en l'air). Il s'extrait du monde

environnant en se livrant à son passe-temps favori : la botanique.

Sa seule activité de propriétaire consiste, en bon patron, à constater les dégâts et les travaux à réaliser dans son moulin. Si, lors de sa visite, le fils du meunier casse une vitre, Raynal ne s'aperçoit de rien et se contente de noter dans son cahier qu'il faut la remplacer. De même, il teste la solidité du garde-fou d'un balcon qui penche dangereusement sous son poids et conclut, très fièrement : « *Le balcon est solide.* »

Monsieur Raynal pourrait s'apparenter au père noble de la typologie romanesque bourgeoise. En fait il ne possède guère les caractéristiques du père et du patron (substantifs étymologiquement cousins qui renvoient moins à la notion de père qu'à l'acception métaphorique de modèle, de défenseur, de protecteur qui imposerait sa loi ou prêterait son assistance), dans la mesure où il ne régit pas son univers. Cette absence d'autorité le rend sympathique et ces caractéristiques vont se retrouver dans d'autres personnages aux caractéristiques proches comme Nino dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, Duvallier dans *Le Roi d'Yvetot*, Martin-Michaud dans *Eléna*, et bien sûr Monsieur Lanlaire (*Le Journal d'une femme de chambre*).





### 3)- NANA (1926 )

Réalisateur : Jean RENOIR  
 Scénario : Pierre LESTRINGUEZ  
 d'après Emile Zola  
 Adaptation : Jean RENOIR  
 Intertitres : Denise LEBLOND-ZOLA, Jean RENOIR  
 Production : Films Jean RENOIR  
 Producteur : Jean RENOIR  
 Distributeur : AUBERT, Pierre BRAUNBERGER  
 Photographie : Edmund CORWIN, Jean BACHELET  
 Directeur artistique : Claude AUTANT-LARA  
 Monteur : Jean RENOIR  
 Assistant Réalisateur : André CERF

Première publique

Juin 1926, Aubert-Palace (Paris)  
 Juin 1926, Berlin  
 9 décembre 1926, Acme Theatre, New York  
 11 décembre 1927,  
 Film Society, Londres.

Comte Muffat  
 Comte de Vandeuves  
 Georges HUGON  
 Bordenave  
 La Faloise  
 Fauchery  
 Francis, le coiffeur  
 Fontan  
 "Le tigre", le serviteur  
 Un spectateur  
 Un spectateur  
 Nana  
 Zoé, aide de Nana  
 Comtesse Muffat  
 Rose Mignon  
 Satin  
 Gaga  
 Une spectatrice

Werner KRAUSS  
 Jean ANGELO  
 Raymond GUERIN-CATELAIN  
 Pierre PHILIPPE (Pierre LESTRINGUEZ)  
 Pierre CHAMPAGNE  
 Claude MOORE (Claude AUTANT-LARA)  
 HARBACHER  
 René KORVAL  
 André CERF  
 Pierre. BRAUNBERGER  
 R. TURGY  
 Catherine HESSLING  
 Valeska GERT  
 Jacqueline FORZANE  
 Jacqueline FORD  
 Nita ROMANI  
 Marie PREVOST  
 Catherine HESSLING

Le nom de Nana s'écrit sur le générique en lettres de feu. Un portrait d'Émile Zola lui succède. Puis une affiche du théâtre des Nouveautés où se joue Venus avec Nana que nous voyons dès lors descendre des cintres, suspendue à un câble. Nana est une jeune actrice au jeu fort vulgaire. Dans une loge, la comtesse Muffat en fait la remarque à son mari, grand chambellan de l'impératrice Eugénie. Muffat est intrigué par Nana. Il lui rend visite dans les coulisses. Bordenave, le patron des Nouveautés, « flaire » dans Muffat le possible commanditaire de ses prochains spectacles, pour peu que Nana y mette du sien. Pendant que Muffat présente ses respects à la jeune actrice, dans la loge, le journaliste Fauchery déclare sa flamme à la comtesse.

Bordenave, quelques jours plus tard, confie à Rose Mignon le rôle-titre de « La Petite duchesse », la nouvelle pièce de Fauchery. Nana, dépitée, se venge en faisant commander la pièce par Muffat et en exigeant un rôle de femme distinguée qu'elle est incapable de jouer. La représentation est un four. Deux amis de Muffat, qui l'ont accompagné à la première, le comte de Vandeuves et son jeune neveu Georges Hugon, consolent Nana.

Narra décide d'abandonner le théâtre et de « se consacrer uniquement à la galanterie » (intertitre du film!). Son superbe domicile est le lieu de chassés-croisés entre Vandeuves, Muffat et Hugon. Vandeuves s'est épris de Nana. Pour contenter ses désirs, il triche aux courses où il a deux chevaux engagés. Il joue contre le favori Lusignan et soudoie les jockeys pour faire gagner Nana, son autre cheval. Un bookmaker, ruiné par la manoeuvre, dévoile la tricherie.

Le lendemain, Nana renvoie l'oncle et le neveu. Vandevres sort, non sans avoir prévenu Muffat de la nature profonde de sa maîtresse : « *C'est la mouche d'or qui empoisonne tout ce qu'elle approche.* » Muffat n'y prête pas attention et se laisse séduire à nouveau par Nana qui l'oblige à jouer au toutou docile. Dans la pièce voisine, Georges Hugon qui a épié toute la scène se suicide. Au même instant, dans son écurie, Vandevres, déshonoré, met fin à ses jours.

Lorsque Muffat revient le soir pour consoler Nana, il trouve les domestiques faisant ripaille dans les cuisines. Leur patronne est au bal Mabilles. Muffat la rejoint et rompt avec elle après lui avoir reproché sa vie de plaisir : « *Le plaisir... ! Le plaisir... ! Si tu crois que ça m'amuse!* », répond Nana. Muffat, pensif sur un banc pendant que des feuilles mortes tombent sur lui, observe le ballet des domestiques qui quittent Nana. A la dernière séquence, on retrouve Bordenave et les comédiens dans l'antichambre de Nana, atteinte de la petite vérole. Muffat brave les dangers de la contagion et entre dans la chambre où Nana agonise.

### **Direction d'acteur vu par Pierre Braunberger :**

*Claude Autant-Lara dit dans ses mémoires à propos de la distribution de Nana que Werner Krauss qui est la vulgarité même aurait dû jouer le rôle de Bordenave et Pierre Lestringuez qui avait de la classe le Comte Muffat. C'est une absurdité ! Werner Krauss a été génial, Lestringuez aussi. Pensez encore aujourd'hui, comme le fait Lara, que Renoir ne sait pas ce que c'est qu'un acteur est une énormité. Il a, dans Nana, merveilleusement mis en scène Catherine Hessling et Valeska Gert, que j'avais découverte dans un cabaret berlinois.*

*Jean a toujours été un très grand directeur d'acteur qu'il y en ait un, dix ou cent sur le plateau. A part lui, les plus célèbres metteurs en scène, dans leurs deux ou trois premiers films, n'ont jamais pu tourner avec plus de quatre acteurs dans un même plan. Lui était extraordinaire. Dès Catherine, il a dirigé des foules et, tout de suite, il a su parler aussi bien à des acteurs de premier rôle qu'à des acteurs de second plan ou à des masses de figurants. Il est, d'instinct pourrait-on dire, le metteur en scène des grandes vedettes comme des figurants. Cette prodigieuse aisance montre bien qu'il est né metteur en scène ...*

Pierre Braunberger, **Cinémamémoire**, éd. centre national Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 42.

## **NANA**



**Interprète :** Catherine HESSLING

**Age :** 25 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Nana, très grande, très forte pour ses dix-huit ans [...] Son rire lui creusait un amour de petit trou dans le menton. Elle attendait, pas gênée, familière, entrant tout de suite de plein-pied avec le public. [...] Elle donna un coup de hanche qui dessina une rondeur sous la mince tunique, tandis que, la taille pliée, la gorge renversée, elle tendait les bras. [...] Tout de suite, elle s'était tournée, remontant, faisant voir sa nuque où des cheveux roux mettaient comme une toison de bête ; et les applaudissements devinrent furieux. »<sup>4</sup>*

### **Descriptif**

Il peut paraître paradoxal de décrire le personnage de Nana comme tout à la fois simpliste – voire caricatural – et complexe et à multiples facettes. De fait Nana est la première héroïne véritablement élaborée par Renoir. Bien sûr elle est fidèle à sa double réalité, littéraire (Zola) et cinématographique (Stroheim). Décrire cette actrice au talent limité et à la beauté qui est loin d'être raffinée revient à reconnaître comme l'un des cartons le signale qu'elle n'est qu'une « *débutante qui remplaçait allègrement le talent par une verve populacière.* »

En fait Nana (comme Catherine Hessling ?) ne vit que par et pour un public. Elle se trémousse, n'est heureuse que quand on l'admire, qu'on la regarde.

<sup>4</sup> Emile Zola, *Nana*, éd. Maxi-poche: Classiques français, Paris, 1993, pp.22-23

Tous ses gestes sont calculés dans l'intention de séduire et de mettre en valeur ses charmes. Nana n'est jamais elle-même, elle crée sans cesse des personnages. Sa vulgarité est sans aucun doute le résultat d'un manque d'éducation, mais elle signale aussi une forme de soumission à un ordre naturel non socialisé qui la fait recevoir ses admirateurs en déshabillé dans sa loge à côté d'une cuvette remplie d'eau souillée.

Elle est tour à tour femme, histrionne, semi-mondaine et fait passer sur son visage tous les sentiments sans souci de moralité. Elle est successivement vénale, intéressée, jalouse, hypocrite, amoureuse, sentiments qu'elle traduit par une gestuelle et des mimiques exagérées.

Sa vulgarité est une arme. Elle a une vertu hypnotique sur ses partenaires masculins, qui appartiennent tous à la société aristocratique de son temps. Peut-être faut-il voir dans son apparence vulgaire une parenté ontologique entre le « *vulgus* » qui renvoie à la double acception de populaire et de publique et la prostituée (celle qui se place devant, qui s'expose aux yeux, qui va et vient – étymologie de *péripatéticienne* – vulgairement appelée fille publique). La clé serait donnée par une confidence de Renoir en 1969, avenue Frochot, à Roger Viry-Babel : « *Je crois que les femmes se maquillent en deux occasions, le théâtre et a prostitution... Mais c'est sans doute la même chose... si vous écrivez cela, prenez des précautions.* »<sup>5</sup>

Il n'y a pas un personnage de Nana, il y a de multiples femmes qui transforment toutes les circonstances de la vie en spectacle. Dans son hôtel particulier où elle reçoit ses amants qui la couvrent de bijoux et de cadeaux, elle transforme chaque pièce de la maison en différentes scènes de théâtre en fonction des amants qui viennent au même moment. Avant d'entrer dans une pièce et d'affronter son public (l'amant en question), Nana se compose un visage, une personnalité et un physique différent : « *Et Nana changeant de batteries prit une attitude angélique* » (carton du film).

Et lorsque Muffat arrive à l'improviste, elle se recompose un rôle, celui de la femme scandalisée qu'on puisse douter de son honorabilité : « *Est-ce qu'une honnête femme n'est pas toujours visible ?* »

Nana profite de ses amants, mais ce profit n'est-il pas dans le fond la seule possibilité pour elle d'acquérir une identité multiple et changeante ? Renoir multiplie les dialogues sous forme de cartons ce qui est peu courant dans un film muet. Sans doute faut-il y voir là un respect et une référence systématique au texte de Zola ? Mais le simple relevé des cartons permet aux spectateurs-lecteurs d'épuiser la complexité des personnages.

« *»Espèce de panné, tu ne penses pas que je vais t'entretenir !* » (à Vandevres qui la demande en mariage)

« *Toi Bébé, on te tordrait le nez, il en sortirait du lait* » (à Georges)

« *Ah zut ! L'oncle et le neveu et leur mistoufle, j'en ai soupé.* »

« *Tu veux un bonbon... Fais le beau gros toutou... Couché.* » (à Muffat)

Lorsqu'elle est abandonnée, le dernier échange avec Muffat clarifie la situation :

« *Et c'est à moi que tu viens faire des reproches, à moi qui ai le cœur sur la main !*

- *Tu ne penses qu'au plaisir. Décidément tu es effrayante d'inconscience. Adieu Nana.* »

En fait, Nana appartient beaucoup plus à la catégorie des actrices qu'à celle des prostituées. Renoir, en transposant cinématographiquement le personnage de Zola annonce avec vingt-cinq ans d'avance la constatation désabusée du *Carrosse d'or* : « *Tu n'es pas faite pour ce qu'on appelle la vie... ta vraie place est ici sur la scène.* »

Seule restriction au personnage c'est que contrairement à Camilla, Nana est une bien piètre actrice.

### **Catherine HESSLING :**

Se reporter à la fiche de **Catherine** dans le film *Catherine*, p. 7.

---

<sup>5</sup> Jean Renoir, *Films/textes/références*, éd. Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1989, p. 11.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Le personnage de Nana nous semblait un personnage suffisamment découpé à coups de serpe, suffisamment carré, suffisamment je puis dire, primitif pour nous donner plusieurs véhicules nous permettant de nous rapprocher de notre idéal qui était à cette époque, le film américain, il faut le dire.*

Jean RENOIR, **Jean Renoir le patron**, série cinéastes de notre temps, janvier-février 1967, entretien avec Jacques Rivette.

*Catherine Hessling [Nana] poussa à fond sa stylisation. Ce n'était plus une femme, mais une marionnette. J'utilise ce terme comme un compliment.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., pp. 75-76.

*Si l'on veut bien y réfléchir, Nana n'est pas seulement une créature sans moralité, une femme perdue par ses vices, c'est aussi la personnification de la déchéance d'une société.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits** 1926-1971, éd. Belfond, 1974, p. 234.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Belle fille sans talent, sortie de la plus vile prostitution, qu'un hasard a amenée au théâtre ou sa beauté et son cynisme triomphant, aidés en cela par le snobisme, belle fille inconsciente, naïve, canaille, fatale, telle est Nana pour qui deux hommes se tuent et un troisième brise sa vie.*

A.T., **Cinémagazine** n° 19, 17/05/1926, article : *Nana*, p. 298.

*La carrière cinématographique de Catherine Hessling est encore courte, mais sa création du rôle de Nana y marquera une date importante.*

Auteur inconnu, **Ciné-Miroir** n° 97, 01-05-1926, article : *Nana*, pp. 136-137.

*Ce rôle était lourd et redoutable, à beaucoup de points de vue. Une beauté régulière, un corps aux lignes harmonieuses ne suffisaient pas. Il fallait aussi ce rayonnement voluptueux, ce charme étrange qui enchaînent les hommes. Catherine Hessling, avec toutes ses qualités, a su faire une création très originale. Elle a incarné Nana avec une singulière puissance, et lorsqu'on évoquera, désormais, l'héroïne de Zola, la silhouette de Catherine Hessling, apparaîtra devant nos yeux.*

Albine LEGER, **Ciné-Miroir** n° 140, 09-12-1927, article : *Une vie sans joie*, p. 450.

*Jamais nous n'avons eu chez nous, parmi tous nos acteurs de l'écran, une nature comparable à celle de Catherine Hessling. On l'aime ou non, mais son tempérament extraordinaire permet difficilement l'appréciation mitigée. Elle a composé une Nana prodigieusement vivante et agaçante, différente, sans doute, de la courtisane dans laquelle Zola avait voulu stigmatiser la rancune populaire, mais cette différence ne nous gêne pas.*

Auteur inconnu, **Pour vous** n° 107, 4-12-1930, article : *Nana*, p. 4.

*Et ça allait être Nana ! C'était pas vrai... Nana cette petite crevette maigrichonne, plate comme une limande qui relève de couches ?... Rouquine aussi, le visage parsemée de taches de rousseur ? Nana cette ablette pâlichonne ? Pas folichonne du tout, du tout... Rien, absolument rien, dans le physique – si important voire capital au cinéma – du personnage de la « belle pute ».*

Claude AUTANT-LARA, **La Rage dans le cœur**, op. cit., 1984.

### **Catherine HESSLING vue par la critique :**

*Nana ce sera Madame Catherine Hessling. La Fille de l'eau nous révéla cette artiste si jolie et qui, à la beauté joint une distinction et une sensibilité rares.*

Henri GAILLARD, **Cinémagazine** n° 52, 25/12/1925, article : *Jean Renoir tourne Nana*, p. 590.

*A Madame Catherine Hessling échet le rôle terriblement difficile et délicat de Nana [...] tout cela Catherine Hessling [inconsciente, naïve, canaille, fatale] le fut avec beaucoup de talent ; elle interprète plusieurs scènes, celles, entre autres, du bal Mabille et celle de l'agonie, avec un sens dramatique très juste.*

A.T., **Cinémagazine** n° 19, 7/05/1926, article : *Nana*, p. 298.

*Il est vrai que cette étonnante fille aux grands yeux clairs cernés de charbon, au visage de poupée provocante, au corps imparfait mais étrangement articulé comme celui des femmes dans certains tableaux impressionnistes, mêlait de façon troublante le mécanique et le vivant, le féerique et le sensuel dans une insolite incarnation de la féminité.*

André BAZIN, **Cinéma** n° 244, article de Joël Magny : *Renoir et les dogmes*, avril 1979, p. 14.

*Catherine Hessling, avec ses yeux si clairs cernés de charbon qu'on dirait deux ouvertures terrifiantes sur le néant, son corps désarticulé, son jeu saccadé de marionnette, et son festival permanent de minauderies, est aussi insupportable que fascinante.*

Isabelle POTEL, **Libération**, 27-09-2002, article : *Nana*, p. 46.

## Comte MUFFAT



**Interprète :** Werner KRAUSS

**Age :** 35/40 ans

### **Le personnage original :**

« Quant à Muffat, fils tardif d'un général créé comte par Napoléon 1<sup>er</sup>, il s'était naturellement trouvé en faveur après le 2 décembre. Lui aussi manquait de gaieté ; mais il passait pour un très honnête homme, d'un esprit droit. Avec ça, des opinions de l'autre monde, et une si haute idée de sa charge à la cour, de ses dignités et de ses vertus, qu'il portait la tête comme un Saint-Sacrement. C'était la maman Muffat qui lui avait donné

*cette belle éducation : tous les jours à confesse, pas d'escapades, pas de jeunesse d'aucune sorte. Il pratiquait, il avait des crises de foi d'une violence sanguine, pareilles à des accès de fièvre chaude. »*<sup>6</sup>

### **Descriptif**

Le chambellan de l'impératrice est un homme riche et puissant qui fait la rencontre de Nana lors de la représentation au théâtre de *La Vénus blonde*. C'est dans une certaine mesure sa propre femme qui le jette dans ses bras en attirant son attention sur « *cette fille vulgaire.* »

Et c'est tout penaud qu'il se retrouve dans la loge de « l'artiste » « *troublé de se voir pour la première fois de sa vie dans une loge d'artiste.* »

Les proches de Muffat le mettent en garde. Vandevures l'avertit : « *Au nom de notre vieille amitié, méfiez-vous de cette femme. C'est la mouche d'or qui empoisonne tout ce qu'elle approche.* »

Et c'est d'un air anéanti, honteux, impuissant qu'il répond : « *Je le sais mon ami.* »

Lorsqu'il se résout à la quitter et qu'elle agonise : « *Mufe, sale Mufe. Dire que j'ai failli aimer ça !* » on pense que le personnage s'est définitivement libéré de la comédienne ; il n'en a rien. Muffat l'a aimée et l'aime encore et c'est anéanti par le chagrin qu'il lui rend visite malgré les mises en garde : « *Ne montez pas, Monsieur le Comte, la contagion.* »

La mort de Nana ne doit pas être comprise comme un happy-end moral où elle retrouverait une authenticité et une rédemption dans la douleur et l'agonie. C'est simplement sa dernière représentation, la plus authentique, la plus sincère. Peut-être son plus beau rôle dont Muffat aura été l'unique spectateur.

Muffat, quelles que soient ses faiblesses, est un personnage noble. Attachant, moins par le tragique de la situation que par ce mélange de comportement autoritaire et antipathique et de faiblesse amoureuse qui au contraire le rendent sympathique. Tout cela avec une classe inouïe qui en fait le précurseur du Baron des *Bas-fonds*, de Louis XVI (*La Marseillaise*), de Boeldieu et de Rauffenstein (*La Grande illusion*) ou, plus proche de nous, du Général Rollan dans *Eléna et les hommes*.

---

<sup>6</sup> in *Nana*, op. cit., p.66.

### **Werner KRAUSS (1884-1959) :**

est né le 23 juin 1884 en Allemagne. L'un des plus grands acteurs allemands du muet. Il a fait partie de tous les temps forts de l'expressionnisme. Inquiété après la guerre, il n'apparaît que dans quelques productions sans grand intérêt. Il meurt le 20 octobre 1959 en Autriche.

### **Werner Krauss vu par Jean Renoir :**

*Je l'admirais et c'est pour cela que je lui avais demandé d'interpréter le rôle du Comte Muffat dans Nana. Mon admiration datait de Caligari.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 73.

*Ce qui m'impressionna chez lui, ce fut d'abord son habileté technique, sa connaissance du maquillage, son usage de petites particularités physiques. Après plusieurs essais, il avait inventé un Comte Muffat qui n'était plus Werner Krauss mais cependant l'était.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op.cit., p. 73.

*Il m'avoua que lui-même utilisait des clichés. Il avait notamment inventé sa fameuse marche vue de dos. Pour les spectateurs enthousiastes, ces épaules affaissées, cette nuque portant la misère du monde devenaient l'expression de leur propre malheur.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op.cit., pp. 73-74.

### **Werner Krauss vu par la critique :**

*C'est Werner Krauss, dont s'enorgueillit avec raison la cinématographie allemande, qui interprétera le rôle du Comte Muffat. Tout son talent, sa force, sa puissance trouvent leur emploi dans la composition de ce rôle si intéressant.*

Henri GAILLARD, **Cinémagazine** n° 52, loc.cit., p. 590.

*Werner Krauss sera ce qu'il a toujours été : d'une sobriété de moyens, d'une intensité dramatique, qui lui ont valu d'être appelé le Guitry allemand.*

Auteur inconnu, **Ciné-Miroir** n° 90, 15-01-1926, article : *Une Reconstitution du second empire : Monsieur Jean Renoir réalise Nana*, p. 21.

*Werner Krauss incarne avec sa puissance, sa simplicité et sa sincérité habituelles le personnage très complexe du Comte Muffat. Par deux fois il souleva les applaudissements du public, cependant blasé, des présentations ; sa dernière scène est tout à fait remarquable.*

A.T., **Cinémagazine** n° 19, loc.cit., p. 298.

*Werner Krauss s'est acquitté avec sa maîtrise habituelle de ce rôle délicat. A son autorité habituelle il a joint beaucoup d'humanité. Il faut citer plus particulièrement la scène où, bafoué, humilié par Nana, il fait le beau tel un chien dressé, afin d'obtenir une faveur. Elle est particulièrement remarquable. Traité moins adroitement, ce passage aurait pu faire rire : tel qu'il fut réalisé et interprété il donne le frisson tant il est intensément dramatique.*

Lucien FARNAY, **Cinémagazine** n° 21, 21/5/1926, article : *Le scénario de Nana, l'interprétation, la réalisation*, p. 387.

## **Comte de VANDEUVRES**



**Interprète :** Jean ANGELO

**Age :** 35 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Le dernier d'une grande race, féminin et spirituel, il mangeait alors une fortune avec une rage d'appétits que rien n'apaisait. Son écurie de courses, une des plus célèbres de Paris, lui coûtait un argent fou chaque mois par un nombre de louis inquiétant ; ses maîtresses lui dévoraient, bon an, mal an,*

*une ferme et quelques arpents de terre ou de forêts, tout un lambeau de ses vastes domaines de Picardie.* »<sup>7</sup>

### **Descriptif**

L'oncle de Georges et le meilleur ami de Muffat semble ne pas se laisser hypnotiser par Nana. Il garde les idées claires, et est le seul à s'apercevoir du manège de Nana, qui non contente d'avoir Muffat, tente de séduire le jeune et naïf Georges. Il ne comprend pas l'engouement des deux hommes pour cette garce qui casse tout et brutalise ses domestiques, à la suite de l'insuccès de la pièce de théâtre dans laquelle elle jouait.

Or il commet une erreur fatale celle de lui rendre visite – « *Ce que j'ai à vous dire est très délicat* », dit-il en réajustant son monocle pour paraître plus crédible, plus sévère, plus strict et surtout en reculant le fauteuil que Nana avait collé au lit. Il a la volonté de se tenir à l'écart des tentacules de la pieuvre. » *Tant qu'il ne s'agissait que de Muffat... Mais maintenant il s'agit de Georges, un enfant.* »

Et c'est ainsi qu'il va tomber dans ses filets. Vandevres est un personnage ultra conventionnel, aristocrate accompli, il choisira le suicide pour éviter le déshonneur. C'est un faible incapable du moindre acte de rébellion, une sorte d'aristocrate déchu que l'on va retrouver dans d'autres films de Renoir.

Il faut signaler que le fait de confier le personnage à Jean Angelo n'est pas un hasard de distribution. Le comédien est adulé par le public et incarne toute une série de héros dont la principale caractéristique est le panache. L'année précédente il n'a pas manqué de séduire les spectateurs en incarnant Robert Macaire sous la direction de Jean Epstein. Le personnage de Vandevres apparaît alors comme un contre emploi manifeste puisque la force du personnage masque en fait une forme de veulerie. Il faudra *Le Monte-Cristo* de Fescourt trois ans plus tard pour que Jean Angelo renoue avec ses personnages de jeunes premiers positifs.

### **Jean ANGELO (1875-1933) :**

Jean Barthélémy est né le 17 mai 1875 à Paris. Sa marraine était la célèbre Sarah Bernhardt. Son jeu net et sobre ainsi que son physique viril le favorisent. Il tourna une trentaine de films. Sa carrière ne résiste pas au parlant. Il meurt prématurément à Paris le 11 novembre 1933.

### **Jean Angelo vu par la critique :**

*Jean Angelo, à qui Renoir a confié un rôle de tout premier plan, ne peut manquer de déployer les très grandes qualités qui le firent remarquer dans ses créations précédentes et qui le classèrent parmi nos plus grands artistes d'écran.*

Henri GAILLARD, *Cinémagazine* n° 52, loc.cit. p. 590.

*Jean Angelo est, comme toujours, parfait dans le rôle du comte de Vandevres. Très sobre, il est infiniment émouvant dans sa dernière scène avec le comte Muffat et lors de son suicide.*

A.T., *Cinémagazine* n° 19, loc.cit., p. 298.

*Les luttes entre sa conscience et sa passion sont admirablement rendues. Il est, dans la seconde partie du film, très émouvant.*

Lucien FARNAY, *Cinémagazine* n° 21, loc.cit., p. 388.

*Ce qui caractérise Jean Angelo dans tous les rôles qu'il aborde, c'est une élégance de bonne aloi, un sérieux fait de gravité souriante et une dignité que nul artiste ne possède à un degré aussi éminent. (...) On ne s' imagine pas à quelle frénésie aboutissait l'admiration du public ; il avait fallu apposer un grillage sur sa photographie, parce que chaque soir des admiratrices par trop zélées l'arrachaient à la devanture de la salle du cinéma qui donnait L'Atlantide.*

Jacques BERNIER, *Ciné-Miroir* n° 374, 3/06/1932, article : *Jean Angelo*, p. 363.

---

<sup>7</sup> in *Nana*, op. cit., p.63.

### **Le comédien vu par Jean Angelo :**

*Le film idéal est celui où l'on peut essayer de composer un rôle. Car il y a deux sortes de metteur en scène : premièrement celui qui fait confiance à ses artistes et leur laisse la plus large part d'initiative dans la composition du personnage ; deuxièmement celui qui a sur telle ou telle création des idées personnelles, devant lesquelles tout le monde finit par s'incliner. C'est pourquoi la création d'un rôle, qui est relativement facile au théâtre, en raison de la tradition, des précédents, devient terriblement compliquée au cinéma. Il faut que le metteur en scène rende les rênes à notre imagination, à notre conscience professionnelle.*

Jean ANGELO, *Ciné-Miroir* n° 374, loc.cit., p. 363.

## **Georges HUGON**



**Interprète :** Raymond GUERIN-CATELAIN

**Age :** 25 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Je voulais le renvoyer, mais il est si joli, sans un poil de barbe, avec ses grands yeux bleus et sa figure de fille, que j'ai fini par lui dire d'attendre... Il tient un énorme bouquet dont il n'a jamais consenti à se débarrasser... Si ce n'est pas à lui allonger des claques, un morveux qui devrait être encore au collège ! »<sup>8</sup>*

### **Descriptif**

Georges Hugon est le neveu du comte de Vandeuves. Il est jeune, riche, timide, réservé et surtout naïf et c'est bien sûr à cet innocent que Nana s'attaque en priorité.

Le personnage est beaucoup plus stéréotypé dans le film que dans le roman. Renoir en fait un personnage fade sorte de puceau amoureux, parfaite incarnation de la victime innocente. Toutefois cet amoureux éconduit, retrouve une épaisseur psychologique originale le temps d'une séquence où il se réfugie dans la garde-robe «où les robes de Nana faisaient régner un voluptueux parfum. »

En inventant cette mort dans la garde-robe, Renoir reste certes fidèle à l'esprit de Zola, mais il fait une référence appuyée au fétichisme des héros stroheimiens.

Le personnage sans l'environnement resterait d'une banalité absolue. C'est l'environnement qui, ici, donne de l'épaisseur et souligne la psychologie du personnage sans qu'il soit besoin d'une longue explication.

### **Raymond GUERIN-CATELAIN :**

Souvent il apparaît au générique des films sous le nom de Raymond Guérin uniquement.

### **Raymond Guérin-Catelain vu par la critique :**

*Enfin, un rôle de jeune premier sera pour le frère de Jacque-Catelain, Monsieur Guérin-Catelain, qui fera apprécier d'intéressantes qualités de jeu souple et séduisant.*

Auteur inconnu, *Ciné-Miroir* n° 90, loc.cit., p. 21.

<sup>8</sup> in *Nana*, op. cit., pp.48-49.



## BORDENAVE



**Interprète :** Pierre PHILIPPE

**Age :** 40 ans environ

**Le personnage original :**

« C'était donc là ce Bordenave, ce montreur de femmes qui les traitait en garde-chiourme, ce cerveau toujours fumant de quelque réclame, criant, crachant, se tapant sur les cuisses, cynique et ayant un esprit de gendarme. »<sup>9</sup>

**Descriptif**

Il est le directeur du théâtre des Variétés où travaille Nana. Mais son théâtre croule sous la poussière et les dettes. « Des bruits pessimistes courent sur la situation financière d'un de nos théâtres les plus parisiens. »

C'est un être intéressé. Quand l'occasion s'offre en la personne du Comte Muffat, Bordenave s'empresse de le présenter à Nana. : « Je crois que cette fois je tiens ma commandite. »

Ce porte-monnaie ambulante n'est que sourire et courbettes. Il sue l'hypocrisie.

Après la représentation désastreuse de la pièce, c'est avec mille précautions, mille sourires et révérences qu'il présente sans scrupule aucun, une pile de factures à Muffat : « Nous avons fait de grosses dépenses pour la réfection du plafond et le remplacement des tapis. »

L'argent est la seule motivation de ce personnage ; mais déjà comme dans le reste de son œuvre, Renoir ne construit pas un personnage de manière à ce qu'il soit totalement antipathique. Par ses mimiques, ses outrances, il désamorce l'antipathie naturelle qu'il provoque. Bordenave n'est qu'un des rouages de la machine à exploiter l'homme. Ce parfait salaud préfigure Kostilev dans *Les Bas-fonds*, « le chrono » de *La Vie est à nous* ou le major Von Keller de *Vivre libre*.

**Pierre PHILIPPE :**

Se reporter à la fiche d'ADOLPHE dans le film *Catherine*, p. 11.

**Pierre Philippe vu par la critique :**

*Pierre Philippe est un parfait Bordenave, directeur des Variétés. Il a la bonhomie, beaucoup de naturel, et ce rôle assez court suffit à dévoiler les grandes qualités qu'il pourra utiliser dans le prochain film de Renoir dont il doit être un des principaux interprètes.*

Lucien FARNAY, *Cinémagazine* n° 21, loc.cit., p. 388.

---

<sup>9</sup> in *Nana*, op. cit., p.11.



*Photographie* : Jean BACHELET

## 4)-SUR UN AIR DE CHARLESTON (1927)

autres titres: **CHARLESTON,**  
**CHARLESTON PARADE**

*Réalisateur* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Pierre LESTRINGUEZ  
 d'après une idée d'André CERF  
*Production* : Films Jean RENOIR  
*Producteur* : Jean RENOIR  
*Distributeur* : Néo-Films (Pierre BRAUNBERGER)  
*Assistants Réalisateur* : André CERF, Claude HEYMANN

<i>Monteur</i>	Jean RENOIR
<i>Partition musicale</i>	Clément DOUCET
<i>Tournage</i>	Automne 1926
<i>Intérieurs</i>	Studios d'Epinaay, Paris
<i>Procédé</i>	35mm, noir et blanc
<i>Longueur</i>	558 m.
<i>Durée</i>	25'
<i>Première publique</i>	19 mars 1927, Artistic, Paris
<i>L'explorateur</i>	Johnny HIGGINS
<i>Un ange</i>	Pierre BRAUNBERGER
<i>Un ange</i>	Pierre LESTRINGUEZ
<i>Un ange</i>	Jean RENOIR
<i>La danseuse</i>	Catherine HESSLING

L'an 2028.

La civilisation européenne a été détruite. L'Europe a été recouverte d'une couche de glace. Un explorateur noir pose sa machine volante au sommet d'une colonne Morris parmi les ruines de Paris. Mais à l'intérieur de la colonne se cache la dernière survivante dont le seul compagnon est un singe. Elle tente de communiquer avec l'étranger et entreprend de danser un charleston. Il l'observe puis se mêle à la danse.

Elle repartira avec lui, non sans être passée en grim pant le long de la colonne Morris devant une affiche de NANA...

## la DANSEUSE



***Interprète*** : Catherine Hessling  
***Age*** : 20 ans

### ***Descriptif***

Nous l'appellerons Catherine. Elle n'a pas de nom dans cet exercice de style tourné avec les chutes de films de *Nana* et dans un décor unique représentant un Paris apocalyptique.

Notons tout d'abord qu'elle sort d'une colonne Morris sur laquelle trône encore une affiche de *Nana* Sans qu'on puisse distinguer s'il s'agit du film ou

non. Le film étant uniquement destiné à faire valoir les dons de danseuse de Catherine Hessling, il est d'autant plus difficile de juger les performances de la comédienne en l'absence

de la partition jazzique de Clément Doucet qui n'a jamais été enregistrée.

Notons toutefois que le costume minimaliste de Catherine paraît fabriqué avec les moyens du bord et qu'elle porte une couronne de fleurs qui lui donne un aspect faunesque comparable aux costumes que portent Anne-Marie dans le délire grec de Monsieur Lestinguois (*Boudu*) ou Madame Paignant dans la bacchanale du *Déjeuner sur l'herbe*.

L'héroïne de *Charleston* est sans doute l'une des plus belles incarnations féminines du monde dionysiaque.

### **Catherine Hessling :**

Se reporter à la fiche de **Catherine** dans le film *Catherine*, p. 7.

### **Catherine Hessling vue par la critique :**

*L'utilisation érotique de Catherine Hessling est intensifiée, systématisée et l'on comprend que cette débauche de cuisses et d'entre-cuisses d'une danseuse en slip et corset entrebaillé ait scandalisé.*

François TRUFFAUT, in **Dossier Jean Renoir**, travail universitaire de Roger Viry-Babel, Nancy 2, 1973, p. 17.

## **L'EXPLORATEUR**



**Interprète :** Johnny HIGGINS

**Age :** 40 ans

### **Descriptif**

Johnny Higgins faisait partie de la célèbre revue nègre. Son costume strict de gentleman et son maquillage font directement référence aux Black Minstrels du vaudeville anglo-saxon. Ce danseur professionnel est utilisé à contre-emploi puisqu'il ne danse pas au début du film mais incarne un explorateur savant qui se pose dans les ruines de

Paris. C'est au contact de la danseuse et de la musique qu'il retrouve sa véritable identité. C'est un des thèmes favoris de Renoir qu'un personnage, sous la double influence d'une femme et d'un lieu, se débarrasse de son apparence professionnelle pour révéler sa nature profonde (Cf. Professeur Alexis dans *Le Déjeuner sur l'herbe*).



## 5)- MARQUITTA (1927)

Titre initial : **MARCHETTA**

*Réalisateur* : Jean RENOIR  
*Scénariste* : Pierre LESTRINGUEZ  
*Adaptation* : Jean RENOIR  
*Production* : La Société des Artistes Réunis  
*Producteur* : M.GARGOUR  
*Distributeur* : Jean de MERLY  
*Photographie* : Jean BACHELET, Raymond AGNEL  
*Décor* : Robert-Jules GARNIER  
*Monteur* : Jean RENOIR  
*Tournage* : Hiver 1926 - mai 1927  
*Intérieurs* : Studios Gaumont, Buttes Chaumont Paris  
*Extérieurs* : Moyenne Corniche, Nice

<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Longueur</i>	2 200 m.
<i>Durée</i>	120'
<i>Première publique</i>	13 septembre 1927, Aubert Palace
<i>Prince Vlasco</i>	Jean ANGELO
<i>Comte Dimitrieff</i>	Henri DEBAIN
<i>Le beau-père</i>	Lucien MANCINI
<i>Directeur du casino</i>	Pierre PHILIPPE (Pierre LESTRINGUEZ)
<i>Le taxi</i>	Pierre CHAMPAGNE
<i>Marquitta</i>	Marie-Louise IRIBE
<i>Une jeune femme</i>	Simone CERDAN

Le prince Vlasco de Décarlie (Coco) est un des piliers des Années folles. Oui, mais... Vlasco est plus que las de sa maîtresse en titre ; et c'est le plus naturellement du monde qu'il tombe amoureux de la petite chanteuse des rues, Marquitta. Malgré les mises en garde de son chambellan, Coco emmène Marquitta sur la Riviera où le moins que l'on puisse dire c'est qu'elle ne passe pas inaperçue. Marquitta, dont il est persuadé qu'elle doit devenir une grande vedette, s'intègre mal à la haute société : elle fait scandale en faisant le grand écart en plein casino de Cannes, en mangeant une poire avec les doigts et autres incongruités. Et lorsque le saphir de la tiare héritée d'une vieille princesse disparaît, tout le monde accuse Marquitta. Coco la congédie avec un chèque et retourne à ses amours non roturières.

Les mois passent. Marquitta devient vedette. L'histoire renvoie la Décarlie, son prince et sa fortune aux oubliettes et les deux amants se retrouvent sur la Riviera. Il est devenu danseur caucasien dans un cabaret de la côte. Marquitta lui abandonne une cuisse de poulet qu'il dévore gloutonnement tandis qu'elle pèle, selon les règles, une poire, avec fourchette et couteau. Humilié, Vlasco traite Marquitta de voleuse. Elle le chasse. Désespéré, Vlasco emprunte le taxi de son ex-chambellan et fuit sur la Moyenne corniche pour se suicider à l'endroit précis où, quelques années plus tôt, ils avaient failli mourir. Marquitta réussit à l'empêcher de mourir, au terme d'une longue course-poursuite. Elle avoue avoir été obligée de couvrir de son silence le vol commis en fait par son père adoptif.

Il est quasiment impossible de se faire une idée des personnages à partir des rares photos de plateau qui subsistent. Le prince Vlasco et Marquitta, pour autant que le scénario permette d'en juger, semblent bien conventionnels, mais le thème de Pygmalion que Renoir exploitera plus tard dans *French cancan* est déjà abordé ici. La séquence du restaurant où Marquitta utilise selon les règles fourchette et couteau tandis que Vlasco dévore une cuisse de poulet, souligne bien l'inversion de statut des personnages qui passent alternativement de l'ordre dionysiaque à l'ordre apollinien.

Cette séquence qui marque par l'intermédiaire de la table la place des personnages dans un ordre social se retrouve dans *Amazing Mrs Holliday* où Mrs Holliday multiplie les gaffes dans l'emploi des couverts lors d'un repas et dans *Le Carrosse d'or* – Camilla renonce à faire des manières lorsqu'elle invite le vice-roi à sa table, et dans *Le Déjeuner sur l'herbe* où Madeleine « craque » lors de la bacchanale et attaque gloutonnement un pâté à même la terrine.



**6)- LA PETITE  
MARCHANDE  
D'ALLUMETTES (1928)**  
Titre initial : **LA PETITE FILLE AUX  
ALLUMETTES**

*Réalisateur* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR  
*d'après* : H.C.ANDERSEN  
*Producteurs* : Jean RENOIR, Jean TEDESCO  
*Distributeur* : Films S.O.F.A.R  
*Photographie* : Jean BACHELET  
*Décor* : Eric AAES

<i>Monteur</i>	Jean RENOIR
<i>Effets spéciaux</i>	MERCIER
<i>Arrangement musical</i>	Manuel ROSENTHAL, Michael GRANT
<i>Assistants réalisateur</i>	Claude HEYMANN, Simone HAMIGUET
<i>Conseiller technique</i>	RALEIGH
<i>Tournage</i>	Août 1927 - janvier 1928
<i>Intérieurs</i>	Vieux Colombier, Paris
<i>Extérieurs</i>	Les dunes de sables de Marly
<i>Procédé</i>	35mm, noir et blanc (panchromatique)
<i>Enregistrement son</i>	Synchronista (1929)
<i>Longueur*</i>	796 m.
<i>Durée *</i>	29'

\* Copies actuelles

<i>Première publique</i>	31 mars 1928, Alhambra, Genève 1 juin 1928, Vieux Colombier, Paris 23 décembre 1929, AvenuePavilion, Londres 1 février 1954, Musée d'Art Moderne, New-YorK
--------------------------	---

<i>Le jeune homme, et le soldat Le policier, la mort</i>	Jean STORM Manuel RAABIN (RABINOVITCH)
--	---

<i>Karen L'automate</i>	Catherine HESSLING Amy WELLS (Aimée TEDESCO)
-----------------------------	---

« Ça serait bon de se réchauffer à la flamme d'une allumette » se dit Karen, la petite marchande d'allumettes qui grelotte de froid sous la neige en cette période de Noël. Réfugiée sous une palissade, alors qu'elle s'est fait rabrouer par des bourgeois pressés qui ne lui ont rien acheté, elle s'endort sous le froid, et elle rêve.

Elle rêve qu'elle danse, puis elle se retrouve dans un magasin de jouets où elle passe en revue des soldats de bois avant de tomber amoureuse du lieutenant avec qui elle danse. Mais un hussard noir, mu par un ressort, jaillit d'une boîte : « J'ai rendez-vous ce soir avec Karen. Je suis la mort ». Pour prouver sa puissance, il « tue » les soldats de bois, arrête la poupée mécanique et fait rentrer le lapin en peluche. Karen et son officier fuient à cheval dans les nuages, poursuivis par la mort qui provoque en duel le jeune homme et le tue. Puis elle se saisit de Karen inanimée et la dépose au pied d'une croix. Un de ses cheveux est resté accroché au dolman du hussard noir qui s'en débarrasse. Le cheveu vient se coller à la croix qui se transforme en rosier. Les pétales des roses tombent en pluie sur le sol où repose Karen. Retour à la réalité. Ce que nous croyons être des pétales ne sont que flocons de neige qui recouvrent le visage de la petite marchande d'allumettes endormie pour toujours.

## KAREN



**Interprète :** Catherine HESSLING

**Age :** 17 ans environ

### **Le personnage original :**

« Affamée, gelée, l'air lamentable, elle marchait, la pauvre petite ! Les flocons de neige tombaient sur ses longs cheveux blonds si joliment bouclés sur la nuque, mais assurément, elle ne pensait pas à cette parure. »<sup>10</sup>

### **Descriptif**

Karen est une jeune fille pauvre. Elle habite une vieille mesure, effrayée par le bruit que le vent produit en s'engouffrant entre les planches disjointes de la cabane.

Elle est vêtue d'une simple petite robe noire et d'un chapeau et affronte le froid pour vendre ses allumettes à des passants pressés de rentrer, qui ne la regardent même pas. Son allure s'oppose à celle des bourgeoises emmitoufflées dans des fourrures.

Quand Karen ose jeter un regard à travers la vitre embuée d'un restaurant, elle y découvre une richesse, une chaleur inconnues. Son estomac crie famine lorsqu'elle aperçoit d'immenses plateaux garnis des plus beaux et des plus appétissants gâteaux qui soient. A ce moment-là, son personnage préfigure celui du vieux vagabond du *Petit théâtre* qui, la nuit de Noël, regarde affamé les clients d'un grand restaurant à travers la baie vitrée.

Devant le froid et l'heure tardive, la rue est maintenant déserte. Karen, frigorifiée, esseulée s'assied, recroquevillée sur elle-même : « *Ce serait si bon de se réchauffer à la flamme d'une allumette.* »

Le froid et la faim aidant, dans la lueur de la flamme, elle imagine un monde merveilleux (identique à celui du couple de clochard du *Petit théâtre*). Pour la première fois de sa vie, elle aussi a un beau sapin illuminé de guirlandes.

Karen sombre dans un profond et dangereux sommeil. Avant de glisser dans le néant où elle va vivre en rêve l'un des plus beaux moments de sa vie. Les flocons auparavant froids et étouffants tombent maintenant comme des pétales de rose aussi inoffensifs que doux et délicats.

Les boules de neige que les enfants lui jetaient se transforment maintenant en balles avec lesquelles elle peut jongler.

Karen passe de la réalité au rêve. Le rêve se transforme en cauchemar lorsque la Mort fait réintégrer le couple du conte de fée dans la réalité. Le jeu de Catherine Hessler s'efface curieusement derrière le personnage. Il est beaucoup moins outré que dans les films précédents et atteint à une sorte d'épure. Karen n'existe que par le regard des autres et il faut signaler que les deux héros du rêve, le Soldat et la Mort, apparaissent respectivement dans la réalité de la première partie, comme un jeune homme bourgeois bien mis mais attentif à la petite marchande et comme un policier qui la fait circuler. Ici encore à partir d'Andersen qui était un de ses auteurs favoris et qu'il retrouvera dans son dernier film, Renoir développe la dualité intrinsèque de chaque personnage. Le double est toujours plus séduisant ou plus inquiétant que l'original. Mais l'onirisme du traitement ne fait jamais oublier à Renoir que le double et l'original ne prennent corps que dans l'opposition ou dans la soumission à un ordre social coercitif.

### **Catherine HESSLING :**

Se reporter à la fiche de **Catherine** dans le film *Catherine*, p. 7.

---

<sup>10</sup> Hans Christian Andersen, *Contes : La Petite fille aux allumettes*, éd. Gallimard, Paris, 1992, pp. 181-182.

### **Catherine Hessling vue par Jean Renoir :**

*Le résultat fut la Petite Marchande d'Allumettes, une féerie assez réussie où Catherine Hessling se montra touchante et remarquable. Elle interpréta l'héroïne d'Andersen à la façon d'un numéro de danse.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 57.

### **Catherine Hessling vue par la critique :**

*Madame Catherine Hessling a trouvé un de ses meilleurs rôles où s'affirment ses dons d'artiste qui, sans artifice, ne ressemblent à personne tout en faisant croire à certains le contraire. Elle possède un tempérament très particulier que l'on aime ou non, mais qui ne laisse point indifférent. Et cela ne se rencontre pas si fréquemment.*

Auteur inconnu, *Pour vous* n° 66, 20-02-1930, article : *La Petite marchande d'allumettes*, p. 5.

*Quant au style de l'interprétation et même à la sensibilité générale du film, ils procèdent évidemment et très directement de Chaplin, dont on sent notamment l'influence sur le jeu de Catherine Hessling et sur toutes les scènes de la rue avant le rêve de Karen.*

André BAZIN, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, juillet-août 1994, article : *Tout Renoir*, p. 48.

## **le JEUNE HOMME et le SOLDAT**



**Interprète :** Jean STORM

**Age :** 30 ans environ

### **Descriptif**

Pourquoi associer ces deux personnages comme ceux du policier et de la mort ? Simplement parce que dans son délire, Karen reprend des visages connus pour « incarner » les personnages de son rêve.

« En réalité », c'est un jeune homme beau, riche, au regard doux, en un mot, c'est un prince charmant. Karen, la petite marchande d'allumettes, le rencontre dans la rue. Dans cette foule pressée de rentrer pour fêter le Nouvel An, il est le seul à s'arrêter, à la voir, à faire attention à elle. Il est le seul à avoir besoin d'allumettes. Il n'est donc pas étonnant que Karen le choisisse pour représenter le bien dans son rêve.

Mais il disparaît très vite dans un restaurant entraîné par ses amis.

Dans la séquence du rêve, il réapparaît donc sous les traits d'un jeune soldat amoureux d'elle. Le soldat incarne à ses yeux la bravoure, la virilité, l'image de celui donnera sa vie pour sauver ses compatriotes devant la menace de la Mort.

Tout comme dans la rue quelques instants auparavant, le jeune homme disparaissait précipitamment dans un restaurant, le jeune soldat disparaît à son tour dans les nuages sans que Karen ne puisse faire quoi que ce soit.

Renoir respecte les données du conte stylise le personnage du soldat prince charmant en l'habillant comme il se doit de blanc. Les conventions de la féerie sont parfaitement respectées.

### **Jean STORM :**

Dans la version originale, Jean Storm interprétait Axel Ott. Dans la version de 1930, ce nom ne figure plus du tout. Il sera seulement le « jeune homme riche » et « le bel officier ».



## le POLICIER et la MORT



**Interprète:** Manuel RAABY (RABINOVITCH)

**Age :** 30/35 ans

### **Descriptif**

Le personnage du policier est tout d'abord perçu comme faisant partie de la même catégorie que Karen. Dans cette période des fêtes de Nouvel An, il n'est pas « en vacances » mais bien au « travail ». Les comparaisons ne s'arrêtent pas là. Le policier appartient au monde de l'extérieur, de la rue donc du froid. Il lui est interdit comme à

Karen de pénétrer à l'intérieur du café pour se réchauffer. Lorsqu'il contemple tous les deux la vitrine de jouets, le policier prend le temps d'expliquer le mécanisme de certains jouets à Karen. Ils semblent partager le même désir et être victimes du même interdit. Mais bien évidemment le policier est l'homme de l'ordre, de la loi et il clôt cette parenthèse de rêverie par une phrase douloureuse à l'égard de Karen : « *Avec des chaussures pareilles, vous feriez mieux de retourner chez vous.* »

C'est tout naturellement que dans le délire de Karen, on retrouve le policier sous les traits de la Mort elle-même qui apparaît quand on ne l'attend pas, à un moment agréable. Karen est attablée devant de succulents mets, la Mort lui enlève la fourchette des mains, tout comme le policier avait, en une phrase détruit l'instant magique où elle s'était laissée aller : »*J'ai rendez-vous ce soir avec Karen. Je suis la Mort.* »

Ce simple énoncé vient clore le double personnage. Si l'opposition noir-blanc avec le jeune homme est une soumission à la tradition symbolique chrétienne (le blanc renvoyant à la vie voire au Bien, le noir étant le référent de la Mort ou du Mal), le personnage policier/Mort dépasse le simple schématisme du conte. Il est celui qui énonce la Loi et le destin, mais il est aussi celui qui explique et qui conseille. Il appartient au monde du réel et incarne les valeurs de l'ordre et du pragmatisme sans pour autant perdre une once d'humanité. Ici encore les remarques des exégètes de Renoir se justifient dans la mesure où les personnages ne sont pas totalement clos.

### **Manuel RAABY :**

Apparaît dans certains génériques sous le nom de Rabinovitch.



## 7)-TIRE-AU-FLANC (1928)

*Réalisation* : Jean RENOIR

*Scénario* : J. RENOIR, Claude HEYMANN, André CERF  
d'après la pièce de A.MOUEZY-EON et A.SYLVANE

*Intertitres* : André RIGAUD

*Production* : Néo-Films

*Producteur* : Pierre BRAUNBERGER

*Distribution* : Films ARMOR, Pierre BRAUNBERGER

*Assistants Réalisateur* : André CERF, Lola MARKOVITCH,  
Alberto CAVALCANTI (?), Armand PASCAL

*Photographie* : Jean BACHELET, P.ENGSBURG

*Décor* : Eric AAES

*Régisseur* : Armand PASCAL

<i>Tournage</i>	Été 1928
<i>Intérieurs</i>	Studios de Billancourt
<i>Extérieurs</i>	Caserne des « Cents Gardes » à St Cloud
<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Longueur</i>	2 200 m.
<i>Durée</i>	120 '

<i>Jean Dubois d'Ombelles</i>	Georges POMIES
<i>Joseph Turlot</i>	Michel SIMON
<i>Colonel Brochart</i>	Félix OUDART
<i>Lieutenant Daumel</i>	Jean STORM
<i>Caporal Bourrache</i>	Paul VELSA
<i>L'adjutant</i>	Manuel RAABY (RABINOVITCH)
<i>Muflot</i>	Louis ZELLAS
<i>Un soldat</i>	André CERF
<i>Un soldat</i>	Max DALBAN
<i>Le sergent</i>	Roland CAILLAU
<i>Mme Blandin</i>	MARYANNE
<i>Solange Blandin</i>	Jeanne HELBLIN
<i>Lili Blandin</i>	Kinny DORLAY
<i>Georgette</i>	Fridette FATTON
<i>Mme Fléchais</i>	Esther KISS
<i>L'institutrice</i>	Catherine HESSLING

et BREUGNOT, CLERJANE, GOT, DELACOUR, FOURNIER, LA MONTAGNE pour l'escouade.

Jean Dubois d'Ombelles a toutes les vertus d'un poète et bien entendu aucune d'un guerrier. Aussi, lorsqu'il doit effectuer son service militaire, sa tante Mme Blandin invite-t-elle son futur colonel à déjeuner. Le valet de chambre Joseph (appelé lui aussi) se préoccupe plus de la petite bonne Georgette que de servir le repas, le lieutenant Daumel qui a accompagné son colonel courtise la cousine Solange, la fiancée de Jean, et le repas tourne au fiasco.

La caserne et les manœuvres sont un terrain d'exercice idéal pour la maladresse de notre poète qui réussit à semer une pagaille extraordinaire. Il est envoyé au cachot en compagnie de Muflot, son compagnon de chambrée, une brute superbe. Georgette court prévenir la cousine Solange qui réussit à pénétrer, subrepticement, dans la cour de la caserne pour intercéder en faveur de son fiancé de cousin... Oui mais... Elle cède au charme du beau lieutenant sous la fenêtre du cachot de Jean.

La fête du régiment arrive. Jean est grimé en faune. Il poursuit une nymphe qui n'est autre que Joseph. Muflot qui a décidé de se venger déclenche un feu d'artifice pendant la danse. Panique. Le début d'incendie est arrêté par Jean qui en profitera pour arroser colonel et invités. Une bagarre entre Muflot et le héros se terminera à l'avantage de ce dernier. Le colonel saura enfin reconnaître ses mérites et Jean, lui, saura conquérir Lily, la sœur cadette de Solange.

## Jean DUBOIS d'OMBELLES



**Interprète :** Georges POMIES

**Age :** 25 ans environ

### **Descriptif**

Jean Dubois d'Ombelles est le neveu de Madame Blandin. C'est un poète, un peu dans la lune, qui passe aux yeux de tous pour un être simplet. Il est fiancé à Solange, la fille de Madame Blandin, sa cousine qui ne manifeste aucun intérêt pour sa poésie et s'ennuie en sa compagnie, ce qui la poussera à le quitter pour un jeune et fringant officier. L'action se déroule au moment crucial du départ au service militaire. Le ressort de la comédie est simple : comment un être lunatique peut-il supporter les contraintes de l'Ordre et la Règle ? Ce qui dans la vie courante constituait un passage initiatique déterminant dans la constitution d'identité (passage du monde de l'affect à celui de la soumission aveugle, à la Loi), devient dans le vaudeville militaire l'argument d'une dénonciation par l'absurde de cette caricature apollinienne de l'univers qu'est l'Armée. Encore faut-il préciser qu'en rendant ridicules les officiers supérieurs et les ganaches subalternes, ce comique troupière ne fait qu'égratigner et ne remet jamais en cause la nécessité d'un ordre militaire. Il est sans doute dans la nature de chaque spectateur mâle à la fois d'entretenir une nostalgie de l'école, de la pension, du lycée ou de la caserne et de sembler ne pas s'en montrer dupe en transformant toutes les absurdités de ces existences successives en « faits d'arme » comiques.

Avec des personnages aussi schématiques, Renoir ne pouvait qu'à la fois respecter la règle du jeu que lui imposait le genre et la dépasser en rendant ses personnages plus proches de la réalité. Ici encore le « miracle » se produit grâce à la rencontre d'un comédien exceptionnel, danseur de son état, Georges Pomiès. Le personnage de Dubois d'Ombelles déteste tout ce qui touche à l'art militaire. Lorsqu'un défilé passe dans la rue, et que des femmes hystériques battent la mesure, il manifeste son agacement pour ce « bruit » qui nuit à sa concentration poétique (situation reprise par Renoir dans la première séquence d'*Eléna et les hommes*). Sa sensibilité, son raffinement sont tout à l'opposé de la soldatesque virile et grossière : « *Et dire qu'on a invité un colonel à nous regarder manger, ça me coupe l'appétit.* »

Limité à cela, le personnage ne serait ainsi que l'incarnation fidèle et servile de la création de Mouezy-Eon [on tirera beaucoup d'enseignements à comparer le traitement des personnages de *Tire-au-flanc* chez Renoir à ceux des trois remakes de Henri Wulschleger (1933), de Fernand Rivers (1950) et de Claude de Givray (1960)].

Renoir approfondit son personnage. Jean Dubois d'Ombelles présente des aspects beaucoup moins sympathiques : il est sûr de lui, il dénigre les autres et ne respecte pas le travail des subordonnés et encore moins celui de Joseph et Georgette, les domestiques, dont la seule qualité est de lui obéir, de le servir.

Son comportement l'inscrit dans le monde des bourgeois et introduit nettement des notions de classes. Mais ce côté antipathique du personnage s'explique moins par une conscience de classe que par une inadaptation au monde qui l'entoure. « *Complètement idiot, ce garçon* » conclura le Colonel. « *Il a des excuses, c'est un poète.* »

Dans les séquences purement militaires, Renoir prend soin de montrer, en mettant en parallèle le destin de Joseph, le serviteur et de Dubois d'Ombelles, le maître, qu'un « des mérites » de la caserne est d'abolir les différences de classes.

Alors que les autres bleus sont accueillis à grand renfort de tapes dans le dos et de fous rires amicaux, Jean arrive après tout le monde, en voiture, vêtu en bourgeois.

L'égalité commençant par l'obligation de porter le même uniforme, les soldats vont se charger de « faire son éducation » dès son arrivée en lui arrachant ses vêtements et en le laissant en caleçon gisant à terre. En fait, ils n'apprécient pas du tout ce bourgeois qui se croit tout permis et qui semble « sorti de la cuisine de Jupiter », comme le fera remarquer Joseph logé dans la même chambrée que lui. Et c'est tout naturellement que « le soldat Muflot, terreur de la chambrée, entendait ménager au bleu Jean Dubois d'Ombelles une réception digne de lui. »

C'est lors de son passage au « mitard », après bien des vicissitudes, que Jean Dubois d'Ombelles va se rendre compte de son infortune sentimentale et réagir contre son statut naturel de souffre-douleur. Jean Dubois d'Ombelles change radicalement d'attitude et profite de son enfermement pour s'instruire : « Comment devenir audacieux : l'essentiel n'est pas tant d'avoir de la valeur que de persuader les autres qu'on en a. »

Profitant de la fête du régiment considérée comme un moment où l'on ouvre l'espace clos de la caserne aux civils – à condition toutefois qu'ils appartiennent à la bonne société – Dubois d'Ombelles détourne cet espace ludique pour se venger de Muflot en transformant un divertissement conventionnel, avec l'incontournable chanteuse d'opéra, en une Dionysie qui détruit l'apparence compassée des autres personnages par le Feu et l'Eau (en l'occurrence accessoires pyrotechniques et lance d'incendie). Le cataclysme ainsi provoqué mériterait toute les rigueurs : « Son cas est très grave, ce serait une faiblesse de ne pas le punir. »

Mais devant l'état lamentable de Muflot, le colonel oublie sa colère et redevient le père du régiment comme le prétend la sagesse républicaine : « Qui donc a mis cette brute dans cet état ? Il est d'usage dans certains milieux de railler l'armée... Mais il faut nous rendre cette justice que parfois nous savons faire des hommes. »

Le trajet initiatique de Dubois d'Ombelles ne sera totalement accompli que dans la rencontre amoureuse avec Lili. Renoir aborde pour la première fois le thème de l'initiation d'un héros. Ce moment de passage où l'on perd ses certitudes de classe et ses a priori amoureux se retrouvera régulièrement tout au long de son œuvre.

Georges Pomiès par sa gestuelle, sa capacité à occuper tout l'espace de l'écran en ne respectant pas la place restrictive qu'une logique sociale voudrait lui imposer, était le mieux à même, par ses qualités de mime et de danseur, d'humaniser le personnage conventionnel voire caricatural du vaudeville d'origine.

### **Georges POMIES :**

était un grand danseur qu'une mort prématurée empêcha de donner la dimension poétique – voire surréaliste – à son talent d'acteur.

### **Georges Pomiès vu par Jean Renoir :**

*Une autre grande raison en faveur de Tire-au-flanc c'était mon admiration pour un danseur intéressant, c'était un homme très bien, presque un ascète dans la vie, un véritable altruiste oui, Pomiès était un homme passionnant, et c'est en partie à cause de lui que j'ai fait Tire-au-flanc.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, éd. Ramsay poche cinéma, 1978, p. 48.

### **Georges Pomiès vu par Yves Courrière :**

*Pomiès n'était pas un danseur pour « baléto-manes avertis » ni un émule diaguélève digne d'être adulé par Cocteau. Il croyait à un théâtre révolutionnaire capable de « provoquer des réactions et même des mouvements de foule (...) Le style de Pomiès était loin d'être commercial – trop nouveau pour plaire au « vrai » public, un danseur « moderne sans avenir » disaient les spécialistes. Georges Pomiès n'était pas plus professionnel dans la danse que Prévert ne l'était dans la littérature. Dentiste, il avait abandonné roulette et davier pour se tourner vers la chanson qu'il agrémentait de quelques pas de danse. Constatant lucidement qu'il dansait mieux qu'il ne chantait, il avait alors formé une petite troupe féminine dont chaque membre partageait ses idées. C'est pour elles – Pomiès les appelait « mes petites filles » – que Jacques Prévert écrivit « les animaux ont des ennuis », poème que les enfants adoreront quand ils apprendront à le connaître au coin des années cinquante.*

Yves COURRIERE, *Jacques Prévert*, éd. Gallimard, Paris, 2000, p. 147.

## Joseph TURLLOT



**Interprète :** Michel SIMON

**Age :** 20 ans environ

### **Descriptif**

Joseph est domestique chez les Blandin. Il travaille en compagnie de Georgette sa fiancée et « *la tendresse de Georgette et Joseph se trouvait décuplée par le prochain départ de ce dernier pour le régiment.* »

Il doit, en effet, comme le neveu de la maison, Jean Dubois d'Ombelles, servir la patrie dans les fantassins.

Joseph est un enfant qui a oublié de grandir. Tous les amusements sont bons pour se divertir : il fera des galipettes, des pirouettes dans les couloirs du cachot car il s'y ennue, à la différence de son maître Jean.

Dans une certaine mesure Joseph est le double de son maître. Un peu comme le sera, toute proportion gardée, le braconnier Marceau vis à vis du Marquis de la Chesnaye dans *La Règle du jeu*. Il n'est pas totalement à l'aise dans une

maison bourgeoise. Il n'en saisit pas toutes les règles. Il est mal à l'aise et de surcroît d'une maladresse ahurissante, pour la plus grande joie du spectateur.

Les conséquences de sa maladresse sont désastreuses et la décision de Madame Blandin sera irrévocable et sans appel : « *Quand à vous, je vous donne huit jours. Vous partirez demain.* »

Cette contraction temporelle absurde et paradoxale entre les « huit jours » et le départ immédiat est d'autant plus absurde que le personnage doit partir effectuer son service militaire. C'est plus qu'une simple réplique comique, c'est de la part de Renoir la reconnaissance que l'univers bourgeois s'articule autour de la valeur du temps, de sa rentabilisation. Le temps c'est de l'argent. Et le vocabulaire temporel utilise en permanence cette double notion. Les *huit jours* s'apparentent aux congés, tout comme *la journée* signifie le travail ou le salaire d'un jour de travail, voire dans son acception d'espace-temps la mesure du chemin parcouru en une journée. Le temps est mythologiquement régi par Phoebus, autre nom d'Apollon, qui dirige le char du soleil dans sa course diurne. Joseph et Jean qui semblent avoir le temps pour eux, appartiennent l'un et l'autre à l'univers dionysiaque.

Joseph diffère de son maître par son bon sens et sa parenté langagière avec les autres conscrits. A la différence de Dubois d'Ombelles, Joseph n'aura que des amis. On partage avec lui les fous rires, la vie intime, les photos de famille mais aussi le langage, les coutumes, la façon de vivre des classes populaires : « *V'là mon ancien patron. C'est un poseur qui se croit sorti de la "cuisine de Jupiter" comme on dit.* »

Cela ne lui interdit pas de demeurer un bon garçon et loin d'être rancunier envers son ancien maître, d'être le seul à lui porter secours. Il se permet même de le conseiller et de lui expliquer qu' « *au fond tous vos camarades sont gentils. Il faut savoir les prendre. Même Muflet si vous avez la manière.* »

Lorsque les conventions sont abolies dans l'espace de liberté que procure la fête du régiment, Joseph se travestit en danseuse. La transgression des sexes est une des caractéristiques de l'univers dionysiaque. Renoir ne l'utilisera que très rarement et toujours dans une acception comique (*La Grande illusion*). Il prend soin toutefois de suggérer que dans un univers exclusivement masculin (armée, camp de prisonniers) le travesti appartient non seulement au domaine ludique, mais aussi à une représentation certes caricaturale mais nécessaire de la femme absente.

Au-delà du happy end final, les mariages du lieutenant Daumel et Solange et l'engagement de Dubois d'Ombelles et Lili dans la salle à manger, lieu de représentation sociale par excellence, se double à la cuisine, c'est-à-dire en coulisse, du mariage de Joseph et Georgette.

Ces repas maîtres/valets en parallèle préfigurent le schéma narratif que Renoir reproduira, onze ans plus tard, à la Colinière, en Sologne.

On peut toujours se livrer à l'exercice mental qui consisterait à imaginer le personnage de Joseph sous d'autres traits que ceux de Michel Simon. Cette première collaboration entre l'acteur et le réalisateur inaugure admirablement la création d'inoubliables personnages faunesques. Pourtant dans *Tire-au-flanc*, c'est Pomiès qui incarne le faune et Simon, la bacchante. Renoir a parfaitement saisi chez cet acteur pirandellien tout ce qu'il y avait de puissance érotique et de potentialité surréaliste. La création du personnage de Joseph s'appuie sur toutes ses qualités de comédien que Renoir, contrairement à un parti-pris critique trop répandu, n'utilisera jamais à contre emploi – même lorsqu'il incarne le personnage timoré de *La Chienne*.

### **Michel SIMON (1895-1975) :**

François Michel Simon est né à Genève en suisse le 9 avril 1895. Il était aussi extravagant dans la vie que dans ses films. Erotomane fabuleux (il avait une collection de photos et d'objets érotiques extraordinaire) il méprisait les artistes engagés. Approchant le théâtre grâce à la troupe de Pitoëff, il tourne dans quelques films muets et sa célébrité éclate. Mais il est très vite déçu de constater l'insuccès des œuvres auxquelles il tient le plus. Ouvert aux beautés de la nature, à l'innocence des bêtes et à l'injustice, il ne regardait pas sans dégoût les petites insultantes de ses contemporains. D'où ses éclats de colère et son comportement misanthrope. Il meurt le 30 mai 1975 en France.

### **Jean Renoir vu par Michel Simon :**

*J'aime Jean Renoir. Ou plutôt je l'aimais. Lui aussi maintenant, se prend au sérieux. C'est la maladie du siècle.*

Michel SIMON, *Le Roman d'un jouisseur*, de Jean-Marc Loubier, éd. Ramsay cinéma, 1989, p. 264.

### **Michel Simon vu par Jean Renoir :**

*[L'acteur] construit un pont, tous les grands acteurs sont des constructeurs de pont, un petit pont entre eux et le public. A mon avis Michel Simon est le plus grand constructeurs de pont. Le pont qu'il construit, c'est un boulevard [...]. Michel Simon est tellement bourré de pensée, de doute, même de pensée désagréable, de manque de confiance souvent ou de tant de confiance, c'est tellement bourré de questions, de questions internes que le suivre est passionnant [...]*

Jean RENOIR, *Jean Renoir le patron*, série « cinéastes de notre temps », op. cit., entretien avec Rivette et Labarthe.

*Tire-au-flanc tourné en 1928, qui était tiré d'un vaudeville militaire, me gratifia d'un cadeau royal. Il me fit connaître Michel Simon.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 93.

*Michel Simon, bien sûr ! Michel Simon est un acteur pour lequel j'ai plus que de l'admiration. Il semble qu'il soit le théâtre ou le cinéma lui-même. C'est un personnage invraisemblable. Les dons de cet homme ne sont pas croyables. Mais vous savez, j'ai eu de la chance dans ma vie: ce que je vous dis de Michel Simon je peux le dire, par exemple, de Gabin. Nous avons comme cela en France, quelques personnages qui ont été inventés uniquement pour nous permettre de faire du grand cinéma.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 48.

### **Michel Simon vu par la critique :**

*Les moues enfantines de Michel Simon annoncent et promettent les plus admirables grimaces du cinéma français (Tire-au-flanc), celles de Bruel, Colin, Boudu et du Père Jules.*

François TRUFFAUT, *Les Cahiers du cinéma* spécial Jean Renoir n° 78, Noël 1957, p. 65.

*Michel Simon vous montrera comment il peut hausser le comique jusqu'au fabuleux. (...) Je suis persuadé que si les cinéastes ont toujours confié à Michel Simon ces troublants rôles doubles qu'il a magnifiquement interprétés même quand les films étaient faibles c'est qu'ils ont senti que cet acteur grandiose incarne à la fois la vie et le secret de la vie, l'homme que nous paraissions être et celui que nous sommes vraiment. Jean Renoir aura été le premier à rendre évidente cette vérité lorsque Michel Simon joue, nous pénétrons au cœur du cœur humain.*

François TRUFFAUT, partie en annexe de **Ma Vie et mes films** de Jean Renoir : *Jean Renoir par François Truffaut*, op. cit., p. 267.

## Colonel BROCHARD



**Interprète :** Félix OUDART

**Age :** 55/60 ans

### **Descriptif**

Le colonel Brochard est un homme corpulent, dans la force de l'âge comme on a coutume de dire. Ce n'est pas "la culotte de peau" de la tradition vaudevillesque. C'est plutôt "le père du régiment" qui en a vu d'autres, LE militaire par excellence : droit, rigoureux, manifestant un sens de la discipline, du courage et de la dignité avant tout. C'est également un homme du monde

soucieux de plaire aux bourgeois dont il est l'obligé.

Brochard fait la part des choses entre son souci de mondanités et les exigences de sa fonction. Son opinion est faite sur Jean Dubois d'Ombelles. « *C'est un idiot, ce garçon !* », mais « *il a des excuses, c'est un poète.* » Cette formule deviendra une sorte de *rolling gag* tout au long du film :

« *-C'est le poète, mon colonel*

*-Ah oui... l'Idiot?*

Formule qui peut se décliner sous d'autres formes :

« *-Toujours le poète !*

*-Oui, mon colonel,... l'Idiot. »*

« *Muflot ! Prenez vos couvertures et descendez immédiatement en prison !* »

« *-et le poète mon colonel ?*

*- qu'il descende aussi ! pas de traitement de faveur ! »*

Le « père du régiment » n'en est pas moins pour autant un homme et les coulisses de la caserne et de la ville nous révèlent ses amours clandestines avec Philomène.

Cette « faiblesse » humanise plus le personnage qu'elle ne le rend ridicule. Comme ces deux protagonistes, Michel Simon et Georges Pomiès, Félix Oudart habitué voire confiné à ce type de personnage, sert à la perfection le propos de Renoir qui consiste, tout en respectant les codes du plus célèbre vaudeville militaire de Mouezy-Eon, à développer des conduites parallèles d'actions se situant dans des classes sociales différentes. Le cataclysme de la fête annonce celui de *La Règle du jeu*, et le personnage du colonel Brochard, pour être parfois ridicule ne se limite pas à un simple portrait-charge. Dans sa maladresse, il est le cousin – éloigné certes – du futur La Chesnaye.

### **Félix OUDART (1881-1956) :**

Venu du théâtre après s'être formé au Conservatoire de Lille, il a joué avec talent dans d'innombrables films les hommes importants mais un peu ridicules, les capitaines et même les curés. Il chante l'opérette et joue au théâtre aussi bien avec Guitry qu'avec Jouvet. Sa filmographie est longue mais comporte peu de films importants.

## Caporal BOURRACHE



**Interprète :** Paul VELSA

**Age :** 20 ans

### **Descriptif**

Grand, maigre, toujours tremblant, les yeux exorbités, anxieux, il est l'archétype du personnage de l'opprimé, un apeuré par excellence.

Un intertitre précise la fonction de Bourrache : une « *sorte d'amortisseur placé entre le soldat et le chef et destiné à recevoir tous les chocs.* »

La crainte du képi chez le caporal Bourrache se double bien évidemment d'une incapacité totale à assurer la moindre autorité sur les recrues. Ce qui ne pourrait être qu'une énième version du caporal imbécile et parfaitement antipathique se retrouve humanisé par Renoir. En fait Bourrache est non seulement la victime des nouvelles recrues mais encore le bouc émissaire de ses supérieurs. Et à chaque incident, il est le seul à entendre ces cinq mots claquer : « *Vous me ferez quatre jours !* »

C'est sans doute ce qui rachète aux yeux du spectateur ses maladresses et sa faiblesse. S'il y a une punition elle tombera automatiquement sur lui.

« *Mufflot, attends au moins l'appel pour faire le mur. Si on trouve ton mannequin c'est encore moi qui serai bouclé.* »

Peine perdue : « *Chambrée mal tenue, vous me ferez quatre jours.* »

Paul Velsa, comédien totalement inconnu qui ne figure dans aucune encyclopédie, fait basculer le personnage dans une autre dimension. Non seulement c'est la victime toute désignée, celui qui prend les coups dans tout burlesque qui se respecte (lorsqu'à bout de forces, il se laisse tomber sur un lit, découragé en s'exclamant : « *Je me demande maintenant quelle tuile va me tomber sur le crâne* », c'est tout naturellement dans la seconde qui suit qu'il est pratiquement assommé par la chute d'une étagère), mais encore ses réactions confinent-elles au pathologique lorsqu'il croise un supérieur et qu'il reste figé au garde à vous, droit comme un i, crispé, comme paralysé, les yeux exorbités, la bouche ouverte pour quêter désespérément de l'aide, prêt à s'évanouir. Ce personnage burlesque provoque alors une forme de compassion qui se mêle au rire chez le spectateur.

## MUFLOT



**Interprète :** Louis ZELLAS

**Age :** 25 ans environ

### **Descriptif**

Muflet compagnon de Jean Dubois d'Ombelles et de Joseph Turlot, est lui aussi un personnage archétypal. Il est la brute par excellence. Rarement le physique et la gestuelle n'ont si bien suffi à caractériser la psychologie – certes sommaire – d'un personnage à sa première apparition à l'image.

Muflet est tout à la fois le contraire des officiers et des bourgeois raffinés, l'opposé physique et psychologique de Bourrache et Jean Dubois d'Ombelles. Il est tellement schématique qu'il atteint à une forme d'existence conceptuelle. Il est moins Muflet que « la Brute ».



En revanche par l'intermédiaire des sous-titres, Renoir caractérise Mufлот par son parler. La transcription littérale, quasi phonétique permet toute à la fois de saisir l'inculture du personnage : « *Ah ! Tu me fais boucler. Attends ! On va s'eSSpliquer !* » et son humour, il faut le reconnaître très particulier : « *Toi mon petit, un de ces jours je ferai du cidre avec ta pomme d'Adam [...] Cette fois je le tiens, allez dire à l'infirmerie qu'on prépare douze lits. Je le rapporte en douze morceau.* ». On serait tenté d'écrire que c'est « de l'Audiard » avant le son. Le personnage de Mufлот appartient sans ambiguïté au mode de l'ordre même si cette violence est génératrice de désordre ; l'ordre de Mufлот n'est certes pas celui policé et réglé de l'univers militaire. Sa conception de l'ordre est ici parfaitement totalitaire : je suis le plus grand, je suis le plus fort et ma volonté doit être respectée dans tous les cas de figure, sinon le prix à payer est celui d'une bonne correction. On serait tenté de dire qu'il s'agit ici d'un ordre brut avant la Cité et ses régulation apollinienne. Ce n'est pas pour autant un personnage qui appartiendrait au monde dionysiaque. Si le caractère primaire de sa pensée le renvoie à une forme d'homme pour qui le cerveau se situe dans les biceps, son systématisme comportemental le renvoie sans équivoque à un ordre totalitaire de type fasciste.



## 8)- LE TOURNOI DANS LA CITE (1928)

*Réalisateur* : Jean RENOIR

*Scénario* : Henry DUPUY-MAZUEL, André JAEGER-SCHMIDT  
d'après un roman de Henry DUPUY-MAZUEL

*Adaptation* : JEAN RENOIR

*Production* : Société des Films Historiques

*Producteur* : Henry DUPUY-MAZUEL

*Distributeur* : Jean de MERLY, Fernand WEIL

*Photographie* : Marcel LUCIEN, Maurice DESFASSIAUX

*Décor* : Robert MALLET-STEVENS

*Costumes* : Georges BARBIER

*Monteur* : André CERF

*Directeurs. Production* : M. de MAROUSSEN, François HARISPURU

*Assistant Réalisateur* : André CERF

*Cadreur*

*Régisseur*

*Conseiller technique*

J.L. MUNDWILLER

Pierre BELMONDE

Colonel WEMAERE pour le Cadre Noir

*Tournage*

*Intérieurs*

*Extérieurs*

*Procédé*

*Longueur*

*Durée*

Été-Automne 1928

Studio St Maurice

Carcassonne

35mm, noir et blanc (panchromatique)

2 200 m.

120'

*François de Baynes*

*Henri de Rogier*

*Comte Ginori*

*Charles IX*

*Maître des chevaux*

*Officier des gardes*

*Le capitaine du guet*

*Antonio*

Aldo NADI

Enrique RIVERO

Manuel RAABY (RABINOVITCH)

Gérard MOCK

William AGUET

JANVIER

Max DALBAN

NARVAL

*Isabelle de Ginori*

*Comtesse de Baynes*

*Catherine de Médicis*

*Lucrece Pazzi*

Jackie MONNIER

Suzanne DESPRES

Blanche BERNIS

Viviane CLARENS

A Carcassonne, Catherine de Médicis tente de réconcilier huguenots et catholiques. Elle accorde la main d'Isabelle Ginori à François de Baynes, seul survivant d'une famille noble protestante. François a malheureusement provoqué en duel le père d'Isabelle et l'a tué.

Henri de Rogier, lors des fêtes qui doivent célébrer les accordailles, provoque François. On s'en remet au jugement de Dieu, malgré une blessure qui handicape Henri. On rompt quelques lances, puis on va se battre à l'épée. Mais Lucrece, la maîtresse délaissée de François de Baynes, le dénonce comme meurtrier du père d'Isabelle. Les hommes d'armes et quelques gentilshommes viennent l'arrêter. François fait courageusement face. Il succombera sous le nombre, non sans avoir demandé pardon à sa mère qui recueille son dernier soupir.

## Isabelle de GINORI



**Interprète :** Jackie MONNIER

**Age :** 25 ans

### **Descriptif**

Avec *Le Tournoi* nous entrons dans l'imagerie d'Epinal des reconstitutions à costumes. Lointain héritier des fresques à l'Alexandre Dumas, cette adaptation d'Henri Dupuis-Mazuel destinée à commémorer le millénaire de la ville de Carcassonne est un salmigondis historico-sentimental. Il semble bien que l'intérêt de la production fut essentiellement technique pour Renoir même si les décors de Robert Mallet-Stevens, les costumes de Barbier et la présence du Cadre Noir de Saumur devaient séduire le cinéaste. Les personnages ne semblent exister que par leur costume et leur photogénie. Ils n'ont aucune épaisseur psychologique et ce n'est d'ailleurs pas ce que l'on attend d'eux. Ce sont de simples icônes et Renoir par sa mise en scène et son cadrage va parfaitement remplir son contrat. Isabelle de Ginori, personnage totalement inventé, représente la douceur et la beauté même de l'héroïne virginale. Ses nattes et la collerette qui lui entourent le visage la font paraître angélique. Elle est timide et prude : elle refuse le baiser d'Henri devant l'autel où elle lui promet son cœur. Filmée en contre-plongée devant le cercle de lumière, la main levée, elle est la copie conforme des icônes sulpiciennes de la Vierge.

L'obligation qui lui est faite d'épouser François de Baynes, pour d'évidentes raisons politiques, introduit dans le récit le ressort désormais classique du combat entre l'amour et le devoir. Mais quel que soit la volonté de Dieu (ou de la Reine), elle s'y soumettra sans protester.

Quoiqu'inodore et sans saveur, le personnage même en noir et blanc est loin d'être incolore. La comédienne l'impose à chacune de ses apparitions par une délicate et efficace façon de porter les costumes. Lui en demandait-on davantage ?

## François de BAYNES



**Interprète :** Aldo NADI

**Age :** 30/35 ans

### **Descriptif**

Voilà incontestablement le personnage qui intéresse Renoir. Certes le scénario ne fait guère preuve de subtilité dans sa représentation. C'est le méchant de l'histoire et il devra le rester jusqu'à sa rédemption finale. Renoir s'est fait imposer un acteur non professionnel dont le seul mérite – et il n'est pas négligeable pour ce type de reconstitution – est d'avoir été champion du monde d'escrime. Aldo Nadi a tout pour incarner cet aristocrate protestant qui représente la face sombre, sournoise et méchante du film. Sûr de lui, de sa beauté, de son élégance et de sa richesse (boucle d'oreille, pourpoint...), il n'hésite pas à montrer sa supériorité par une arrogance et une cruauté dérisoires.

Il est inutile ici de faire le récit de toutes ses vilénies. Son existence se passe en orgies, alcool, femmes faciles, mets délicats que l'on dévore goulûment le tout entrecoupé de provocations, insultes et assassinats déguisés en duel d'honneur à l'épée.

**Aldo NADI (1899-1965) :**

est né le 23 avril 1899 en Italie. Aldo Nadi était considéré comme le meilleur escrimeur de son âge. Il reçut une médaille d'or aux Jeux Olympiques de 1920. Il émigra au Etats-Unis dans les années trente. Il meurt le 10 novembre 1965 à Los Angeles.

**Le personnage vu par la critique :**

*Le personnage ambigu de François de Baynes est remarquablement travaillé. Le mélange de vice, de perfidie et des vertus de la noblesse est marqué de façon très intéressante et, lors de sa mort, on est moralement avec lui.*

**Dossier Jean Renoir**, de Roger Viry-Babel, op.cit., p. 26.

## Henri de ROGIER



**Interprète :** Enrique RIVERO

**Age :** 30 ans environ

**Descriptif**

Personnage tout à fait imaginaire, il est le décalque masculin d'Isabelle. Il incarne le bien (il chevauche d'ailleurs un cheval blanc et est vêtu lui-même de la couleur de la pureté à l'opposé de François de Baynes qui lui, est tout de noir vêtu).

Avec Isabelle, il forme le couple idéal, dont la seule finalité dramatique semble être de se promettre régulièrement fidélité et amour éternel devant la caméra.

On conservera curieusement la séquence du tournoi final où François physiquement inférieur à son adversaire sera en fait sauvé par l'intervention des gardes royaux.

Le comédien choisi entamait une carrière de jeune premier fort prometteuse, mais son apparence de gravure de mode ne permet en rien ici de présager de sa performance féérique, deux années plus tard, dans l'onirique *Sang d'un poète* de Cocteau qui lui permettra d'entrer définitivement dans le fragile et relatif Panthéon cinématographique.

**Enrique RIVERO :**

Apparaît souvent sous le nom de Enrique de Rivero.



## 9)- LE BLED (1929)

*Titres provisoires : LA PRISE D'ALGER, L'AGHA DU CIEL*

*Réalisation :* Jean RENOIR

*Scénariste :* Henry DUPUY-MAZUEL, André JAEGER-SCHMIDT

*Intertitres :* André RIGAUD

*Production :* Société des Films Historiques

*Producteur :* Henry DUPUY-MAZUEL

*Photographie :* Marcel LUCIEN, Léon MORIZET

*Décor :* William AGUET

*Montage :* Marguerite HOULLE

*Administration :* M. BEJOT

*Directeur de production :* Fr. HARISPURU

*Assistants réalisation :* André CERF, René ARCY-HENNERY

*Directeur technique*

*Cadreur*

*Tournage*

*Intérieurs*

*Extérieurs*

*Procédé*

*Longueur*

*Durée*

J.L. MUNDWILLER

André BAC, BRISSY

Février-mars 1929

Studios de Joinville

Algérie (Sidi Ferruch, Alger

Biskra, Boufarik, Staouéli)

35mm, noir et blanc

1858 m.

102'

*Première publique*

11 mai 1929, Marivaux, Paris

*Christian Hoffer*

*Pierre Hoffer, son neveu*

*Manuel Duvernet*

*Zoubir*

*Ahmed, le maître des faucons*

*Le chauffeur*

*un aide de ferme de Hoffer*

Alexandre ARQUILLERE

Enrique RIVERO

Manuel RAABY (RABINOVITCH)

Berardi AISSA

M. MARTIN

Hadj Ben YASMINA

Jacques BECKER

*Claudie Duvernet*

*Diane Duvernet*

*Marie-Jeanne*

Jackie MONNIER

Diana HART

Mme ROZIER

Pierre Hoffer, jeune parisien démuné d'argent, arrive un après-midi à Alger par le paquebot de la Transatlantique venant de Marseille, dans le but de trouver son oncle Christian Hoffer, riche colon, dont il espère obtenir quelques subsides.

Sur le bateau il ne perd pas son temps. Il fait la connaissance d'une jeune passagère, Claudie Duvernet, qui se rend en Algérie pour assister à l'ouverture d'un testament qui doit lui être profitable. A l'arrivée Pierre est déçu, car la jeune fille le quitte pour retrouver ses cousins, Manuel et sa sœur Diane Duvernet, qui l'attendent avec impatience. Pierre de son côté, retrouve sur le quai un Algérien, camarade de régiment, nommé Zoubir.

L'ouverture du fameux testament donne lieu à une séance peu banale, car l'héritière universelle de l'oncle défunt est Claudie. Elle hérite d'une villa dans le Nord et d'une propriété agricole dans le Sud, et elle doit partir immédiatement pour juger des travaux à faire.

Les deux cousins Diane et Manuel sont atterrés car ils comptaient absolument sur l'héritage pour les tirer d'une situation particulièrement difficile. Mais Claudie ne fait pas attention à leur étonnement.

De son côté, Pierre décide de se rendre dans la ferme de Christian Hoffer, bien décidé à demander l'argent à son oncle. Il en a besoin d'abord pour lui-même, et puis il pense épouser Claudie.

Il se met en route. Les premiers pas qu'il fait dans la ferme ne sont guère encourageants, et quand il se met au travail, il ne fait que bévues sur bévues. Un jour, il demande à parler à son oncle et sollicite de lui la somme de cent mille francs. Il lui retrace les étapes de la colonisation en Algérie et il conclut qu'il donnera cent mille francs à Pierre, à la condition qu'il reste six mois dans la ferme à travailler comme un paysan.

Pierre hésite, mais quand il aperçoit Mademoiselle Duvernet à cheval, car elle habite dans une villa proche, il accepte l'essai. Claudie le rencontre un matin en train de labourer un champ et elle s'approche de lui. Pierre lui fait alors l'aveu de son amour, et il sent qu'il est partagé. Mais quand il revient annoncer la bonne nouvelle à son oncle, celui-ci lui dit qu'il a bien le temps de se marier, qu'il compte sur lui pour achever son œuvre et qu'il doit remettre à plus tard son amour.

L'époque est venue où Claudie doit visiter sa ferme dans le Sud. Pierre sous prétexte d'achat de moutons, décide son oncle de se rendre dans cette région. A ce voyage assistent les deux cousins qui ont été privés de l'héritage, Manuel et sa sœur Diane. Ceux-ci ont décidé de faire disparaître Claudie au cours d'une chasse organisée par Zoubir en l'honneur du vieil oncle. Mais, au cours de cette chasse, le cheval de Diane s'emballa, et la jeune femme, après une chute grave expira entre les bras de Pierre. Avant de mourir, elle avoua le traquenard dans lequel elle a projeté de faire tomber Claudie. Claudie, entraînée par un complice, est déjà entre les mains de Manuel ; celui-ci a décidé de l'abandonner dans le désert. Mais Pierre et ses amis se mettent à la chasse de Manuel, qui a pris en croupe sur son méhari la malheureuse Claudie. Les chevaux ne peuvent lutter de vitesse avec les chameaux, mais comme on est à l'époque de la chasse au faucon, ce sont les oiseaux qui attrapent le méhari et l'arrêtent. Pierre peut délivrer Claudie et la ramener près de son oncle, qui donne aux deux jeunes gens la permission d'être heureux.

(résumé extrait de *Ciné-Miroir* n° 242, 22 novembre 1929, p. 763).

## **Claudie DUVERNET et Pierre HOFFER**

**Interprète :** Jackie MONNIER et Enrique RIVERO

**Age :** 25 ans

### **Descriptif**

On nous pardonnera de ne pas distinguer un personnage d'un autre mais de considérer que le couple forme un seul et unique personnage. « le Jeune Homme et la Jeune Fille » sont prédestinés à se confondre tant leurs origines sociales, leur photogénie parfaite paraît de toute éternité devoir se rencontrer sur le bateau pour Alger. Le scénario est d'une confondante banalité mélodramatique. Il semble bien qu'avec *Le Tournoi* (film de commande pour le millénaire de Carcassonne) et avec *Le Bled* (film de commande pour le centenaire de la présence française en Algérie), Renoir n'est été choisi que pour ses capacités à humaniser des scénarii par trop historiques. Il n'en demeure pas moins que Renoir abandonnera semble-t-il l'idée d'enrichir ses deux personnages principaux au point de leur conférer une originalité qui leur permettraient d'échapper à la convention. Les difficultés d'accès au film (il n'en existe que deux copies, semble-t-il, en France accessibles aux « seuls initiés » des cinémathèques) amoindrissent considérablement notre recherche et notre travail nous obligeant à fonctionner par témoignages interposés. Roger Viry-Babel qui connaît le film nous a affirmé : « *D'après ses confidences, Renoir s'est désintéressé de ses deux héros. Pour lui il s'agissait tout simplement d'utiliser la plastique des deux acteurs et de provoquer systématiquement par leur apparition, la sympathie du spectateur. En revanche le personnage de Christian Hoffer, l'oncle du héros qu'il fit interpréter par le comédien marseillais, Alexandre Arquillière – Renoir le retrouvera pour La Marseillaise – appartient un peu plus que ses comparses au "bestiaire" renoirien. Ce patron – ou plutôt ce colon – n'apparaît pas comme un personnage séparé de sa domesticité.*

*Sa première apparition dans le film, alors qu'il est habillé comme tous les employés de l'exploitation agricole provoque la méprise de son neveu qui ne le reconnaît pas et ne s'attendait pas à le voir dans cet accoutrement. Ce type de méprise sur le costume est certes un ressort classique de la dramaturgie cinématographique mais est aussi un des artifices que Renoir adore – on se souviendra de la méprise de Célestine lors de sa première rencontre avec Monsieur Lanlaire qu'elle prend pour un domestique dans *Le Journal d'une femme de chambre*. A bien y réfléchir mais je n'ai vu le film que trois fois et je n'ai jamais eu le film à ma disposition pour l'étudier de près, c'est le seul personnage véritablement renoirien. Tous les autres, à mon sens, font partie d'un arsenal plus « westernien » qu'autre chose... »*



## 10)- ON PURGE BEBE (1931)

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR, Pierre PREVERT  
 d'après Georges FEYDEAU  
*Production* : Pierre BRAUNBERGER, Roger RICHEBE  
*Directeur de Production* : Charles DAVID  
*Distribution* : P. BRAUNBERGER, Roger RICHEBE  
*Assistant Réalisateur* : Claude HEYMANN, Pierre SCHAWB  
*Photographie* : Théodore SPARKHUL, Roger HUBERT  
*Décor* : Gabriel SCOGNAMILLO  
*Photographe de Plateau* : Roger FORSTER  
*Son* : D.F.SCANLON  
*Perchiste* : BUGNON

*Enregistrement*  
*Régisseur*  
*Administrateur*  
*Montage*

Western Electric  
 GAILLARD  
 Roger WOOG  
 Jean MAMY

*Tournage*  
*Intérieurs*  
*Procédé*  
*Longueur*  
*Durée*  
*Première*

Quelques jours fin mars 1931  
 Studio de BILLANCOURT  
 35 mm, noir et blanc  
 1700 m.  
 62'  
 juin 1931, Roxy, Paris

*Follavoine*  
*Chouilloux*  
*Truchet*  
*Toto Follavoine*

Jacques LOUVIGNY  
 Michel SIMON  
 FERNANDEL  
 Sacha TARRIDE

*Julie Follavoine*  
*Clémence Chouilloux*  
*Rose*

Marguerite PIERRY  
 Olga VALERY  
 Nicole FERNANDEZ

Adaptation fidèle de la comédie de Feydeau. Madame Follavoine qui n'arrive pas à faire prendre sa purge à son fils, réussit à la faire avaler à Monsieur Chouilloux, digne fonctionnaire du ministère des Armées qui venait discuter du contrat du siècle : la vente de pots de chambre incassables à l'armée française. Non seulement le marché n'est pas passé, mais les pots se révèlent friables comme du verre et Chouilloux apprend qu'il est fait cocu par son cousin Horace Truchet. En fin de compte, Toto n'est toujours pas purgé.

## Bastien FOLLAVOINE



***Interprète*** : Jacques LOUVIGNY  
***Age*** : 55 ans

***Phrase-clé (extraite du film)*** :

Bastien : « Tu oses comparer ton seau de toilette à ça ! Mais ton seau de toilette, ça n'est que... Ton seau de toilette ! C'est-à-dire un objet vil, bas, qu'on n'étale pas, qu'on dissimule ! Tandis que ça, c'est... »

Julie : « c'est un pot de chambre ! »



### **Descriptif :**

Mari de Julie et père de Toto, Bastien Follavoine est un industriel qui détient le brevet de la porcelaine incassable. C'est un petit homme élégamment vêtu, tiré à quatre épingles, mais totalement inculte. Son air empoté lui vaut les moqueries continuelles de son épouse Julie. D'ailleurs dans le couple, l'amour a laissé la place à l'habitude et ce sont sans cesse des remontrances, des scènes de ménage : « *La porcelainière va de pair avec le porcelainier.* »

Sa réussite sociale lui impose un rang et une certaine règle de vie et il ne supporte plus, par exemple, de voir sa femme en robe de chambre à onze heures du matin : « *Je dis que ta tenue n'est pas une tenue pour recevoir des gens que l'on a pour la première fois à déjeuner. Moi je suis correct.* »

Homme d'ordre, Follavoine est très conformiste : un objet ne doit avoir qu'une fonction, chaque chose a une place et quand, par malheur, Julie met des élastiques pour tenir ses bas tombants, il ne peut être que de nouveau choqué :

« *Ce sont des caoutchoucs pour mes dossiers, ce ne sont pas des jarretières.*

- *Si j'en fais des jarretières... ça devient des jarretières.* »

Follavoine est fier de sa réussite. Il est sur le point de signer le contrat le plus important de sa vie et jubile à l'idée d'être enfin reconnu comme un inventeur de génie. Il ne comprend pas pourquoi sa femme ne partage pas son enthousiasme. Il se considère comme un artiste dont le pot de chambre serait le chef-d'œuvre. D'où une comparaison entre le seau de toilette de Madame et LE pot de chambre :

« *Mais ton seau de toilette n'est qu'un seau de toilette, c'est-à-dire un objet vil, bas qu'on n'étale pas, qu'on dissimule tandis que ça c'est...*

- *C'est un pot de chambre, c'est-à-dire un objet vil, bas qu'on n'étale pas*

- *Oui... pour les profanes, mais pour moi, c'est quelque chose de plus noble, de plus grand que je ne rougis pas d'introduire ici !... C'est le produit de mon travail, un échantillon de mon industrie, ma marchandise, mon gagne-pain.* »

Et brandissant son pot de chambre comme un acteur brandirait son trophée, il explose de joie « *Je deviens du jour au lendemain le fournisseur exclusif de l'armée française.*

- *Quoi, le fournisseur de pots de chambre de l'armée française.*

- *De TOUS les pots de chambre de l'armée française.* »

Ce qui provoque de la part de son épouse une brutale remise à niveau des valeurs : « *Et ça se saura ! Je veux pas être la femme d'un fabricant de pots de chambre ! C'est dégoûtant.* »

Follavoine par ailleurs est un normatif qui peut faire abstraction des convenances si son intérêt est en jeu :

« *Chouilloux cocu... si on peut dire. Je l'ai dit quand j'avais pas besoin de lui... Mais maintenant que j'ai besoin de lui...*

- *Quoi, il n'est pas cocu ?*

- *Non... Heu si... mais ça ne nous regarde pas. Enfin ce n'est pas comme ça que nous le recevrons. Chouilloux est un homme qui actuellement peut m'être très utile.* »

Les qualités commerciales de Follavoine vont permettre à Feydeau et à Renoir d'accentuer l'absurde langagier et de pousser le personnage jusqu'aux marges du surréalisme : « *Voyez comme c'est léger et comme on l'a bien en main. La tôle émaillée ça sent tout de suite mauvais et ça n'a pas la propreté de la porcelaine, sans parler de la question d'hygiène, vous n'êtes pas sans savoir que la plupart des appendicites sont dues à l'emploi d'ustensiles émaillés... On ne sait jamais. La jeunesse est imprévisible, on fait un punch monstre, la chaleur fait craquer l'émail, quelques parcelles tombent, on boit, on en avale.* »

Tout ceci tourne autour d'un sujet qui reste par sa nature profondément privé. Les personnages flirtent sans cesse avec le scatologique sans que jamais l'ensemble ne soit conforme aux moeurs bourgeoises.

Lorsque la mécanique théâtrale s'affole Follavoine perdra de sa superbe et se retrouvera complètement perdu, abandonné et désemparé.

C'est plus qu'il ne peut en supporter : Follavoine préfère quitter la maison.

### **Jacques LOUVIGNY (1880-1951) :**

Il apparaît souvent au générique sous le seul nom de Louvigny. Grâce à son physique bien mit, il joue souvent les hommes importants. Mais il n'a pas eu beaucoup de propositions au cinéma à la hauteur de son talent et se gâche parfois dans des films de peu d'intérêt.

## **Julie FOLLAVOINE**



**Interprète :** Marguerite PIERRY

**Age :** 40 ans environ

### **Le personnage original :**

« Tenue de souillon : peignoir-éponge dont la cordelière non attachée traîne par derrière ; petit jupon de soie, sur la chemise de nuit qui dépasse par en bas ; bigoudis dans les cheveux ; bas tombant sur les savates. »<sup>1</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Quand on est invité chez les gens, on prend ce qu'ils vous offrent ! Il n'a aucune éducation ton Chouilloux ! Cet homme qui vient ici pour la première fois et qui nous parle de ses intestins relâchés ! Mais où a-t-il été élevé ? »

### **Descriptif**

A la lecture des didascalies de Feydeau sur le personnage de Julie, on se rend tout de suite compte combien, dans le cas du vaudeville, l'apparence et le costume « font véritablement le moine » pour reprendre une formule chère à Renoir<sup>2</sup>.

La formule « tenue de souillon », avec un descriptif qui insiste sur les détails, permet de créer ce personnage de femme désinvolte, uniquement préoccupée par les problèmes de transit de son fils. Rien ne peut l'en faire déborder : l'univers tourne autour du pot.

Ce que nous savons en revanche c'est que c'est une bourgeoise qui a épousé un industriel en passe de conclure le marché du siècle. Si la scène de ménage est un des ressorts classiques de la comédie de boulevard, ici dans sa trivialité elle atteint pourtant à une exemplarité qui dépasse le cadre social ou la situation particulière. Le problème posé est bien de *déranger* c'est-à-dire de bouleverser un ordre et des conventions par une nécessité domestique. Julie renverse sans cesse la situation. Alors que c'est *elle* qui dérange, elle apostrophe son mari en insistant pour qu'*il* se dérange lui-même en quittant la sphère publique (entretien commercial avec Chouilloux) pour se préoccuper de la sphère privée (la purge de Toto). Le mot dérangement est bien à prendre ici comme un changement de norme et comme une transgression de la règle : « Alors quoi, tu peux pas te déranger, non ? »

ou encore :

- « Pourquoi faut-il que ce soit moi qui me dérange plutôt que toi ? »

Julie : - Ah c'est juste. Nous sommes mariés alors... Je serais seulement la femme d'un autre, il est probable que... »

Les chamailleries s'articulent le plus souvent sur la valeur ou le sens intrinsèque d'un mot ou d'une expression. Les termes changent de sens en fonction de celui qui les utilise :

Julie : « Porcelainier va ! »

Bastien : - Je crois que la porcelainière peut aller de pair avec le porcelainier.

Julie : - Mais moi j'ai cherché dans les "é" c'est quand même plus logique que dans les "z" (pour le mot « Hébrides ») »

<sup>1</sup> Georges Feydeau, *On purge Bébé*, éd. Maxi-poche : classiques français, scène 4, 1998, p. 20-21.

<sup>2</sup> « On approche à une certaine vérité du personnage lorsque l'habit fait véritablement le moine » entretien inédit Jean Renoir/Roger Viry-Babel, Hollywood, juin 1976.

C'est d'ailleurs par une scène sur la graphie phonétique de ce mot que débute la pièce insistant par là même sur la mécanique lexicale de la pièce.

« *Tu oses comparer ton seau de toilette à ça. (le pot de chambre) Mais ton seau de toilette n'est qu'un seau de toilette c'est-à-dire un objet vil, bas qu'on n'étale pas, qu'on dissimule. Mais ça...*

*-C'est un pot de chambre, c'est-à-dire un objet vil, bas qu'on n'étale pas... »*

Or c'est précisément cet objet vil et bas que l'on n'étale pas, que l'on dissimule, qui va paradoxalement être au centre d'une histoire relativement scatologique avec toutes ses «déclinaisons» : entérite, constipation, chasse d'eau, pot de chambre, purge... ce qui par essence est laid, dissimulé, tu et qui se retrouve ici au centre des préoccupations et des discussions.

Lorsqu'un objet correspond au sens que veut lui donner son mari et par là même lui échappe, Julie abandonne sèchement la partie : « *Je ne suis pas ta domestique. C'est moi qui fais tout ici. Il te gêne mon seau ? tu n'as qu'à le remporter !* »

Cette remarque sur le seau hygiénique peut se transposer de manière burlesque avec des objets appartenant au domaine de la bureautique dont Julie s'accapare (toujours le *dérangement* d'un registre public à un domaine privé) :

« *Ce sont des caoutchoucs pour mes dossiers, ce ne sont pas des jarretières !*

*- Si j'en fais des jarretières, ça devient des jarretières. »*

Le seul centre d'intérêt de Julie est Toto, son « bébé », comme elle le surnomme.

Il est tout pour elle. Il passe avant tout le monde. Personne d'autre qu'elle n'a le droit de lui faire sa toilette et lorsqu'il accepte de bien se laver les dents, c'est une mère radieuse qui apparaît à l'écran.

Ce personnage de femme abusive est classique dans la comédie et le vaudeville. Mais cette situation fusionnelle atteint un comique quasi surréaliste lorsqu'il s'agit d'une purge refusée par Toto :

« *Nous avons essayé à quatre reprises différentes, aucun résultat !* »

(...)

Bastien : « *Tu n'as qu'à lui donner de l'huile de ricin.*

Julie:- *Oh ! quelle horreur. Je ne peux pas la supporter. Moi... je la rends immédiatement.*

Bastien :- *Pardon, il ne s'agit pas de la faire prendre à toi, mais à Toto.*

Julie:- *Mais c'est la même chose ! Pauvre petit ! Quand je pense qu'il va falloir le purger. J'en suis malade d'avance !... »*

Cette focalisation devient proprement hallucinante lorsqu'on s'aperçoit que Julie n'accorde pas aux mots leur valeur commune. Lorsque par politesse Chouilloux qui vient d'arriver, participe en quelque sorte à sa détresse en lui racontant ses problèmes d'intestins et ses cures, ses régimes, Madame Follavoine, à l'inverse de son hypocrite de mari qui trouve la conversation très intéressante, répond avec sa brusquerie et sa franchise habituelle : « *Mais je m'en moque, moi, de son régime de Plombières. En quoi veux-tu que ça puisse m'intéresser le régime de Plombières de Monsieur Chouilloux hein, puisque pour bébé c'est Châtel-Guyon ? Je suis pas ici pour écouter des histoires. J'ai à purger bébé. »*

On voit tout de suite ce qui a excité Renoir dans le personnage. C'est elle qui est l'élément perturbateur, le faune de service. Ce personnage est d'autre part une caricature de maîtresse-femme et l'on sait que ce type de personnage peut aussi bien déclencher le rire dans un film comique que susciter l'angoisse dans un drame. Julie Follavoine prélude à une belle galerie de mères et belles-mères, dont Auguste Renoir confiait à son fils qu'elles étaient « *toutes des raseuses.* » Le choix de Marguerite Pierry s'impose ici d'autant plus qu'il s'agit pour elle d'un personnage de prédilection, qu'elle a toujours interprété avec efficacité tant sur scène qu'à l'écran.

### **Marguerite PIERRY (1888-1968) :**

est née à Paris en 1888. D'abord institutrice, elle devient actrice en passant par le cabaret. Sa verve mordante, sa voix aux modulations imprévues, son élégance et son humour la consacrent, au théâtre, grande première comique, mais le cinéma la cantonne souvent dans le vaudeville et la farce. Elle tournera beaucoup, mais c'est sans doute Sacha Guitry qui l'utilisera le mieux et le plus souvent. Elle meurt en 1968 à Paris.

## **CHOUILLOUX**



**Interprète :** Michel SIMON

**Age :** la soixantaine

**Le personnage original :**

« Il est en redingote, rosette de la Légion d'honneur à la boutonnière. »<sup>3</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Mais non, Madame, je regrette beaucoup, mais une purge ! Je vous ai dit, que, précisément l'état de mes intestins me le défendait ! »

### **Descriptif**

D'un certain âge, sinon d'un âge certain, Monsieur Chouilloux dont on ne connaîtra jamais le prénom, est très élégant, très droit, très strict avec son monocle et les mains constamment nouées derrière le dos. Il est d'une politesse à toute épreuve. Il a un très grand savoir-vivre et sait trouver les compliments adéquats : « Une jolie femme est bien de toutes les façons... Ça a l'air d'une femme bien charmante que Madame Follavoine. »

Pour Follavoine, c'est le grand homme du moment car il est Président de la Commission du Ministère des Armées chargée de sélectionner un modèle de pot de chambre pour fantassin. Chouilloux peut lui faire décrocher le plus beau contrat de sa vie. Pas surprenant donc qu'il le place au même rang que Dieu : « Si Dieu le veut... et Chouilloux... Chouilloux apparaît comme le Deus ex machina. »

Le personnage de Feydeau a tout pour séduire Renoir. Au-delà des apparences, Chouilloux qui porte beau passe pour un parfait imbécile et naïf de surcroît. Tout le monde, en effet, est au courant, sauf lui bien entendu, de la liaison que Madame Chouilloux entretient avec son cousin Horace Truchet. Chouilloux se satisfait des apparences en parfaite caricature de bourgeois qu'il est. Sa femme fait du footing chaque matin en compagnie de son cousin : « Ça fait tout à fait mon affaire. Ça ne sort pas de la famille et ça ne me fatigue pas. »

Le ridicule du personnage est accentué par son flegme et son extrême urbanité. Il est soumis à une situation absurde qu'il assume avec dignité : le lancer de pot de chambre dans un couloir. Situation pour le moins ridicule. Et lorsque la porcelaine incassable vole en éclat au moindre choc, il se contente de dire : « C'est cassé... C'est cassé. »

Cette extrême politesse va l'entraîner dans le désordre de la mécanique burlesque de la pièce et toutes les catastrophes s'abattront sur l'infortuné Chouilloux. C'est un moyen pour le spectateur de se venger de tous les Chouilloux, de la création que l'on croise dans les Services Publics et Privés, et qui sont l'illustration parfaite du célèbre principe de Peters selon lequel tout individu atteint tôt ou tard son maximum d'incompétence.

---

<sup>3</sup> in *On purge Bébé*, op. cit., p. 56.

La magie de Feydeau opère ici magnifiquement. Toute la mécanique vaudevillesque pourrait sans cesse verser dans un comique graveleux. Renoir, au travers de Chouilloux recentre sans cesse les points de vue... Comment l'affolement de situations absurdes crée un comique qui repose sur des logiques de personnages totalement étrangères les unes aux autres et ne font somme toute qu'une victime, l'homme naïf, coincé entre les obligations de sa charge et son souci constant de conserver les bienséances et qui croyant dîner calmement, se retrouve en une minute « cocu », divorcé, duelliste et... purgé.

Pour traduire en gestes, paroles et intonations l'absurde et la force comique du personnage, Renoir prend le pari audacieux de distribuer dans le rôle Michel Simon. Une connaissance imparfaite de la carrière de ce prodigieux interprète a amené certains critiques à écrire que le rôle était un parfait contre emploi pour le comédien. C'est oublier les personnages guindés que Simon avait déjà interprétés sur scène ou à l'écran. Ce personnage qui incontestablement annonce celui de Legrand dans le tout autre registre dramatique de *La Chienne* va à Michel Simon comme un gant. Chouilloux, homme d'ordre s'il en est, va subir frontalement toutes les perturbations du désordre dionysiaque. Et c'est bien parce que Michel Simon a interprété une majorité de rôles appartenant à l'ordre dionysiaque, qu'il peut en créer ici le négatif absolu. La notion du contre emploi chez Renoir relève en fait d'une analyse superficielle des personnages renoiriens dans la mesure où la perception du contre emploi se fait chez le spectateur automatiquement par rapport au passé du comédien et au schématisme des associations d'idées entre le physique d'un acteur et ses rôles marquants qui ont séduit le public. Jouer sur cette ambiguïté c'est pour Renoir forcer le spectateur à un va et vient dialectique entre l'acteur et le personnage, paradoxe qui, on le sait depuis Diderot et Shakespeare, est l'essence même de ce métier.

### **Michel SIMON :**

Se reporter à la fiche de **Joseph Turlot** dans *Tire-au-flanc*, p. 45.

## **Clémence CHOUILLOUX**



**Interprète** Olga VALERY

**Age** : 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Ah Madame, enchanté ! Je craignais que nous ne fussions en retard... Je vois que non ! »

**Descriptif**

C'est un personnage très secondaire de la pièce de Feydeau, qui n'apparaît qu'au dénouement. Elle est la femme de Chouilloux et la maîtresse de Truchet.

Grande dame, parée de bijoux et de fourrure, couronnée par un superbe chapeau à la mode, elle détonne d'autant plus avec Julie qui est en robe de chambre et papillotes dans les cheveux. Cette femme du monde n'a comme caractéristiques que d'être en tout lieu et toute occasion tirée à quatre épingles. C'est dire qu'elle offre une image de la féminité toujours en représentation et qu'on aurait du mal à imaginer en négligé au lever du lit :

Follavoine : « *Les femmes ne sont jamais prêtes.* »

Chouilloux : - *Ah ! je ne peux pas dire ça de la mienne. Tous les matins c'est la première levée.* »

Lorsque les masques tombent et que les personnages ont enfin acquis leur identité propre au-delà des apparences c'est-à-dire lorsque son mari la confond : « *La voilà la femme adultère !* », Madame Chouilloux est certes décontenancée mais maintient son attitude en entrant dans le

registre très convenu de la femme blessée : « *Mais c'est faux, mon ami, mais c'est faux* » dit-elle en surjouant son personnage au point de perdre toute sa dignité en se précipitant à la suite de son mari, en s'accrochant désespérément à lui : « *Mon ami... Mon ami.* »

Le personnage n'est certes pas fouillé, il s'agit n'oublions pas de théâtre filmé et Renoir s'interdit à modifier quoi que ce soit par rapport à l'original de Feydeau. Pourtant cette caricature annonce toute une série de femmes du monde mal mariées et atteintes de bovarysme qui émailleront son œuvre sans être pour autant le personnage principal. On peut affirmer sans craintes que ces personnages font partie du « décor social » de l'œuvre, au même titre qu'un bel objet décoratif signale au-delà de sa fonction une inscription sociale particulière :

« *Pourquoi est-ce que vous avez un piano puisque personne ne joue dessus ?*

- *Personne ne joue dessus, seulement j'ai un piano parce que nous sommes des gens respectables, Anne-Marie.* »

## Hervé FOLLAVOINE dit Toto



**Interprète :** Sacha TARRIDE

**Age :** 7 ans

**Le personnage original :**

« *Toto, tenue de travail : petit tablier à manches par-dessus son costume.* »<sup>4</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Je veux qu'on fasse boire le monsieur !* »

**Descriptif**

C'est le fils de Bastien et Julie Follavoine. Comme le signale son père, Toto est le diminutif de Hervé, ce qui est pour le moins étrange et original. Ce garçon de sept ans est un enfant choyé et étouffé par une mère qui le surprotège. Il est son bébé et elle agit en conséquence puisqu'elle le lave encore. Dès lors comme tous les enfants gâtés, Toto se sent fort et donne l'image d'un gamin boudeur et capricieux qui ne sait parler qu'en ces termes « Je veux » : « *J'veux pas m'purger... J'veux la pastille de menthe d'abord... J'veux qu'on fasse boire le Monsieur.* » Cet insupportable malotru va déclencher toute une série de drames chez les Follavoine tout en jouant de façon perverse de la relation fusionnelle avec sa mère :

« *Pourquoi c'est toi qui m'a porté dans tes flancs et pas Papa. T'avais qu'à prendre un autre Monsieur. Moi je serais pas comme ça.*

- *Mon chéri, t'as du cœur toi au moins.* »

Renoir pousse à l'extrême son personnage le rendant parfois plus odieux que comique – ce qui est assez rare dans son œuvre. Il est vrai que la mécanique mise en place par Feydeau fonctionne essentiellement sur l'inversion des valeurs : un enfant devrait obligatoirement attirer la sympathie voire la pitié. Ce personnage totalement dionysiaque de Toto est en fait le pur produit de l'ordre bourgeois. En cela véritablement il est à rapprocher, toutes proportions gardées, du personnage de Boudu.

Il sait qu'aussitôt qu'il désire quelque chose, sa mère fera tout son possible pour qu'il soit exaucé.

Il est mal élevé, désagréable et mesquin. Il sait très bien que sa promesse de prendre sa purge après la pastille de menthe ne sera pas tenue. Or il sait aussi que sa mère le défendra contre les foudres de son père : « *Tu n'es pas fou, tu vas pas bousculer ce petit... Ton père est un méchant. Heureusement ta Maman est là.* »

<sup>4</sup> in *On Purge Bébé*, op. cit., p. 71.

Et s'il répond « *Ta gueule* » à un invité de son père, quoi de plus naturel : « *C'est français.* » Il est d'une impolitesse surprenante refusant même de répondre aux questions de Chouilloux qui est paradoxalement accusé par Julie d'être sans éducation.

Il est sans cesse surprotégé. Sa mère le serre contre elle à chaque occasion et à la fin va même jusqu'à l'enfermer avec elle dans sa robe de chambre contre son ventre comme si elle voulait retrouver l'état de grossesse, comme si elle ne voulait plus faire qu'un avec Toto : « *Nous avons essayé quatre fois différentes.* »

Pour cette mère étouffante et écrasante, avoir son fils contre elle est encore trop loin. Elle voudrait encore l'avoir en elle.

Mais ce petit chéri profite de son amour et surtout de la situation. Il n'hésite pas à prétendre que c'est lui qui a avalé la purge alors que c'est son malheureux père, dans un moment d'égarement, qui a ingurgité l'odieux breuvage.

Et sans scrupule, il se laisse cajoler, caresser et embrasser par une mère fière de « l'exploit » du petit chéri :

« *Heureusement que t'as ta mère. Aime-la bien.* »

Elle en a fait un petit monstre qui n'est heureux qu'en mettant la discorde entre ses parents, entre les invités et ses parents ou entre les invités entre eux.

### **Sacha TARRIDE (1918 -) :**

Fils de l'acteur Abel Tarride (le second Commissaire Maigret de l'écran dans *Le Chien jaune* en juin 1932), Sacha a treize ans lors du tournage et fait partie d'une famille du spectacle. (Ses frères Jacques et Jean seront respectivement acteur et réalisateur). Il poursuivra une carrière discrète en télévision après être passé par le Conservatoire.

## **ROSE**



**Interprète** : Nicole FERNANDEZ

**Age** : 25 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

Rose : « *De la terre entourée d'eau ?* »

Follavoine : *Oui ! de la terre entourée d'eau, comment ça s'appelle ?*

Rose : *de la boue ?* »

**Descriptif**

La femme de chambre des Follavoine est une pure

incarnation de l'ignorance :

Follavoine : « *Par hasard, les Hébrides, vous savez pas où c'est ?* »

Rose : *Les Hébrides ? Ah non, c'est pas moi qui range ici, Monsieur, c'est Madame.*

– *Les Hébrides. Les îles, de la terre entourée d'eau, vous ne savez pas ce que c'est ?*

– *De la terre entourée d'eau ? De la boue. Non je les ai pas vues, il n'y a pas longtemps que je suis à Paris et je sors si peu.* »

Comme elle ne peut briller par son esprit, elle aime qu'on la remarque pour son physique et se pavane sous l'oeil illuminé du vieux Chouilloux. En revanche elle ne s'étonne pas de la vie pour le moins mouvementée de ses maîtres et c'est sagement et paisiblement qu'elle attend la fin des événements, assise sur une chaise.

Cette servante est très différente de celles qui seront une des caractéristiques des personnages renoiriens. Elle n'a ni l'audace, ni l'intelligence, ni la répartie des servantes de *Boudu sauvé des eaux*, de *La Règle du jeu*, du *Journal d'une femme de chambre* ou d'*Eléna et les hommes*. Elle est même

très éloignée de Georgette qu'incarnait Fridette Faton dans *Tire-au-flanc*. Elle ne rêve même pas d'une vie meilleure. Elle se contente d'attendre la fin des événements assise sur une chaise, un livre à la main dans le couloir à côté de la porte des toilettes. Elle incarne la soumission bête et méchante à l'Ordre domestique.

## Horace TRUCHET



**Interprète :** FERNANDEL

**Age :** 30 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *C'est vous qui avez dit ça ? C'est bien, vous m'en rendrez raison. J'attends vos témoins !* »

**Descriptif**

Il se fait passer pour « le cousin » de Madame Chouilloux. Personne n'ignore de quel cousinage il s'agit à l'exception de Monsieur Chouilloux pour qui

la présence du « cousin » est une aubaine : « *Le footing lui est recommandé. Moi ce n'est plus de mon âge. Alors elle a son cousin qui marche avec elle. Ça fait tout à fait mon affaire. Ça ne sort pas de la famille et puis ça ne me fatigue pas.* »

Truchet est plus jeune que Chouilloux, d'une élégance sobre avec son costume trois pièces.

C'est un personnage qui a du savoir-vivre et de l'éducation. Il fait partie de la même classe que Chouilloux.

C'est aussi un homme d'honneur. Il a le sens du devoir et de la fierté. Bafoué, il n'hésite pas à provoquer en duel Follavoine, responsable de tous ses malheurs : « *C'est vous qui avez dit cela. Vous m'en rendrez raison. J'attends vos témoins.* »

Et avant de se retirer dignement, la tête haute, il gifle magistralement Follavoine comme le veut la tradition.

Ce personnage de gandin n'est pas particulièrement renoirien. Le seul intérêt cinématographique réside sans doute dans le fait qu'il s'agit là d'une des toutes premières interprétations de Fernandel dans un rôle qui tranche singulièrement avec la longue théorie de personnages méditerranéens qu'il incarnera par la suite. On ne s'étonnera pas que Renoir, qui fut longtemps fidèle aux interprètes de Pagnol, n'ait jamais réemployé Fernandel par la suite. Ça tient au fait que le style de jeu stéréotypé de l'acteur ne correspond en rien aux interprétations en demi-teintes des héros renoiriens. Ce n'est d'ailleurs qu'à la fin de sa carrière que Fernandel abordera avec un succès certain des rôles dramatiques qui le rapprochent des personnages de Renoir. Seul peut-être, son personnage de *La Vache et le prisonnier* pourrait être un vague cousin du personnage de Thomas dans *Le Caporal épinglé*.

**FERNANDEL (1903-1971) :**

Fernand Joseph Désiré Contandin est né le 8 mai 1903 à Marseille. C'est sa belle-mère qui inventa son pseudonyme (« Voilà le Fernand d'elle »). A ses débuts sur scène il est un chanteur comique troupier à la dentition chevaline. Dès 1937 il devient l'un des plus populaires comiques de l'écran. Les facettes de son talent sont multiples. Il meurt d'un cancer le 26 février 1971 à Paris.



***Fernandel vu par Jean Renoir :***

*Je vous ai dit ma joie de tourner avec Michel Simon. J'y ajoutai celle de découvrir Fernandel. Le studio ne croyait pas à la possibilité d'utiliser ce visage invraisemblable. On le comparait à un cheval. Il fallut l'insistance de Braunberger pour l'imposer.*

Jean RENOIR, ***Ma Vie et mes films***, op.cit., p. 98.

*Oh, il y a un type là-dedans [On purge bébé] qui est formidable. C'est Fernandel. Personne n'en voulait au studio. Lui ne l'a pas oublié, chaque fois qu'il me rencontre, très gentiment il vient me serrer la main et me dit : « Vous m'avez fait débiter »*

Jean RENOIR, ***Entretiens et propos***, op. cit., p. 52.



## 11)- LA CHIENNE (1931)

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR et André GIRARD  
 d'après le roman de : G. de la FOUCHARDIERE  
*Dialogues* : Jean RENOIR  
*Production* : Pierre BRAUNBERGER et Roger RICHEBE  
*Producteur* : Charles DAVID  
*Distribution* : P. BRAUNBERGER et R. RICHEBE EUROPA Films (C.S.C)  
*Assistants Réalisateur* : Pierre PREVERT, Pierre SCHWAB,  
*Préparation* : Claude HEYMANN  
*Administrateur* : Roger WOOG  
*Régisseur* : Roger GAILLARD  
*Commanditaire* : Marcel MONTEUX  
*Photographie* : Théodore SPARKHUL

*Cadreur*  
*Directeur artistique*  
*Décor*  
*Scripte*  
*1er montage*  
*Montage définitif*  
*Conseillers son*  
*Système sonore*  
*Musique*

Roger HUBERT  
 Marcel COURME  
 Gabriel SCOGNAMILLO  
 Suzanne de TROYES  
 Denise BATCHEFF-TUAL, Paul FEJOS  
 Marguerite HOULLE, Jean RENOIR \*  
 HOTCHKISS, BELL  
 Western Electric  
 « La sérénade du pavé » d'Eugénie BUFFET  
 « Sérénade » de TOSELLI  
 « Malborough s'en va en guerre » chanté par Michel SIMON

*Tournage*  
*Intérieurs*  
*Extérieurs*  
*Procédé*  
*Longueur*  
*Durée*  
*Avant-Première*  
*Première Publique*  
*Avant-Première*

Été 1931  
 Studios de Billancourt  
 Montmartre, Av. Matignon, Nogent-sur-Marne  
 35mm, noir et blanc  
 2900 m.  
 100'  
 Nancy, novembre 1931  
 19 novembre 1931, Colisée, Paris  
 17 septembre 1931, Palais Rochechouart  
 2 février 1954 Musée d'Art Moderne New-York  
 30 avril 1976 D.W.Griffith New-York  
 Mai 1956 Film Society Conférence, Londres

Remake de Fritz LANG en 1945 sous le titre de SCARLETT STREET

\* Un différend entre Renoir et Richebé fit que ce dernier confia le montage à Denise TUAL et Paul FEJOS. RENOIR réussit en fin de compte à garder le contrôle sur le montage définitif.

Michel Legrand  
 André Jauguin (Dédé)  
 Alexis Godard  
 Wallstein  
 Dagodet  
 Langelard  
 Bonnard  
 Henriot  
 Gustave  
 Le colonel  
 Amédée  
 L'avocat  
 Le magistrat

Michel SIMON  
 Georges FLAMANT  
 GAILLARD  
 Lucien MANCINI  
 Jean GEHRET  
 Alexandre RIGNAULT  
 Max DALBAN  
 Romain BOUQUET  
 Pierre DESTY  
 Marcel COURME  
 Henri GUI SOL  
 Sylvain ITKINE  
 Christian ARGENTIN

Lucienne Pelletier (Lulu)  
 Adèle Legrand  
 Yvonne  
 La concierge

Janie MAREZE  
 Magdelaine BERUBET  
 Marthe DORYANS  
 Jane PIERSON

Maurice Legrand, peintre du dimanche et caissier modèle de la Bonneterie en gros Henriot refuse d'aller avec ses collègues faire la tournée des grands-ducs à la fin d'un repas copieusement arrosé. Sur le chemin du retour, près de Montmartre, il vient au secours d'une prostituée Lulu que son souteneur, le beau Dédé, vient de corriger. De retour chez lui, Legrand doit subir les reproches amers de sa femme.

La vie continue. Mais en fait Legrand a retrouvé Lulu qu'il a installée dans ses meubles tandis que Dédé, l'amant de cœur, continue à profiter de ses largesses. Il a même mis au point une combine infailible : il vend les tableaux de Legrand en les faisant signer par Lulu qui devient pour la circonstance une femme peintre américaine du nom de Clara Wood. Legrand n'ose pas protester. Le destin survient sous les traits d'Alexis Godart, le héros de 1914 qui revient inopinément. Legrand profite de cette réapparition miraculeuse pour fuir le domicile. Il va chez Lulu qu'il surprend au lit avec Dédé. Legrand accuse le choc, mais le lendemain matin il vient la supplier de vivre avec lui. Elle se moque de lui. Elle rit aux éclats : « *Monsieur voulait de l'amour? Ah! laisse-moi rire!* »

Legrand se saisit du coupe-papier et tue la prostituée tandis qu'un chanteur des rues, au bas des escaliers, charme les locataires de l'immeuble. Legrand peut quitter les lieux sans être vu. Dédé, soupçonné d'être le meurtrier, se défend si mal qu'il est condamné à mort tandis que Legrand est chassé de la maison Henriot pour indécatesse (pour subvenir au train de vie de Lulu, il a « emprunté » dans la caisse de la bonneterie). Dédé est exécuté.

L'épilogue se situe avenue Matignon devant le magasin d'un marchand de peinture. Deux clochards se précipitent pour tenir la porte d'une luxueuse automobile et soutirer un pourboire. L'un est Alexis Godart, le héros de 14 qui a fui sa femme une nouvelle fois, l'autre est Legrand. Avec les « *20 balles de pourboire, ils vont pouvoir se payer un gueuleton.* » Tandis que la voiture démarre, on entrevoit le tableau que le bourgeois vient d'acheter : ce n'est autre que l'autoportrait de Legrand... signé Clara Wood!

## Lucienne PELLETIER dite Lulu



**Interprète** : Janie MARESE

**Age** : 30/35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Heureusement qu'il [Legrand] va l'apporter demain l'argent qu'il m'a promis, parce que tu comprends, hein, quand on a un train de maison, et puis les meubles, et puis le terme, et puis le dernier adieu au pipelet, et puis tout quoi ! Seulement je crois que je ferais mieux de ne rien dire à Dédé, parce que s'il sait que j'ai mille francs, il va se rappeler tout à coup qu'il doit huit cents francs à un copain, et puis trois cents francs à un autre, et*

*moi je pourrais plus tenir le coup ! Pour lui, vois-tu, vaut mieux que je sois bien installée.* »

### **Descriptif**

« *C'est une petite femme qui a son charme à elle, et sa vulgarité personnelle. Elle est toujours sincère : elle ment tout le temps.* » Si nous acceptons cette définition du personnage donnée par Guignol dans le prologue du film, nous reconnaissons par là même que Lulu est sans aucun doute – beaucoup plus que Nana – le personnage féminin que Renoir affectionne tout particulièrement. Sa pratique permanente du *mensonge* serait la forme la plus haute de la sincérité. En fait du début jusqu'à sa disparition, Lulu reste une prostituée c'est-à-dire, dans l'esprit de Renoir, une comédienne qui offre une image stéréotypée de la femme qui correspond au désir de l'homme ou du spectateur. Certes Lulu est une femme faite de contradictions qui manifeste dans le langage son manque d'éducation : « *c'est comme si qu'on était marié.* »

Elle est éperdument amoureuse de Dédé mais comme bon nombre de femmes amoureuses, elle est d'une naïveté et d'une bêtise désarmante. Lorsqu'il lui propose de marchander des toiles de Legrand en se faisant passer pour une artiste américaine : « *Et des tableaux, tu pourrais en faire toi-même, t'es pas plus bête que lui [Maurice], au contraire. Je te préparerais tes couleurs, je nettoierais tes pinceaux, c'est ça qui serait gentil.* » Elle va littéralement craquer, adoptant à l'égard de Legrand une position hypocrite.

Lors de la visite avec une amie de l'appartement payé par Legrand où elle décrit tout le confort moderne des lieux, c'est tout naturellement avec la perspective d'en faire un nid d'amour douillet qu'elle partagera avec Dédé : « *T'as vu ce papier, c'est moi qui l'ai choisi avec Dédé parce que je veux qu'il se plaise ici.* »

La réalité, elle le sait est tout autre. Ce « nid douillet » n'est destiné qu'aux amours clandestines et tarifées entre Legrand et elle. Ce qui amène de sa part un aveu d'une sincérité touchante : « *Maintenant que je suis arrivée moi, ben j'aimerais mieux pas être arrivée et rester avec toi tout le temps dans une petite maison tous les deux.* »

La seule récompense qu'elle attend chaque jour avec patience, c'est un baiser de Dédé, une caresse, un mot gentil, comme une chienne qui attend un geste de reconnaissance de son maître pour être parfaitement heureuse.

La comédie du bonheur qu'elle joue à Legrand n'empêche pas malgré tout une certaine sincérité : « *Je peux pas dire que d'être avec lui ça me déplaît, je me laisse aller en pensant à Dédé.* »

Lorsque Maurice la découvre au lit avec Dédé, les masques tombent. Elle devient hargneuse, méchante comme une chienne en danger qui protège son territoire : « *Ben oui, c'est mon petit homme qu'est là et puis quoi ? Regarde-toi dans une glace... Tu crois que ça m'amuse ? S'il y avait pas eu ton fric comment je t'aurais laissé tomber. Monsieur voulait être aimé pour lui-même, Monsieur voulait de l'amour, laisse-moi rire.* »

L'estocade finale est portée lorsqu'elle reconnaît la profondeur de son attachement à son protecteur : « *Il me rossait peut-être, mais je l'aime.* »

En fait lorsque se scelle le destin des trois protagonistes dans le rire cruel de Lulu, on quitte le domaine du drame bourgeois pour atteindre une forme supérieure qu'est la tragédie. Renoir adore ces situations paroxystiques. Ecrire que les masques tombent signifie tout à la fois que Lulu est une garce authentique mais que cette authenticité en fait aussi sa valeur spectaculaire. Mais cela signifie aussi que Legrand n'a été que le spectateur inconscient de l'image qu'elle voulait donner d'elle en même temps que l'acteur du plus trivial ménage à trois. Pour tirer le rideau, la mort de Lulu, comme celle de Séverine ou d'Emma Bovary plus tard, est la seule solution dramaturgique possible. On sait que la réalité a dépassé la fiction dans le film puisque Janie Marèse est tombée amoureuse de son partenaire Georges Flamant dont les vertus et les défauts personnels étaient en tout point similaires à ceux du maquereaux Dédé. Quant à Michel Simon, il était tout naturellement tombé amoureux d'elle. Avec ses cachets, Janie Marèse acheta une petite voiture de sport dont elle confia tout naturellement le volant à Flamant qui savait à peine la conduire. Braunberger raconte la suite dans ses mémoires : « *Il ne résista pas au désir de l'emmener dans le Midi, aussitôt après la fin des prises de vue. Sur la côte d'Azur, près de Sainte Maxime, ils eurent un accident. Janie fut tuée, Flamant s'en sorti indemne.* »<sup>5</sup>

Cette aventure extra-diégétique tend à prouver que les trois comédiens sont entrés à tel point dans leurs personnages qu'ils ne pouvaient que poursuivre en coulisses les aventures des personnages qu'ils incarnaient. Cela signifie aussi que pour Renoir c'était la démonstration que la place du véritable acteur comme il le fera dire plus tard dans *Le Carrosse d'or*, n'est pas dans la Vie mais au Théâtre. La suite de la conclusion tragique est racontée sans fioritures par Braunberger : « *Quelques jours après cet accident, Michel Simon entra dans mon bureau, l'air hagard. J'y étais avec Jean Renoir. Simon sortit un revolver de sa poche et dit à Jean : "Je vais te tuer. Ce qui est arrivé est de ta faute. C'est toi qui as tué Janie, tu dois payer. Qu'as-tu à dire ?"* » Renoir

---

<sup>5</sup> Pierre Braunberger, *Cinémamémoire*, op. cit, p. 87.

*calmement lui répondit : “Tue-moi si ça t’amuse, moi j’ai fait un film !” Cette réponse a ébranlé Michel Simon et l’a désarmé. Il est reparti sans dire un mot. »*<sup>6</sup>

Il est très difficile en fait d’analyser les rapports entre le personnage et la comédienne tant les points de référence à d’autres films font cruellement défaut. En revanche on pourra – mais ce serait une autre étude à mener – comparer le traitement de Lulu dans le film de Renoir et dans son remake américain par Fritz Lang *Scarlett Street (La Rue rouge 1945)*. C’est d’autant plus intéressant que le personnage est incarné ici par Joan Bennett. Lang joue moins sur la convention hollywoodienne qui veut que le personnage de Lazy Legs possède, dès son apparition à l’image, les caractéristiques de la femme fatale, que sur les rapports qu’entretient le personnage féminin avec son double voire avec son portrait, dans la mesure où le film de Lang est le deuxième volet d’un diptyque interprété par les mêmes personnages : *The Woman in the Window* (1944) comme le souligne Georges Stum dans son analyse sur Fritz Lang<sup>7</sup>.

Il est à noter ici que Joan Bennett retrouva Lang pour un troisième film *The Secret Beyond the Door* (1948) qu’elle tourna juste après avoir interprété le rôle titre de *The Woman on the Beach* (1946) pour Renoir qui avait été frappé par l’aspect « *mère de famille tricotant à l’écart sur le plateau entre deux prises et la garce de haut vol qu’elle interprétait régulièrement.* »<sup>8</sup>

On ne peut être que frappé moins par la différence de traitement que par la création stéréotypée d’un personnage qui sert plus le propos de Lang que celui du texte d’origine.

### ***Janie MARESE (1880 - 1931) :***

Est née en Eure-et-Loir en 1880 et elle meurt le 16 août 1931. Courte carrière et courte vie pour cette actrice qui n’apparaît que dans deux films. Notons que le rôle de Lulu était prévu au départ pour Catherine Hessling.

### ***Le personnage vu par Jean Renoir :***

*Je m’attarde là-dessus parce que tout l’intérêt du film, c’est que nos personnages ne sont ni innocents, ni idiots, ni méchants [...] Lulu n’est pas une vamp et elle ne se fait pas passer pour une oie blanche, cela correspond seulement chez elle à l’expression d’un atavisme petit-bourgeois qui se réveille devant l’homme en habit.*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, éd. Plon, 1994, p. 131 : lettre à Dudley Nichols 17/09/1941.

### ***Janie Marèse vue par Pierre Braunberger :***

*Renoir pensait à Florelle pour le personnage de Lulu. Florelle était une très bonne comédienne mais je la trouvais un peu âgée pour interpréter ce personnage et insuffisamment « sexy » si j’ose dire ; Or Janie Marèse venait de tourner Mam’zelle Nitouche et je pensais qu’elle serait une remarquable Lulu. Je la proposais à Renoir qui accepta (...) Ce qui n’alla pas sans créer des tensions dans le couple qu’il formait avec sa femme, Catherine Hessling et qui, au demeurant, fonctionnait déjà assez mal. (...) il n’allait plus jamais tourner avec elle. Renoir indique dans ses souvenirs qu’à ce moment-là, le cinéma a jouer pour eux un rôle de « divinité féroce. » Catherine Hessling a vécu sur le mode de la trahison cet épisode qui marqua la fin de leur vie commune. (...) Janie Marèse devait interpréter le rôle d’une prostituée au grand cœur. Or, me dit Renoir un beau jour en parlant de Janie : « Cette fille là n’a jamais joui, cela se voit, il faut absolument qu’on sente le contraire en la regardant. L’histoire repose entièrement sur son attachement physique, presque animal du personnage du maquereau. Il faut qu’il la tienne par là, par le plaisir. »*

Pierre BRAUNBERGER, op. cit., p. 86.

### ***Janie Marèse vue par Jean Renoir :***

*De temps en temps j’essayais de me mettre dans votre [Michel Simon] peau. C’était uniquement pour amener Janie Marèse à votre niveau. C’était parce qu’elle était un petit peu en retard sur vous... Elle était merveilleuse.*

Jean RENOIR, *Jean Renoir le patron* série « cinéastes de notre temps », janvier-février 1967, entretiens avec Jacques Rivette et Labarthe.

<sup>6</sup> Pierre Braunberger, *Cinémemoire*, op. cit, p. 87.

<sup>7</sup> *Fritz Lang la mise en scène*, ouvrage collectif, éd. Cinémathèque Française, 1993, p. 286.

<sup>8</sup> Confidance de Jean Renoir à Roger Viry-Babel, Hollywood, 1976. Document inédit.

*Janie Marèse était la fille de bourgeois honorables et avait été élevée au couvent. Avant de tourner le film, je lui fis travailler son rôle. Elle n'avait qu'une chose contre elle, son accent trop distingué. J'essayai de lui faire réciter son texte sans faire les liaisons [...]c'était parfait.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit, p. 100.

## Maurice LEGRAND



**Interprète** : Michel SIMON

**Age** : 35/40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Tu n'es pas une femme, tu es une chienne ! Tu caresses l'homme qui te nourrit, tu caresses l'homme qui te donne des coups. »

**Descriptif**

Le meilleur descriptif du personnage de Legrand – comme pour ces deux autres protagonistes – est donné dans le prologue : Guignol en trace parfaitement les contours. Tandis qu'un plan moyen d'un Michel Simon emprunté apparaît : « C'est un brave type, timide, pas tout jeune mais extraordinairement naïf. S'est fait une culture intellectuelle et sentimentale au-dessus du milieu où il évolue, de telle sorte que dans ce milieu, il a exactement l'air d'un imbécile. »

A l'énoncé de cette dernière caractéristique, comment ne pas évoquer le personnage d'André Jurieu de *La Règle du jeu* qui, dès qu'il est descendu de son avion à l'air d'un parfait imbécile dans la compagnie frelatée de la Colinière.

Tout comme Maurice, lors du repas avec son patron et ses collègues au début du film, a l'air lui aussi tout à fait déplacé. Déplacé, il l'est également dans sa propre maison où le moins qu'on puisse dire, il fait désordre avec ses tableaux, sa seule passion.

C'est en fait un homme simple, d'une extrême gentillesse et d'un savoir-vivre peu commun : il est le seul à donner une petite pièce à la serveuse à la fin du repas.

Mis en boîte, raillé par ses collègues de travail, il est constamment bafoué et rabaisé par sa femme, veuve d'un héros de la Grande Guerre : « Un héros mort pour la victoire, un homme lui. »  
« Ah ! Ce n'est pas mon premier mari qui aurait perdu son temps avec de la peinture. »

Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il s'amourache de Lulu. Après être venu à son aide il s'attache à elle le plus naturellement du monde dans la mesure où elle lui donne l'illusion d'être la première personne qui s'intéresse à lui, qui s'occupe de lui et pour qui il se sent enfin utile.

Entretenir Lulu, c'est moins narguer la société – sentiment tout à fait étranger à cet être conventionnel et respectueux des hiérarchies – que de créer un univers dont il est financièrement responsable avec une femme qui s'intéresse enfin à sa peinture. Si Legrand ne comprend pas le double sens de « l'intérêt » de Lulu pour sa peinture, s'il est dupe de la relation qu'elle entretient avec Dédé, c'est qu'à ce moment précis il est vraiment heureux et cela pour la première fois de sa vie sans doute. Pour lui la vraie vie va commencer, Adèle étant rayée de celle-ci à jamais.

Lorsqu'il découvre son infortune, c'est un homme cruellement meurtri et la chute est d'autant plus cruelle qu'elle succède à un moment de joie intense. Il se rend compte que Lulu n'est pas une épouse potentielle mais un animal intéressée :

Lulu : « S'il y avait pas eu ton fric, comment je t'aurais laissé tomber !

Maurice : - Saleté, tu n'es pas une femme, tu es une chienne. Tu caresses l'homme qui te nourrit, tu caresses l'homme qui te donne des coups.

- Il me rossait peut-être, mais je l'aime. »

La vérité du personnage est alors atteinte dans toute la violence et l'horreur inconsciente du discours de Lulu : *«Monsieur voulait être aimé pour lui-même ! Monsieur voulait de l'amour ! Ah, laisse-moi rire !»*

C'est un homme anéanti qui écoute ce discours, qui perd son calme, se met à pleurer, supplier et serre la gorge de Lulu pour faire taire ce rire. Mais moins que le rire, c'est la présence absurde d'un coupe-papier qui parachèvera la folie meurtrière de Maurice. Le même procédé sera repris avec la mort de Séverine dans *La Bête humaine*, Lantier se saisissant d'un couteau qui traîne.

L'ironie de la situation – Lulu en négligé, s'adonnant à la lecture et découpant précieusement les pages d'un livre, est aussi incongrue que son numéro de peintre américain – augmente la cruauté de la scène qui finalement n'est que la réintégration des personnages dans l'ordre social et moral à la fois.

Lorsque Maurice qui a laissé Dédé être condamné et exécuté à sa place se rend compte qu'il a perdu femme, maîtresse, emploi et domicile, c'est tout naturellement qu'il accepte son sort et tombe dans la marginalité où il va retrouver l'ancien mari (ou victime ?) d'Adèle.

Dans cette vie, sans doute plus difficile, Legrand se sent débarrassé de toutes les contraintes du jeu des apparences, du savoir-vivre, libéré de toutes les souffrances morales engendrées par cette communauté d'êtres humains formatée, d'une société qui érige en valeur argent, amour vénal et illusion.

### **Michel SIMON :**

Se reporter à la fiche **Joseph TURLLOT** dans le film *Tire-au-flanc*, p. 45.

### **Le travail des acteurs**

*Les comédiens ? Il faut les faire travailler. Leur texte. Même les plus grands. Je dirais : même les plus grands – car l'acteur a une idée à lui – de son rôle, de « son » public – souvent fâcheuse. Il faut peser, donc, sur eux. Seul, le réalisateur sait ce que doit être ce rôle, imbriqué – à sa place, mais pas plus – dans l'ensemble. C'est à lui de leur donner, leur faire donner des inflexions dans la richesse. De là – la densité d'une interprétation. C'est cela qu'il faut demander, et obtenir, insuffler – à un interprète. Que, moi, je leur dictais, je leur soufflais. Toute une gamme d'expressions subtiles sur le visage. C'est cela, le miracle qu'il faut exiger de l'acteur.*

Claude AUTANT-LARA, *Les Fourgons de malheur*, éd. Carrère, Paris, 1987, p. 336.

*Initialement Renoir avait eu l'idée d'engager Harry Baur pour jouer Legrand. Je n'ai pas eu de mal à le convaincre que Michel Simon pourrait être fantastique dans ce rôle.*

Pierre BRAUNBERGER, op. cit, p. 84.

### **Le personnage vu par Michel Simon :**

*J'ai composé un rôle semblable dans La Chienne, un être ridicule, bafoué, dont la moindre expression déchaîne le rire, et qui, pourtant, inspire la pitié, traduit la souffrance jusqu'à un point tel qu'on admet presque le crime qu'il commet.*

Michel SIMON, *Ciné-Miroir* n° 398, 18-11-1932, article d'Antoine de Courson : *Une interview de Michel Simon : Boudu c'est moi !*, p. 756.

### **Michel Simon vu par Jean Renoir :**

*[...] Je venais de travailler avec Michel Simon et j'étais dans un grand enthousiasme, cet acteur me passionnait et il m'a semblé que le rôle de l'homme dans La Chienne pourrait permettre à Simon de faire quelque chose d'inouï, quelque chose à cette époque-là... je commençais à ne plus être influencé par les Américains, mais néanmoins les Américains continuaient à m'épater et je pensais que Michel Simon, là-dedans dépasserait les Américains et en effet il a dépassé pas tous les Américains mais beaucoup [...]. J'entendais sa voix, voyez-vous, j'entendais Michel Simon exprimer ce personnage avec cette voix, une voix un peu monotone, avec la voix que nous lui entendons dans le film maintenant, vous voyez, une voix dans laquelle on éviterait les éclats, les hauts et bas, C'est pour ça aussi que j'étais très content de tomber... C'est pas moi qui ai choisi madame Bérubet pour l'épouse. C'est Michel Simon qui me l'a amenée. Il m'a dit « je vois ce que vous voulez. Vous voulez qu'en face de moi... vous voulez que j'ai une voix un peu grise, un peu terne et en face de moi vous voulez une femme avec des éclats de voix, alors je vais vous amener Bérubet », et il m'a amené Bérubet qui d'ailleurs est une actrice admirable. Mais cette question de voix de Michel Simon a été un des moteurs du film pour moi.*

Jean RENOIR, *Jean Renoir le patron*, série « cinéastes de notre temps », op. cit.

Michel Simon c'est notre grand acteur et je pensais que La Chienne lui permettrait d'atteindre certains sommets.

Jean RENOIR, **Jean Renoir ou la vérité intérieure**, émission d'Armand Panigel, 18/11/1978.

*J'avais envie de faire ce film pour les mêmes raisons qui m'ont poussé à faire bien d'autres films. C'était à cause de mon admiration pour Michel Simon. Je pensais que Michel Simon dans le personnage de Legrand serait prodigieux [...] En ce qui concerne Michel Simon, je rêvais de le voir sur l'écran avec certaines expressions, avec la bouche pincée d'une certaine façon ; je rêvais de le voir avec cette espèce de masque qui est aussi passionnant qu'un masque de tragédie antique. Et j'ai pu réaliser mon rêve.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 54.

*Rasséréné, Michel s'envole pour les Etats-Unis. Il n'y a pas mis les pieds depuis 1939 ! Pendant une huitaine, il présente ses films, fait son numéro, ravi d'être salué comme une star. Au hasard d'un trottoir, il croise Cary Grant qui l'interpelle d'un « Bonjour, Monsieur Legrand ! »*

Jean-Marc LOUBIER, **Le Roman d'un jouisseur**, éd. Ramsay Cinéma, 1989, p. 328.

### **Michel Simon vu par la critique :**

*Monsieur Michel Simon l'a [rôle de Legrand dans La Chienne] pétri d'une vie, d'un relief extraordinaires, avec des moyens très simples et d'autant plus remarquables.*

René LEHMANN, **Pour vous** n° 158, 26-11-1931, article : *La Chienne*, p. 2.

## **André JOGUIN dit Dédé**



**Interprète :** Georges FLAMANT

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Mes antécédents ? Ben j'ai fait des blagues, quoi ! Comme tous les jeunes gens de famille. Ah ! Ca se fait dans le meilleur monde, ça ! Oui, oh ! J'ai reçu de l'argent des femmes, c'est entendu ! Si j'en ai reçu, m'sieur le juge, c'est qu'elles voulaient bien m'en donner, hein ! Mettez-vous à ma place, hein ! »*

**Descriptif**

*« C'est le même Dédé et rien de plus . »* Et pourtant il y aurait beaucoup plus à dire. Ce maquereau est brutal, vulgaire, malhonnête, profiteur, flambeur et méchant. Seule Lulu que l'amour aveugle, lui trouve des excuses : *« Mon homme [...] n'a jamais eu de chance malgré ses talents [...] Il a de l'éducation seulement il se laisse entraîner... Il a pas de relation alors faut que je l'aide... On est ensemble depuis trois ans alors c'est comme si qu'on était mariés. »*

En fait, Dédé est un parfait « maquereau » pas si éloigné des caricatures enjolivées de la littérature populaire. Pour lui, Lulu n'est qu' « une gourde qu'il faut battre pour éduquer, comme une chienne qu'il faudrait dresser [...] Elle est restée un peu nouille et qu'est-ce qui faut que je lui mette quand il s'agit de me ramener 50 balles dont j'ai absolument besoin. »

Lulu est sa « gagneuse ». Elle ne dispose de rien et ne peut même pas demander où passe son argent : *« Non mais il va falloir que je te rende des comptes maintenant ?... T'as rien à me demander ! »*

Ce personnage nous apparaît d'autant plus antipathique qu'il est arrogant, sûr de lui. La version qu'il donne de sa rencontre avec Legrand dénote son souci de paraître : *« Ce mec qui voulait se mêler à ma conversation avec Lulu. Voilà qui se met à m'engueuler. Je lui rentre dedans, je lui file une droite, à terre. V'là t'y pas qui m'dit ça va, ça va... On va boire un verre, on est tout de suite devenu des relations. »*

En fait, Dédé est un velléitaire, un demi-sel, en argot du milieu. Quand Maurice le surprend au lit avec Lulu, il se fait tout petit et baisse la tête comme un enfant qu'on aurait surpris



faisant une bêtise. Une fois le danger écarté, il déchaîne ses foudres sur Lulu : « *Quand il était là en train de nous regarder, je lui aurais balancé ce fauteuil à travers la gueule moi !* »

Dédé est partagé entre deux apparences : celle caricaturale du « marlou », du caïd qui se donne en spectacle et celle de la réalité, un lâche et un oisif vivant des gains de sa prostituée. Accusé à tort du meurtre de Lulu, il s'enferme dans ses contradictions plus par lâcheté que par cynisme : « *Monsieur le juge si vous tenez absolument à ce que j'ai tué Lulu, je veux pas vous contrarier... Non j'avoue pas, je dis ça pour rigoler... Je serais sans situation si j'étais pas en prison.* »

Le spectateur est-il ému par cet homme innocent que tout désigne comme coupable ? On ne saurait l'affirmer. Renoir ne joue pas sur le registre de la sympathie pour mieux insister sur les mécanismes de l'erreur judiciaire. La justice "tranche" sur les apparences : Maurice Legrand – le vrai coupable – est un « *honorabile employé et sa personnalité n'est pas de celle que l'on voit mêlée habituellement à ce genre de drame* », tandis que Dédé, lui, a un passé douteux : « *Les renseignements sur vos antécédents ne sont pas précisément à votre avantage.* »

C'est avec une sorte de commisération que l'on assiste à la chute de cet homme si méprisable : « *j'vous jure que c'est pas moi qui l'ais tuée !* »

Il s'effondre la tête dans les mains. Il est condamné à mort et le petit voyou arrogant, sûr de lui, méchant disparaît derrière l'être humain pitoyable qu'il n'a jamais cessé d'être en dépit des apparences. C'est un homme apeuré, diminué physiquement et moralement que l'on vient chercher dans sa cellule le jour de l'exécution de la sentence.

### **Georges FLAMANT (1903-1990) :**

est né en Tunisie en 1903. Son souvenir reste associé à celui de Viviane Romance dont il fut l'amant et le partenaire sur trois films. Il meurt le 23 juillet 1990 à Paris. Sa carrière fut remplie de rôle de macs et de mauvais garçons, au point qu'on se demande s'il s'identifie à ses rôles ou s'il n'était capable d'interpréter que des personnages nourris de sa propre expérience. Sous cet angle, le personnage de Dédé lui colle à la peau et illustre parfaitement les rapports renoiriens paradoxaux entre la vie et la représentation.

Michel Simon le poursuivra longtemps de sa vindicte. Alors qu'il avait signé pour le rôle de Scarpia dans le film *Tosca* que Jean Renoir devait tourner en Italie, la production envisagea de confier le rôle titre à Viviane Romance :

« *Renoir imaginait bien Viviane Romance, l'interprète privilégiée des rôles de garces et de femmes fortes. Mais elle tentait de placer dans chaque distribution son amant Georges Flamant, le Dédé de La Chienne qui avait été mobilisé. Il eut été un Cavaradossi possible. Mais le contentieux affectif qui l'opposait à Michel Simon aurait passablement contrarié le tournage. Contrairement à ce qui est parfois affirmé dans les biographies, Renoir ne fit rien pour obtenir sa démobilisation. Mieux, un rapport de la police française nous indique qu'il s'adressa aux autorités politiques mussoliniennes pour lui interdire l'entrée du territoire italien au regard de condamnations françaises précédentes relevant de la Police des Mœurs,... ce qui réglait tout problème ! Pas de Flamant ? Pas de Romance ! Elle fut remplacée par Império Argentina... »<sup>9</sup>*

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

Il [Legrand] prend sa revanche sur cet homme stupide, sans éducation, moche et sans cœur, et qui a réussi malgré tout à gagner l'amour total de Lulu. [...]. J'ai oublié de vous dire dans mon résumé qu'une des particularités du film, qui a contribué pour beaucoup à son succès, c'est que tout ce qui concerne Dédé est dit dans un argot très authentique. D'autant plus que, pour interpréter Dédé, j'avais pris non pas un acteur mais un authentique personnage qui m'avait apporté sa manière à lui de parler.

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op.cit, pp. 132-133 : lettre à Dudley Nichols, 17/09/1941.

### **Georges Flamant vu par Jean Renoir :**

Pour interpréter ce dernier rôle [le maquereau], j'avais choisi un remarquable acteur amateur qui, à force de fréquenter le «milieu» en avait pris le langage et le comportement.

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes film*, op.cit., p. 99.

<sup>9</sup> Roger Viry-Babel, *Revoir Renoir*, op. cit., p. 100.

## Adèle LEGRAND



**Interprète :** Madeleine BERUBET

**Age :** 50/55 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Aaah ! c'est pas mon premier mari qui aurait jamais perdu son temps à faire l'idiot avec de la peinture. Oui, l'adjutant ! Un homme, lui ! Un héros ! Un de ces braves types qui sont allés se faire tuer en 1914 pour des feignants comme toi. Ah ! Fallait voir ! Quand il défilait, comme il était beau ! Mon Alexis !* »

### **Descriptif**

Ce ne pourrait être que l'archétype d'une mégère, d'une femme qui crie, qui hurle et qui exprime sa haine envers le monde en s'en prenant exclusivement à son mari.

La vie de Maurice est un enfer de remontrances, de remarques plus méchantes les unes que les autres. Tout ce qui apporterait un adoucissement éventuel à Maurice provoque systématiquement la colère d'Adèle. Peint-il ? : « *Je ne veux plus les voir, entends-tu, arrange-toi pour les enlever (les toiles) sinon je fais monter le chiffonnier et je lui donne toutes ses saletés à emporter, compris ?* »

Cette femme, veuve d'un héros de 1914, l'Adjudant Alexis Godard, disparu au combat, s'est repliée sur son appartement. Chaque chose à sa place dans cet univers qui sent l'encaustique et au-dessus duquel trône le portrait du disparu souriant en uniforme, les gants à la main. Adèle est un personnage qu'on ne verra jamais en dehors de son cadre domestique. Elle y règne sans partage faisant sans cesse référence à Alexis : « *Un homme lui, un héros... Ah ce n'est pas mon premier mari qui aurait perdu son temps à faire l'idiot avec de la peinture.* »

L'univers d'Adèle semble presque limité à la salle à manger, marquée elle-même par la porte d'entrée qu'elle franchit en rapportant le revenu de SES obligations. Et la porte du fond qui donne sur la chambre à coucher. Seule ouverture, une fenêtre sur une cour intérieure (lieu récurrent chez Renoir : *Boudu, Le Crime de Monsieur Lange, French Cancan*) auprès de laquelle Legrand se réfugie pour faire son autoportrait : « *Tu fais ton portrait, t'as pas trouvé un autre modèle ?* »

Adèle n'est pratiquement jamais filmée en gros plan, elle traverse sans cesse le décor, tourne autour de son mari qui a une position pratiquement hiératique. Il semble que cette maîtresse-femme n'existe que par l'ordre qu'elle fait régner en possesseur absolu :

Adèle : « *Je n'ai pas le temps de m'amuser, moi ! Je suis aller chercher le revenu de MES obligations.*

Legrand : *De NOS obligations !...*

Adèle : *de MES obligations, ici tu n'as rien à toi.* »

C'est Legrand qui, en réintroduisant clandestinement l'Adjudant « remet les choses à leur place » : « *Excusez-moi Madame de vous appeler familièrement Adèle, c'est une habitude née d'un trop durable malentendu par suite duquel Madame nous avons couché plusieurs années ensemble.* »

A ce moment-là, Adèle manifeste une surprise tout d'abord muette dans le seul gros plan qui lui soit consacré dans le film en concluant sa participation par un définitif : « *Tu n'es donc pas mort ? !* »

Jacques Siclier soulignera le fait : « *Renoir refuse dans sa mise en scène le découpage psychologique (gros plan, champ/contre champ), et filme, avec la profondeur de champ des hommes et des femmes dans le décor de leur vie et de leur environnement social. Il refuse les dialogues littéraires et psychologiques au profit du langage naturel.* »<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Jacques Siclier, *Le Monde*, 8 août 1976, article : *Le Réalisme de La Chienne*, p. 12. 1976, cité dans *Le Jeu et la règle* de Roger Viry-Babel, op. cit, p. 59.

Et lorsque l'Adjudant lui répondra, abattu : « *Je suis fait* » tout laisse supposer que tout va rentrer dans l'ordre (social) des choses dans l'appartement d'Adèle Godard.

***Le personnage vu par la critique :***

*Cette mégère, laide et fielleuse, à la peau sèche, au sexe mort, est sa femme.*

J.VIDAL, ***Pour vous*** n° 163, 4 février 1932, article : *La Chienne*, p. 5.

***Madeleine Berubet vue par la critique :***

*Madame Madeleine Berubet exagère son type de « virago ». Il eût fallu moins crier.*

René LEHMANN, ***Pour vous*** n° 158, loc.cit., p. 2.

## 12)- LA NUIT DU CARREFOUR (1932)



*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario et dialogue.* : Jean RENOIR d'après G. SIMENON  
*Production* : Europa-Films  
*Directeur de production* : Jacques BECKER  
*Distribution* : Comptoir Français Cinématographique  
*Photographie* : Marcel LUCIEN, Georges ASSELIN  
*Décor* : William AGUET, Jean CASTANIER  
*Montage* : Marguerite HOULLE  
*Son* : Joseph de BRETAGNE BUGNON  
*Régisseur* : Roger GAILLARD  
*Assistants Réalisateur* : Jacques BECKER, Maurice BLONDEAU  
*Scripte* : Mimi CHAMPAGNE  
*Cadreur* : Paul FABIAN, Claude RENOIR, Jr  
*Assistants Montage* : Suzanne de TROYE, Walter RUTTMAN

*Tournage* janvier-février 1932  
*Intérieurs* Studio de Billancourt  
*Extérieurs* Bouffémont, croisement de la N1 et N 309  
*Procédé* 35 mm, noir et blanc  
*Enregistrement* Western Electric  
*Longueur* 2050 m.  
*Durée* 75'  
*Première Publique* 21 avril 1932, Théâtre Pigalle, Paris

*Inspecteur Maigret* Pierre RENOIR  
*Lucas* Georges TEROF  
*Carl Andersen* Georges KOUDRIA  
*Oscar* DIGNIMONT  
*Grandjean* G.A. MARTIN  
*Emile Michonnet* Jean GEHRET  
*Arsène* Jean MITRY  
*Jojo* Michel DURAN  
*Le docteur* Max DALBAN  
*Le boucher* Roger GAILLARD  
*Le policier* BOULICOT  
*Guido* Manuel RAABY (RABINOVITCH)

*Else Andersen* Winna WINFRIED  
*Mme Oscar* Lucie VALLAT  
*Mme Michonnet* Jane PIERSON

Le diamantaire hollandais Goldberg est retrouvé assassiné dans la voiture de l'agent d'assurances Michonnet, dissimulée dans le garage de son voisin Carl Andersen, l'un des trois habitants du carrefour d'Avrainville.

Le commissaire Maigret, qui enquêtait sur le vol de la voiture de l'agent d'assurances, établit une surveillance autour des maisons du carrefour. Cela n'empêche pas la femme du diamantaire d'être abattue d'un coup de feu. Tandis que Maigret interroge Else, la troublante soeur de Carl, ce dernier est grièvement blessé par le tueur. Puis Else, à son tour, est empoisonnée. Elle échappe à la mort. Maigret découvre sur sa poitrine une troublante cicatrice qui lui permet d'éclaircir le mystère : Else n'est pas la riche héritière qu'elle prétend être, mais une prostituée danoise dont le père a été exécuté pour meurtre. Son frère Carl n'est en réalité qu'un gentleman qui a tenté sans espoir de la tirer de l'ornière. Mais Else vit avec une bande de trafiquants et c'est elle qui avec la complicité du mécano du garage voisin a attiré Goldberg dans un guet-apens.

« La Nuit du carrefour est une histoire pour intéresser le public, mais les personnages qui l'animeront ne seront tout de même pas des pantins. Je veux les rendre vivants et je m'efforcerai de donner au moindre rôle son maximum d'intensité humaine. Il n'y aura pas de figuration, en ce sens que le personnage le plus épisodique, même s'il n'apparaît qu'une seconde, aura à cette seconde-là une importance. »

Jean RENOIR, *Cinémonde* n° 170, 21 janvier 1932, article de P.L., p. 42.

## Commissaire MAIGRET



**Interprète** : Pierre RENOIR

**Age** : 45 ans environ

### **Le personnage original :**

« Dans la chambre parfumée, couchée comme elle l'était, en peignoir, balançant une mule au bout de son pied nu, et Maigret, entre deux âges, le visage un peu rouge, le melon posé par terre... N'était-ce pas une estampe pour *La Vie parisienne* ? Assez gauchement, il remit sa pipe en poche, bien qu'elle ne fût pas vidée. »<sup>11</sup>

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

« Pauvre Michonnet, il a la frousse, il renverse du poison dans la bière et voyant qu'il n'a pas réussi, il tente de l'étrangler de peur qu'elle ne parle. Résultat : un innocent là-haut qui souffre, et pourquoi ? Pour avoir essayé de te rendre honnête, allez va ! »

### **Descriptif**

Faire le descriptif de Maigret, même incarné ici par Pierre Renoir, n'est pas chose aisée dans la mesure où notre mémoire est passablement parasitée par les interprétations successives tant à la télévision qu'au cinéma du personnage-clé de l'œuvre de Simenon. Jean Gabin (1957-1958), Gino Cervi (1964 à 1972), Albert Préjean (1943 à 1945), ainsi que Jean Richard (1967 à 1990), Rupert Davies (1964 à 1969), Michael Gambon (1991) et, dernier en date, Bruno Cremer (1991 à 2004) pour la télévision ont marqué le personnage de façon répétitive faisant oublier les créations uniques d'Abel Tarride (*Le Chien jaune*, 1932 de Jean Tarride), de Michel Simon (*Brelan d'as*, 1952 de Henri Verneuil), de Charles Laughton (*L'Homme de la Tour Eiffel*, 1950 de Burgess Meredith) et Pierre Renoir (*La Nuit du carrefour*, 1932 de Jean Renoir). Ne serait-ce que parce qu'il fut le premier à l'incarner<sup>12</sup>. En fait ce Maigret renoirien surprend dans la mesure où il ne correspond pas à l'image d'un commissaire issu d'un milieu populaire portant le chapeau mou des films policiers des années 50. Seul point commun avec les créations ultérieures, c'est bien sûr le fait qu'il fume la pipe sans que cette passion ne devienne pour autant comme dans les séries télévisées, le signe distinctif entre Maigret et les autres héros de la P.J. C'est sans doute oublier que la description de Maigret chez Simenon dans les années trente est fort éloignée de celle des années cinquante qui a déjà été amendée par les réminiscences cinématographiques. Ici comme dans le roman, le commissaire de police a un certain standing, une certaine classe à maintenir. Il se tient droit dans son costume trois pièces, il fume la pipe, il impose le respect autour de lui. Ses hommes le traitent avec déférence, c'est le patron, on a des égards pour lui tout en ressentant une certaine sympathie pour ce « Monsieur » juste et droit.

Il en impose autant par sa retenue que par son apparence stricte avec son pardessus noir et son chapeau. Les hommes (surtout Lucas) s'empressent autour de lui pour le seconder et le servir le mieux possible : on lui porte sa valise, on lui apporte un sandwich. Entre ses hommes

<sup>11</sup> Georges Simenon, *La Nuit du carrefour*, éd. Pocket, Paris, 1976, p. 65.

<sup>12</sup> Relevons une erreur de Jean Tulard qui attribue à Abel Tarride la particularité d'avoir été le premier Maigret. Dictionnaire du cinéma, tome 2, p. 1028.

et lui, il existe une relation hiérarchique (patron/personnel) mais aussi une relation de respect, de sympathie et de connivence entre eux.

Sa façon de se tenir droit sous la pluie, qui apparemment ne le gêne pas, le différencie de ses hommes, au contraire de Lucas, courbé, la tête dans les épaules.

C'est un personnage très soigné, qui fait attention à sa personne. Lors de sa visite chez les Andersen, l'insalubrité de la demeure jure avec son élégance. La maison est pleine de recoins poussiéreux, d'objets sales : il frotte ses mains et son manteau après l'inspection de la maison, légèrement dégoûté.

Point commun avec les interprétations ultérieures : l'attitude flegmatique du commissaire. Maigret est de nature très calme. Il n'a jamais (ou pratiquement jamais) d'accès de colère, il ne prononce jamais un mot plus haut que l'autre. D'ailleurs, il ne parle pas beaucoup, mais préfère écouter les autres.

Incontestablement Maigret manifeste une certaine conscience de classe. Il est à la fois poli à l'égard de ses interlocuteurs ou de ses subordonnés mais n'hésite pas à dresser des barrières lorsque les habitants du hameau viennent interférer dans l'enquête : « *Ecoute, mon vieux, le bruit de la lime m'agace les dents. Vas donc un peu dehors t'occuper des pompes à essence... Va... Va. Dites donc Madame, vous devez avoir du travail dans votre ménage, je ne veux pas vous déranger plus longtemps, allez... Vous êtes trop bon mari pour ne pas accompagner votre femme.* »

Passage du tutoiement au vouvoiement, brièveté de l'intervention. En une phrase, Maigret réussit à imposer sa volonté.

Les ruptures de ton sont d'ailleurs caractéristiques du personnage qui a une parfaite maîtrise des événements. Face à Else qui s'exprime dans le registre de la séduction, il sait changer de ton, pour s'adapter à la situation. Puis brutalement change de registre : « *Combien d'hommes ont défilé sur ce lit ? Finis les commissaires !... parlons sérieusement... Va t'habiller... D'où sors-tu ?...* »

La technique de Jean Renoir se met ici au service du jeu de Pierre Renoir. Le personnage avance dos à la caméra et sa masse noire oblige Else à reculer avec des yeux effarés. Ce type de situation que Renoir a souvent traduit pas des champs/contre champs. L'héroïne ainsi que son premier mari semblent comprimés dans le cadre par la hauteur et la masse du commissaire.

L'inquiétante étrangeté du récit (indépendamment du manque de lisibilité du scénario dont on sait qu'il fut rendu partiellement incompréhensible par la « perte » d'une bobine) est perpétuellement soutenue par le personnage central du Commissaire. Au delà du caractère récurrent du rôle, le principe est d'en faire à la fois un personnage catalyseur qui déclenche les réactions psychologiques sans pour autant perdre son identité. Ce qui se passe avec Pierre Renoir, c'est qu'au-delà des changements de ton imposés par la situation, le spectateur reste admiratif devant la puissance du personnage. Avec un minimum de jeu, Pierre Renoir tire à lui le personnage sans pour autant s'imposer comme le fera plus tard Gabin. On doit d'ailleurs se demander quelle est la véritable fonction du personnage ici et dans quelles proportions, il est tout à tour spectateur-acteur-metteur en scène du drame. Ce qui pourrait passer pour une ambiguïté ou pour un « truc » de narration n'est ici qu'une des déclinaisons des personnages volontaires qui régissent des univers subordonnés. Dans une certaine mesure, le commissaire Maigret est une des déclinaisons dramaturgiques de Dangelard l'entrepreneur de spectacle de *French Cancan*.

### **Pierre RENOIR (1885 - 1952) :**

est né le 21 mars 1885 en France. Il est le frère de Jean et le père de Claude Renoir Jr (Directeur de la photographie). Intéressé très tôt par le théâtre, il obtient un premier prix de Conservatoire peu de temps avant la guerre de 1914. Il y sera grièvement blessé au bras et gardera un sérieux handicap. Il rejoint la troupe de Louis Jouvet qui deviendra la Compagnie Jouvet-Renoir, créera la quasi totalité des pièces de Jean Giraudoux et y demeurera jusqu'à sa mort. Les personnages qu'il interprète sont souvent un peu rigides, autoritaires. Il incarne toute une série de policiers, d'officiers supérieurs, d'hommes d'ordre (il fut pressenti par son

frère pour créer la silhouette d'un officier allemand gardien de forteresse dans *Les Evasions du capitaine Maréchal* qui deviendra par la suite Rauffenstein dans *La Grande illusion*). Son air bourru, son regard tantôt condescendant, tantôt sceptique, sa corpulence massive et la rigidité due à son handicap l'opposaient admirablement aux jeunes premiers, qu'il écrasait parfois de son autorité. Il prêtera quatre fois sa silhouette à son frère Jean. Il meurt le 11 mars 1952 à Paris et est enterré à Essoyes avec toute sa famille.

### **Le personnage vu par Pierre Renoir :**

*Ce qui fait la personnalité de Maigret, c'est peut-être absence de personnalité : c'est un policier banal, un professionnel sans génie : il fait son métier, il ne comprend pas dès la première image, il n'a pas l'air de gagner un demi-million par an et de faire le Sherlock par passe-temps.*

Pierre RENOIR, *Pour vous* n° 180, 28-03-1932, article de Claude Vermorel : *Pierre Renoir vient de débiter à l'écran...*, p. 4.

### **Le personnage vu par Georges Simenon :**

*Encore, avec le premier Maigret de l'écran, Pierre Renoir, la vraisemblance était-elle 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'acteur de m'avoir observé à mon insu.*

Georges SIMENON, *Les Mémoires de Maigret*, éd. Presses de la cité, 1951, pp. 48-49.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Pierre Renoir a fait sien le rôle du commissaire Maigret, policier méthodique, instinctif et sans génie, humain surtout.*

Julien SOREL, *Cinéma* n° 185, 8 mai 1932 : *sur les écrans de Paris, La Nuit du carrefour*, p. 359.

### **Pierre Renoir vu par la critique :**

*Monsieur Pierre Renoir apporte à l'écran sa sobriété, sa sincérité, sa force calme, toutes ces qualités qui lui ont valu ses succès au théâtre. Avec lui, le commissaire Maigret est devenu un personnage vivant, pensif, saisissant de vérité.*

Jean BARREYRE, *Pour vous* n° 180, loc.cit. : *La Nuit du carrefour*, p. 7.

### **Jean Renoir vu par Pierre Renoir :**

*Avec lui, ce n'est pas une collaboration. Rien ne nous sépare jamais sur le plan de l'art, et rien ne nous séparera jamais... Si le mot fraternité n'était pas inscrit sur les monuments publics, c'est le mot qui suffirait à nous définir l'un et l'autre. C'est le mot qui serait là en témoignage de ce qu'une phrase commencée par l'un soit terminée par l'autre.*

Pierre RENOIR *Ciné-Miroir* n° 668, 21-01-1938, article de Claude Bernier : *Pierre Renoir devient roi*, p. 35.

## **Carl ANDERSEN**



**Interprète :** Georges KOUDRIA

**Age :** 40 ans

### **Le personnage original :**

« [...] une élégance d'aristocrate, avec ce rien de retenue, de raideur, cette pointe de morgue qui est surtout l'apanage des milieux diplomatiques. Il était plus grand que Maigret, large d'épaules, mais souple et mince, étroit des hanches. Son visage allongé était pâle, les lèvres un peu décolorées. Il portait un monocle noir à l'orbite gauche. »<sup>13</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« J'ai installé un poêle à bois dans la chambre de ma sœur. Elle est frileuse, j'allais au garage chercher du bois... C'est du vieux bois que j'ai coupé moi-même dans le parc. Ce sont des vieux

<sup>13</sup> in *La Nuit du carrefour*, op. cit., p. 10.

*arbres pourris, les bûches sont rongées par les insectes et ma sœur a peur de ces petites bêtes. »*

### **Descriptif**

C'est un personnage très particulier. Il lui manque un œil et il est très austère. Malgré l'interrogatoire très long et très pénible, il reste très digne et d'une éducation irréprochable. Il n'a pas un geste d'énervement, pas une parole de colère malgré les accusations accablantes qu'on lui porte : « *Je vous donne ma parole de gentleman et d'officier. »*

Malgré sa fatigue extrême (les inspecteurs se relaient pour ne pas faire de pause dans l'interrogatoire), son éducation lui rappelle qu'à l'entrée du commissaire, il faut se lever pour retomber aussitôt exténué sur une chaise.

Il est vrai que tout le désigne comme le suspect idéal. Il est étranger, très secret, renfermé sur lui-même, il vit dans une maison isolée. Ses rapports avec sa "sœur" sont ambigus et de surcroît il est une chose que les villageois ne lui pardonnent pas et qui entretient leur méfiance, il est étranger, il vient de Copenhague :

Emile Michonnet : « *Si la police était mieux faite je ne serais pas obligé de surveiller moi-même les étrangers qui volent les voitures des Français [...] et alors le Danois, il a mis les voiles hein... Vous l'avez laissé filé l'aristo. »*

« *Carl a été élevé très sévèrement* » avoue sa sœur Else au commissaire Maigret qui manifeste une sympathie certaine pour ce personnage pour le moins étrange.

Lorsque la vérité se fera sur la réalité de la « parenté » entre Carl et Else, le personnage de Carl prend une dimension pathétique qui amène en guise de conclusion la remarque finale du commissaire à Else : « *Résultat : un innocent qui souffre là-haut et pourquoi ? Pour avoir essayé de te rendre honnête. »*

Carl n'est pas à proprement parlé un personnage renouveau. Il reste fidèle au monde de Simenon et Renoir ne tente pas de lui donner une autre épaisseur que celle voulue par son créateur.

## **Else ANDERSEN**



**Interprète :** Winna WINFRIED

**Age :** 30 ans

### **Le personnage original :**

« *Le peu de lumière encore éparse dans l'air se concentrait sur ses cheveux blonds et légers, sur le visage mat. [...] La voix chantait, baissait sur la dernière syllabe des mots [...] Elle fit quelques pas et, seulement quand elle fut très proche, Maigret s'avisait qu'elle était aussi grande que Carl. Des hanches étroites accusaient encore l'élan de sa silhouette. »*<sup>14</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Est-ce que tous les policiers, en France sont comme vous ? Alors, on voudrait être un malfaiteur. »*

### **Descriptif**

D'origine danoise, elle dit être la sœur de Carl Andersen. Devant le commissaire Maigret, elle joue à la femme timide, douce, une femme recluse qui n'a pas l'habitude des visites et qui reste

<sup>14</sup> in *La Nuit du carrefour*, op. cit., pp. 33-34.



enfermée dans sa chambre, pourtant « *ses cigarettes fument partout dans la maison, elle fume deux paquets par jour à 22 francs le paquet, les villageois qu'elle ne connaît pas jouent à l'accordéon l'air d'un de ses disques préférés.* »

C'est le personnage ambigu par excellence des films policiers. Elle tente un jeu de la séduction avec le commissaire et bien entendu il n'est pas dupe. Tout comme cette apparente victime est autoritaire et sèche avec son frère Carl. Elle lui donne des ordres, elle est à la limite de la méchanceté pour un homme qui se plie à tous ses désirs et la sert comme une reine.

Son apparence ne correspond pas non plus à celle d'une femme recluse dont on pourrait supposer qu'elle vit en négligé. En fait elle est vêtue de noir, d'une grande robe, les cheveux soigneusement tirés en arrière. Elle calcule tous ses gestes, toutes ses attitudes : allongée nonchalamment sur un canapé, la robe légèrement relevée qu'elle se dépêche de rabaisser à l'entrée du commissaire comme il sied à une femme du monde.

Puis elle attire le commissaire à elle, lui caresse l'épaule en tentant de le flatter, pour mieux l'amadouer : « *Est-ce que tous les commissaires sont comme vous ? Alors on aimerait bien être malfaiteurs ! Vous êtes gentil commissaire... Pourquoi ai-je tant confiance en vous ?* »

Lorsque la séduction ne prend pas, sa seule arme est bien évidemment la crise de larmes : « *J'ai peur parce que nous sommes des étrangers. Je suis très malheureuse commissaire.* »

Cette séquence rappelle celle tout aussi conventionnelle dans *Nana* où la courtisane abat la même carte avec le comte de Vandevres.

Devant l'indifférence du commissaire, voyant que son jeu a été percé à jour, cette femme douce, réservée, apeurée se transforme en une tigresse violente et coléreuse dont des gestes deviennent brusques, rageurs. Elle se rhabille en envoyant voler les vêtements. Son ton mielleux cède à l'arrogance. Elle révèle la vraie Else, une intrigante prête à tout pour arriver là où elle le souhaite. Elle abandonne sa longue robe noire pour un pull-over et une jupe simples. Sa chevelure est libérée, elle porte des jarretelles et elle se poudre la figure.

Elle abandonne son sort entre les mains de Maigret qui la rassure : « *Dix ans c'est vite passée, après tu seras libre, vraiment libre.* »

Au-delà de l'intérêt manifesté par Renoir pour l'interprète, on saisit ce que le personnage de Simenon possédait de qualités propres à exciter son imagination. Elle rentre dans la catégorie des filles qui n'ont que leur corps à offrir, qui apprennent à dissimuler leur véritable nature pour mieux séduire et qui, démasquées, montrent tout à la fois la parenté entre le métier de prostituée et celui de comédien et la difficulté extrême à trouver sa place dans le théâtre de la vie.

### **Winna WINFRIED (1914 - ?) :**

est née en 1914 à Copenhague. Elle ne tourna que 7 films.

### **Winna Winfried vue par Jean Renoir :**

*J'ai trouvé une drôle de créature, une espèce de gamine bizarre de 17 ans, avec un visage très pâle, qui s'appelait Winna Winfried. Je ne crois pas beaucoup au terme « photogénique » mais il se trouve que cette fille le justifie. C'est une fille, il suffit de la mettre devant une caméra et tout porte, la voix aussi porte. Elle ravissait l'ingénieur du son, elle me ravissait aussi.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 139.

### **Winna Winfried vue par la critique :**

*Il faut signaler l'énigmatique visage de la Danoise Else incarnée avec une précision voluptueuse par la jeune actrice danoise Winna Winfried.*

Julien SOREL, *Cinémonde* n° 185, loc.cit., p. 359.

### **Winna Winfried vue par la critique :**

*Il faut citer pour sa beauté, sa grâce singulière et son talent, Mademoiselle Winna Winfried.*

Jean BARREYRE, *Pour vous* n° 180, loc.cit., p. 7.

*L'accent anglais de Winna Winfried, et son érotisme désuet de Russe (...) philosopharde [...] fait de la Nuit du carrefour le seul grand film policier français.*

Jean-Luc GODARD, **Dossier Jean Renoir**, de Roger Viry-Babel, 1973, p. 36.



## 13)- BOUDU SAUVE DES EAUX (1932)

*Réalisateur* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR, Albert VALENTIN  
 d'après la pièce de René FAUCHOIS  
*Production* : Société Sirius (Films M.SIMON)  
*Producteurs* : Michel SIMON, Jean GEHRET, M. PELLETIER  
*Distribution* : Ets Jacques HAIK Photographie Marcel LUCIEN  
*Décor* : Jean CASTANIER, Hugues LAURENT

*Montage* Marguerite HOULLE, Suzanne de TROYE  
*Musique* Johann Strauss (le beau Danube bleu)  
*flûte* Jean BOULZE,  
 Orphéon: Edouard DUMOULIN  
*Chanson* Sur les bords de la Riviera de Léo DANIDERFF  
*Son* KALINOWSKI  
*Régisseur* Clément OLIVIER  
*Assistants réalisateur* Jacques BECKER, Georges DARNOUX  
*Scripte* Suzanne de TROYE  
*Cadreur* Jean-Paul ALPHEN, Georges ASSELIN  
*Tournage* Été 1932  
*Intérieurs* Studios Eclair, Epinay  
*Extérieurs* Chennevières, sur les berges de la Seine, Paris  
*Procédé* 35mm, noir et blanc  
*Enregistrement* Tobis Klangfilm  
*Longueur* 2387 m.  
*Durée* 87'  
*Première publique* 11 novembre 1932 Colisée, Paris  
 Novembre 1965, Londres  
 23 février 1967, au New-Yorker, New-York

*Boudu* Michel SIMON  
*M. Lestingois* Charles GRANVAL  
*Godin* Max DALBAN  
*Vigour* Jean GEHRET  
*L'étudiant* Jean DASTE  
*Le poète* Jacques BECKER  
*Un invité de la noce* Georges DARNOUX

*Emma Lestingois* Marcelle HAINIA  
*Anne-Marie* Séverine LERCZINSKA  
*Rose* Jane PIERSON

Monsieur Lestingois est un brave homme de libraire, installé sur les quais de la Seine. Il aime la littérature, la musique et, en vrai disciple d'Epicure, ne recule pas devant l'idée de "lutiner" sa charmante petite bonne. Son autre passion est d'observer à la lunette ses contemporains qui déambulent sous ses fenêtres. C'est ainsi qu'il portera secours au clochard Boudu qui, inconsolable de la perte de son chien, vient de se jeter de la passerelle des Arts dans la Seine. Lestingois non content de sauver Boudu, l'installe chez lui. C'est faire entrer le désordre dans cet univers calme et ordonné. S'il se contentait d'essayer ses chaussures sur le couvre-lit en satin, il n'y aurait que demi-mal. Mais Boudu tente de séduire la bonne et réussit à cocufier son protecteur. Lestingois trouve une solution à cet épineux problème d'échange de partenaires avant la lettre : Boudu épousera Anne-Marie et tout rentrera dans l'ordre (moral). Mais bien évidemment Boudu, lors de la promenade en barque fait chavirer l'esquif et envoie mariée et témoins à l'eau. Profitant de la panique générale, il se laisse emporter par le courant

et accepte tout heureux d'échanger son frac de marié contre les hardes d'un épouvantail : Boudu recouvre sa liberté.

## Priam BOUDU



**Interprète** : Michel SIMON

**Age** : 35/40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *J'peux pas roupiller dans un plumard moi. C'est trop chaud. Et c'est trop mou. Ca m'dégoûte de suer dans des draps.* »

**Descriptif**

« *Boudu est un clochard réussi, l'archétype absolu après lequel courent 99% des clochards. Si le clochard n'existait pas, Boudu l'aurait inventé. Il est parfait dans son espèce. Nous ne pouvons en l'apercevant que pousser le même cri d'admiration que le libraire Lestingois, le voyant entrer dans le champ de sa lorgnette.* »<sup>15</sup>

Si cette remarque de Roger Viry-Babel est toujours pertinente, elle ne saurait pour autant caractériser le personnage que dans la mesure où elle est complétée par la formule tautologique : *Boudu c'est Michel Simon et Michel Simon c'est Boudu.*

On touche avec ce personnage à la difficulté qui consiste à décrire un comportement et une conduite qui correspondraient exactement au portrait qu'on ferait de son interprète. Et Renoir lui-même n'était pas dupe en poussant dans ses ultimes retranchements son comédien favori (il s'agit en effet de la quatrième – et dernière collaboration Renoir-Simon).

Boudu est un clochard. Il est vêtu pauvrement de haillons (pantalon et veste déchirés). Ce clochard grincheux inspire une méfiance parfaitement traduite dans la scène de la mère et du petit garçon au voilier qui se sauvent à sa vue.

C'est un clochard peu orthodoxe puisqu'il est embarrassé par l'aumône d'une petite fille qu'il redonne à un riche automobiliste (qui tarde à trouver une pièce pour le remercier d'avoir tenu sa portière) en accompagnant son geste d'un ironique « *pour acheter du pain.* »

C'est un marginal. Ses états d'âme n'ont que peu d'importance pour la société qui l'entoure. Cette société fonctionne sur l'apparence, la norme comme nous le montre la scène où Boudu, désespéré par la perte de son chien, va chercher secours auprès d'un agent de police (la loi, la rigueur, l'ordre face à la marginalité). Celui-ci ne prend même pas la peine de l'écouter. Un chien de clochard ne représente rien. Renoir met alors en parallèle une scène similaire : une bourgeoise vient de perdre son pékinois, d'une valeur de 10 000 francs. On déploie alors toutes les forces possibles pour retrouver ce « trésor ». On n'a cure de Boudu qui a perdu son compagnon. Mais on écoute cette femme qui a perdu 10 000 francs. Seuls comptent les apparences et l'argent.

Le monde de Boudu s'exprime en constatations simples, aux tournures argotiques : « *Laisse-moi becqueter. (...) mon clebs... il vient de se débîner.* »

En revanche, Lestingois, libraire de son état, vit dans un univers policé, même et surtout quand il fait la cour à sa bonne : « *Tu es pareille aux nymphes, comme elles, tu es souple et tu saurais bondir sur la mousse des forêts...* »

Boudu est encore plus marginalisé dans ce monde. D'emblée, il n'a aucune reconnaissance pour le bienfaiteur qui lui a sauvé la vie, qui lui donne le gîte, le couvert et ses « vieux vêtements ». Ce serait même l'attitude inverse qu'il manifeste en reprochant à Lestingois d'avoir empêché son suicide : « *Pourquoi vous m'avez sorti de l'eau ?* »

<sup>15</sup> Roger VIRY-BABEL, *Dossier Jean Renoir*, 1973, p. 40.

Recueilli par Lestingois, il se montre exigeant, donne des ordres, et se plaint lorsqu'on le fait attendre : « *C'est pas trop tôt !* »

Tout ce qui fait la fierté du monde petit bourgeois est tourné en ridicule par Boudu : le beurre n'est pas du saindoux, le vin est de l'eau qui pique, ou encore, alors qu'on lui apprête un lit : « *Ca me dégoûte de suer dans des draps.* »

Lui fait-on obligation de cracher dans son mouchoir et non pas par terre, qu'il s'offusque : « *mais c'est sale...* »

Cette nouvelle vie n'est pas à sa mesure, ce que traduit le pantalon trop grand pour lui que Lestingois lui donne. Boudu résiste devant tant de générosité : il dort par terre car le lit est trop mou. Il multiplie les maladresses, fait tomber les verres, renverse le vin sur la table, casse la vaisselle. Alors que tous dans cette vie ont une occupation, une place, lui vaque dans la maison en s'ennuyant, en cherchant que faire. Dès qu'il se trouve une occupation, il provoque le désordre. La scène du cirage en est la preuve : il déplie les nappes, salit toute la maison y compris le saint des saints, la chambre de Madame Lestingois.

Boudu fonctionne par nécessité et n'a cure des apparences et des convenances : « *une cravate pour quoi faire... ça n'a aucune nécessité absolue... J'en veux pas.* »

Sa logique est totalement inadaptée aux habitudes bourgeoises. Puisque Mme Lestingois éponge le vin renversé sur la nappe en versant du sel, Boudu, lui, trouve très logique d'enchaîner en épongeant le surplus de sel en versant de nouveau du vin... Jusqu'au moment où, comme souvent chez Renoir, l'habit fait le moine... A partir du moment où Boudu va chez le coiffeur, il s'intègre à cette société. Cela se repère tout d'abord à sa façon de marcher. La démarche est plus assurée, plus rapide, plus droite. Son costume perd de sa fonction de déguisement. Boudu semble parfaitement à l'aise, à sa taille et de surcroît il arbore une cravate. Il fume le cigare élégamment, le petit doigt en l'air. Il possède quelque argent (le billet de loterie gagnant), il a une maîtresse (Mme Lestingois) et l'accomplissement sera son mariage avec Anne-Marie. Sa vie deviendra alors la parfaite réplique de celle de Lestingois, le petit-bourgeois, si l'on omet quelques cuirs dans l'expression et une absence totale de culture : « *Je pourrais être libraire si je voudrais... Honoré de Balzac, c'est qui c't'homme-là !... Les fleurs du mal ici c'est une librairie, pas un fleuriste.* »

C'est ce moment que Renoir choisit pour faire chavirer cette vie en même temps que la barque transportant les jeunes mariés. Renoir, ou Boudu lui-même ? Accident ou effet voulu ? Tout comme il est né à cette existence bourgeoise par l'eau (sa tentative de suicide), il meurt à cette vie par l'eau en se laissant flotter au gré des courants. Boudu, cette fois, est littéralement sauvé par l'eau : « *C'est sa destinée, il a repris le fil de l'eau* » conclura d'ailleurs Lestingois.

Boudu choisit en effet de redevenir ce clochard déguenillé qui apeurait les passants, tout comme l'épouvantail effraie les oiseaux. Pour ce faire, il dérobe les hardes d'un mannequin de paille voisin. Une fois encore, l'habit fait le moine. Il décide de rejeter le monde bourgeois symbolisé par le costume et la cravate dans lesquels il donne un coup de pied, et de renoncer définitivement à ce monde en jetant son chapeau à l'eau. Il peut alors oublier les contraintes et reprendre sa liberté, liberté profonde, anarchiste même et profiter ainsi de chaque moment qu'il peut s'octroyer (galipettes dans l'herbe), tandis que le libraire, trop petit-bourgeois, doit se contenter d'en rêver.

Boudu est un anarchiste. L'anarchiste n'a d'autres limites que sa propre conscience, il n'a d'autre tribunal que lui-même. Boudu ne juge que par rapport à sa propre morale. S'il n'y a pas de raison évidente dans un acte il ne l'accepte pas. Il prend alors cela comme une contrainte et toute contrainte étant mauvaise il la rejette. Ce qui compte pour lui c'est la liberté. Il est contre l'ordre bourgeois (représenté par Madame Lestingois), il est contre ce que cette classe représente : l'argent (il redonne la pièce qu'on lui avait donnée par charité), la morale (le sexe pour le sexe, notons que la scène avec Madame Lestingois a beaucoup choqué à l'époque), le mariage, l'ordre social. Et même s'il devient le stéréotype caricatural du bourgeois lorsqu'il gagne à la loterie, la caricature n'atteint jamais l'original et même en costume il paraît déguisé. On naît anarchiste, on ne le devient pas. Tous les clochards ne sont

pas des Boudu. Il n'est pas étonnant que Vigo qui était anarchiste dans l'âme ait choisi l'acteur Michel Simon pour interpréter le rôle du père Jules dans son film *L'Atalante*.

Simon qui disait lors du tournage de *Boudu* : « *J'apprends de Boudu qu'une des attitudes à prendre vis-à-vis de la société, c'est de la vomir* »<sup>16</sup> le redira d'ailleurs lors du tournage du film de Vigo. Les deux rôles sont donc très proches.

### **Michel SIMON :**

Se reporter à la fiche **Joseph TURLLOT** dans le film *Tire-au-flanc*, p. 45.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Boudu est un pauvre hère, buriné de crasse, hirsute, sans gêne, sans pain, sans amour. L'un de ceux qu'on rencontre parfois, au long des quais, traînant la jambe et l'épaule basse sous le poids d'une invraisemblable musette. Un gars de la cloche. Le vaincu si vous voulez.*

Jean MERY, *Cinéma* n° 204, 15 septembre 1932 : *Jean Renoir et Boudu sauvé des eaux*, p. 749.

*Boudu, c'est Michel Simon, et à ce point que le film paraît construit autour de lui. Ce qui semble logique, puisqu'il est le héros de cette histoire. Mais Michel Simon a fait du clochard un personnage dont aucun scénario ne pouvait, de toute évidence, fixer dès le départ tous les traits. Il est Boudu, avec une telle authenticité de ton, d'allure, de comportement où jouent son bégaiement, sa nonchalance, sa verve narquoise, qu'il apparaît comme une protestation.*

José ZENDEL, *L'Écran français* n° 74, 26 novembre 1946 : *Boudu sauvé des eaux*, p. 18.

*Si Renoir laisse Boudu et Simon vagabonder en liberté, c'est qu'il n'attend d'eux que de bonnes surprises. Il répugne à tyranniser tant l'acteur que le personnage. Et puis il y découvre en Boudu trop de sa propre philosophie pour ne pas aimer à s'écouter parler par la bouche d'un autre.*

*Les Cahiers du cinéma* n° 78, loc. cit., p.69.

*Le personnage de Boudu est celui d'un hippy avant l'invention du mot.*

François TRUFFAUT, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 267.

*Boudu c'est plus que Boudu : c'est un acteur de génie qui s'est pris à son propre jeu et qui a fini par croire – et faire croire – qu'il était réellement Boudu.*

Claude BEYLIE, *Cinéma d'aujourd'hui* n° 2, mai-juin 1975, p. 56.

*Boudu c'est Michel Simon et il interprète à lui seul tous les clochards présents et à venir. Il est inégalable, génial. Et comme bien sûr, dans ce film, rien ne sert les bons sentiments [...] il est aussi tout simplement imbuvable, malveillant, sans gêne, ingrat. Il est si peu reconnaissant envers ses bienfaiteurs. Son bon sens est celui d'un autre monde, tout aussi cohérent. Michel Simon joue son personnage, comme s'il était un enfant de deux ans. Il faut voir les poses totalement infantiles qu'il prend avec son corps, les galipettes, les jambes en l'air etc [...] Ce qui prête à l'attendrissement des familles chez un bambin de taille normale, fait horreur lorsqu'il s'agit d'un bébé qui serait atteint de gigantisme, un monstre répugnant qui se révèle, de plus pourvu d'appétits sexuels.*

Catherine BREILLAT, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc.cit. : *Tout Renoir*, p. 56.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*J'avais déjà tourné un clochard avec Michel Simon, c'est à la fin de La Chienne, alors en allant revoir la fin de La Chienne, Boudu s'est imposé à moi. Je voulais profiter du fait que Michel Simon était non seulement un clochard mais qu'il était tous les clochards du monde.*

Jean RENOIR, *Jean Renoir ou la vérité intérieure*, émission d'Armand Panigel, 18/11/1978.

### **Le personnage vu par Michel Simon :**

*Pique-assiette aussi Boudu, mais pas à la manière de Clo-Clo, pas par vocation. C'est un personnage que j'ai beaucoup aimé parce qu'il avait des choses à dire et qu'il les dit dans ménagement. Cet homme a un sentiment exact de la responsabilité [...]. J'apprends de Boudu qu'une des attitudes à prendre vis-à-vis de la société, c'est de la vomir.*

Michel SIMON, *Pour vous* n° 547, 10 mai 1939 article de N.F. : *Les Dernières prises de vues de la Règle du jeu*, p. 11.

---

<sup>16</sup> Michel SIMON, *Pour vous* n° 547, loc.cit., p. 11.

### **Michel Simon vu par Jean Renoir :**

*Michel Simon est énorme et on n'imagine pas un sauvage plus naturel.*

Jean RENOIR, **Cinémonde** n° 204, loc.cit., p. 749.

*Avant tout, ce qui semblait évident c'étaient les possibilités que le rôle de Boudu offrait à Michel Simon. Ce rôle de clochard inadaptable semblait avoir été conçu pour cet acteur de génie.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op.cit., p. 105.

*Boudu c'est Michel Simon, c'est-à-dire que c'est un des plus grands acteurs vivants et un des plus grands acteurs de l'histoire du théâtre et du cinéma. Boudu, c'est un hommage à Michel Simon.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op.cit., p. 139.

### **Michel Simon vu par la critique :**

*Un grand corps drôlement bâti, des gestes à la fois brusques et doux, une étonnante chevelure blonde : tel apparaît Michel Simon vu de dos. Quand il se retourne, on ne voit plus que son visage et il faut pas mal de temps pour s'habituer à cet étrange masque dont les traits ne répondent à rien de courant quant aux proportions, au « fini. »*

*Sachant combien j'admire son très grand talent, Michel Simon ne m'en voudra pas, je l'espère, de la question que je me suis posée maintes fois à son sujet : « est-il laid ? » laid ? si l'on cherche dans l'homme, la froide perfection des marbres grecs ou seulement la régularité et l'harmonie, Michel Simon l'est certainement, et même très... Rien dans son visage n'est équilibré. Le menton a poussé sans se soucier du nez, la bouche ignore le modelage classique. Mais les yeux noirs pétillants d'intelligence et d'esprit quand ils consentent à ne pas se dissimuler sous les mille plis des paupières, ils contiennent un tel monde de finesse que, déconcerté tout d'abord, on oublie peu à peu, et le nez, et la bouche, et ce menton disproportionné, pour suivre les multiples jeux de la pensée qu'ils laissent deviner.*

Odile COMBIER, **Cinémonde** n° 209, 20 octobre 1932 : *L'Aventure pitoyable, sentimentale, amusante de Boudu sauvé des eaux*, p. 845.

*Michel Simon est remarquable de profondeur et cependant son style expressif est, ici, direct et vivant.*

Julien SOREL, **Cinémonde** n° 210, 27 octobre 1932 : *Sur les écrans de Paris, Boudu sauvé des eaux*, p. 279.

*Michel Simon fait Boudu. Il apporte dans la composition de son personnage un réalisme parfois excessif – car l'écran grossit terriblement les effets – et ce réalisme a pourtant des limites qu'on ne s'explique pas.*

René BIZET, **Pour vous** n° 209, 17-11-1932 : *Boudu sauvé des eaux*, p. 4.

*En voyant jouer Michel Simon, les spectateurs ont toujours senti qu'ils regardaient non pas un acteur mais l'acteur, les meilleurs de ses rôles furent des rôles doubles. Boudu est à la fois un clochard et un enfant qui découvre la vie.*

François TRUFFAUT, **Ma Vie et mes films**, op.cit., p. 267.

*C'était son film préféré [Boudu]. C'est aussi le film où le comédien n'a rien à jouer car c'est son propre personnage ! Moi qui le connais jusqu'aux fibres les plus intimes, combien je déplore que les metteurs en scène ne lui aient pas proposé d'autres Boudu à travers ses mille et une facettes !*

Jeanne CARRE, **728 jours avec Michel Simon**, éd. France-Empire, 1978, p. 268.

*Si Michel Simon, dans Boudu sauvé des eaux, et Jules Berry dans Le Crime de Monsieur Lange, sont plus aisément acceptés dans leur double jeu, ce n'est pas tant qu'ils soient plus « adroits » mais que leurs personnages appartiennent à une espèce sociale (clochard, escroc) où le cabotinage est admis comme attribut de nature.*

Eric ROHMER, **Cinéma** n° 244, avril 1979 : *Le Petit théâtre de Jean Renoir*, p. 21.

## Edouard LESTINGOIS



**Interprète :** Charles GRANVAL

**Age :** 50 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *L'homme qui a craché dans La Physiologie du mariage d'Honoré de Balzac n'est plus rien pour moi !* »

**Descriptif**

Monsieur Lestingois est un homme petit, rond qui appartient à la petite bourgeoisie. Il est libraire,

humaniste et rêveur. C'est un homme qui s'ennuie au sein de sa famille : « *Mon excellente épouse est tout à fait incapable de me faire ressentir les joies innocentes de la chair mais me faut-il pour cela y renoncer?* »

C'est d'ailleurs pour cela qu'Edouard conte fleurette à la petite servante Anne-Marie qui « *l'aime avec l'insouciance de sa jeunesse* » et qu'il compare à une faune dans ses rêves littéraires.

Le soir il va la rejoindre dans sa chambre « *tant que sa jeunesse indulgente y consentira.* »

Il regarde aussi les femmes passer dans la rue avec une longue-vue ou il offre des livres à un jeune étudiant pauvre et qu'il ne connaît même pas.

Il n'hésite pas à ouvrir sa porte à un clochard, à l'héberger, à le nourrir, à l'appeler « son ami », à rire avec lui, à le prendre dans ses bras, alors que les autres ne le considèrent que comme « une chose » sale et répugnante : « *On ne va pas porter CA chez moi !* » s'insurge Madame Lestingois.

Le moment de gloire passé, chacun, prétextant une quelconque besogne, s'enfuit bien vite.

Et même si Boudu le dérange dans ses habitudes, perturbe sa vie, fait des dégâts dans sa maison, l'empêche de retrouver Anne-Marie dans sa chambre le soir :

Anne-Marie : « *ça ne vous dérange pas de l'avoir sauvé ?* »

Lestingois - *Si, le soir* », aussitôt sa générosité et son humanisme reprennent le dessus :

*"Mais que va-t-il devenir ce malheureux... il s'en ira... enfin demain..."* »

En fait, Boudu est celui que Monsieur Lestingois rêve d'être, un homme libre de toutes conventions et de toutes contraintes sans toutefois avoir le courage d'y parvenir.

Lestingois est un personnage renoirien dans la mesure où il décline toutes les facettes du personnage du bourgeois. Mais Renoir, s'il insiste avec délectation sur les défauts du libraire, multiplie les situations qui le rendent éminemment sympathique. C'est à la fois un personnage qui fait corps avec son décor quotidien. Sa seule escapade à l'extérieur de la librairie – quand il plonge dans la Seine pour sauver Boudu – provoque un enchaînement d'événements domestiques qui bouleversent sa quiétude. Lestingois est, par raison, un homme d'ordre. Par la pensée il est un homme de désordre, trop respectueux, par culture, de l'évasion et de la liberté de Dionysos.

**Charles GRANVAL (1882 - 1943) :**

Charles Gribauval est né le 21 décembre 1882 à Rouen. Il passe par le Conservatoire puis par la Comédie-Française. Ce personnage bedonnant aux paupières tombantes comme son ventre a été très tôt découvert par le cinéma. Marié à Madeleine Renaud, ils eurent un fils, Jean-Pierre Granval, également acteur, notamment chez Renoir dans *Le Testament du docteur Cordelier* et dans *Le Déjeuner sur l'herbe*. Il meurt le 28 juillet 1943 à Honfleur.

**Charles Granval vu par la critique :**

*Louons Monsieur Granval de sa simplicité et de son bon goût.*

René BIZET, *Pour vous* n° 209, loc.cit., p. 4.



## Emma LESTINGOIS



**Interprète :** Marcelle HAINIA

**Age :** 45 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Vous êtes entré ici dans un intérieur honnête, familial, bourgeois ! Et vous y traînez des mœurs de troglodyte ! Sous prétexte de nettoyer vos chaussures, vous avez transformé ma chambre en un véritable capharnaüm. »

**Descriptif**

Il est vrai que le fait d'étendre du cirage avec le couvre-lit en satin a fait s'indigner plus d'une spectatrice.

Emma Lestingois est une caricature de bourgeoise.

C'est une belle femme, élégante, qui passe ses journées à ne s'occuper que d'elle-même. Elle se repoudre le visage, se repose, se vernit les ongles, tout en osant prétendre : « *je suis fatiguée* » en s'allongeant sur son lit.

Si quelque chose la contrarie, et Boudu va s'y employer, elle trépigne : « *J'ai mes nerfs, oh oui ! j'ai mes nerfs.* »

Est-elle dupe ou non des « compensations » que Monsieur Lestingois trouve à faire chambre à part en allant se consoler dans les bras de la jeune servante ? Elle, en revanche, se retrouve seule les soirs dans sa chambre. L'arrivée de Boudu la perturbe fortement dans sa vie routinière. Elle commence par le rabrouer, par exiger son départ, par résister à ses avances faunesques : « *Je vous prie de ne pas oublier le respect que vous me devez.* »

Et lorsqu'il s'avance vers elle : « *T'as peur, hein Emma ?* » le double burlesque de Madame Bovary hésite entre le « oui » et le « non » avant de se laisser culbuter sur le fameux dessus-de-lit, sous le regard absent d'un zouave jouant du clairon.

C'est l'inversion parfaite des séquences de « viol » de *La Fille de l'eau* ou de *Toni*. Madame Lestingois est une femme mariée, une épouse qui n'ignore plus rien du désir des hommes, même si celui de son mari se détourne dans des voies phantasmatiques d'amours mythologiques et – plus terre à terre – dans le charme discret des amours ancillaires.

Madame Lestingois, maîtresse-femme, est-elle en fait, une mal-mariée, trompée par son mari et culbutée par un clochard ?

Séduite par Boudu, elle redevient ce qu'elle avait cessé d'être, une femme désirable. Renoir approche pour la première fois le thème de l'adultère bourgeois, qu'il déclinera dans *Madame Bovary* et dans *Partie de campagne* les années suivantes.

**Marcelle HAINIA (1896-1968) :**

Elle est née à Paris le 13 novembre 1896 et elle meurt le 15 août 1968.

## Anne-Marie CHLOE



**Interprète** : Séverine LERSZINSKA

**Age** : 25/30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« C'qu'il est sale, c'type-là ! j'espère qu'on va pas l'garder ! »

**Descriptif**

Anne-Marie est la troisième grande déclinaison de soubrette dans l'œuvre de Renoir après Catherine et Georgette dans *Tire-au-flanc*. C'est un des personnages-clés de *Boudu*, dont la dramaturgie pourrait se résumer à la transformation accidentelle du trio mélodramatique classique en quatuor déjanté. Anne-Marie est certes la bonne pas très affûtée qui ne saisit pas toutes les subtilités des conventions bourgeoises (*Pourquoi est-ce que vous avez un piano puisque personne ne joue dessus ?*) mais elle est aussi la petite nymphe qui attend les visites nocturnes de Monsieur Lestingois dans sa chambre sous les combles.

Pourquoi acceptera-t-elle de convoler en justes noces avec Boudu ? tout simplement parce que c'est la volonté de son patron et qu'elle n'a de cesse de manifester de la reconnaissance à l'égard de cet homme. Mais d'un autre côté Anne-Marie ne paraît pas résignée à l'idée d'épouser Boudu qui a désormais toute l'apparence d'un bourgeois. Elle tombera à l'eau lorsque Boudu se ressourcera pour redevenir un être libre. Le personnage d'Anne-Marie tient encore de la convention : la bonne et son franc-parler, mais on est encore très loin de la soubrette de Beaumarchais ou de *La Règle du Jeu*.

Séverine Lerczinska, actrice complètement absente des dictionnaires et encyclopédies du cinéma apporte au rôle une fraîcheur et un dynamisme qu'on retrouvera plus tard chez Paulette Goddard. Jean Renoir se sert de son naturel et de son absence d'apprêt avec une délectation communicative.



## 14)- CHOTARD & Cie (1933)

*Réalisateur* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR et Roger FERDINAND  
 d'après sa pièce  
*Producteur* : La Société des Films, Roger FERDINAND  
*Distribution* : UNIVERSAL  
*Photographie* : J-L.MUNDWILLER  
*Décors* : Jean CASTANIER  
*Montage* : Marguerite HOULLE, Suzanne de TROYE  
*Son* : KALINOWSKI, Roger HANDJIAN  
*Assistant Réalisateur* : Jacques BECKER  
*Scripte* : Suzanne de TROYE  
*Cadreur* : Claude RENOIR Jr, René RIBAUT

*Tournage* nov.-décembre 1932  
 Studio PATHE, JOINVILLE  
*Durée* 83' (2277 m.)  
*Première* mars 1933, Paris

<i>François Chotard</i>	Fernand CHARPIN
<i>Marie Chotard</i>	Jeanne LORY
<i>Julien Collinet</i>	Georges POMIES
<i>Reine Chotard</i>	Jeanne BOITEL
<i>Augustine</i>	Malou TREKI
<i>Parpaillon</i>	DIGNIMONT
<i>Emile, un employé</i>	Max DALBAN
<i>Le Sous-Préfet</i>	Louis TUNC
<i>Ducasse, le cousin</i>	Louis SEIGNER
<i>Le chef de la Police</i>	Robert SELLER
<i>Un invité</i>	Fabien LORIS
<i>Le musicien de Jazz</i>	Freddie JOHNSON

Chotard est un gros épicier, fier de sa réussite. Sa femme dit "amen" à toutes ses décisions et sa fille, Reine, est l'objet des attentions amoureuses du lieutenant Ducasse, cousin timide, et de Julien Collinet, poète aussi farfelu que sympathique. Pendant un bal costumé à la Sous-Préfecture, Julien déguisé en Roméo séduit Juliette-Reine tandis que d'Artagnan-Ducasse les dénonce à Chotard-Louis XIV. Le lendemain, Chotard accepte malgré tout Julien pour gendre avec l'intention d'en faire un épicier modèle. Les roses de la couronne de la mariée se fanent... Julien est une « catastrophe » pour l'épicerie! Chotard a beau hurler, menacer, rien n'y fait. A la suite d'un repas de famille plus orageux que d'ordinaire, il chasse son gendre non sans avoir, au préalable, proposé Reine au lieutenant Ducasse qui doit passer Capitaine... Tandis que Julien va prendre le train, les journalistes affluent à l'épicerie : Julien Collinet vient de recevoir le Prix Goncourt ! Chotard fait face à la célébrité et à la meute des journalistes. Il récupère son gendre in extremis et prend en charge son avenir d'écrivain. Les festivités passées, Chotard fasciné par les vertus financières du Goncourt enferme Julien dans une aile de la maison afin qu'il crée en paix. Pire, il oblige ses employés à lire le roman tandis que lui même découvre avec plaisir, mais non sans difficultés, les beautés des grands classiques. Julien se révolte enfin : il découvre qu'il y a aussi de la poésie à gérer un stock de petits beurres ou de sardines à l'huile. Il prend en mains les rênes de l'épicerie en gros : La maison Chotard & Cie est née...

## François CHOTARD



**Interprète** : Fernand CHARPIN

**Age** : 50 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je continue à ne pas aimer les gendarmes, mais tout de même, entre un fou et un gendarme, quand on n'a pas le choix ! »

**Descriptif**

Petit homme rondouillard, Chotard ne vit que par et pour son épicerie qu'il ne cesse d'agrandir (succursales, camions, caisses siglées avec un énorme « Chotard alimentation »). Pour tous les habitants de la ville, il est le patron, serviable, enjoué ayant un petit sourire et un mot aimable pour chacun. C'est un homme sympathique et tout dévoué à sa clientèle :

« Qui est ce Monsieur très important ?

- Comment, vous ne connaissez pas Chotard, le plus gros négociant de la ville. »

Dans toute la ville on semble l'apprécier. Tous le saluent sur son passage. Mais dans l'arrière-boutique, le refrain est tout à fait différent. En effet, le petit bonhomme sympathique se transforme en patron tyrannique, hurlant et rudoyant ses employés : « Adèle, je veux être au courant de tout. »

Chotard veille à tout et, pour un couvercle de moutarde perdu, ce ne sont que réprimandes, hurlements et menaces de renvoi. Il entend être LE patron, le seul et l'unique, le maître à qui l'on doit le respect. Cela s'applique non seulement à l'entreprise, mais aussi à sa famille et à sa domesticité :

« Je vous ai déjà dit Augustine que je voulais qu'on se mette à table à midi tapante.

-Il est midi deux.

-Et que je ne voulais pas qu'on me réponde quand je parle. »

Il régent avec la même rigueur la vie de sa fille : « Je ne veux pas d'un gendre gendarme. Je ne veux ici ni d'un gendarme, ni d'un prosateur », lorsque Reine Chotard est courtisée simultanément par un brigadier et un poète... « Je n'en veux pas ici et je défends que l'on en cause. »

Dans la traditionnelle séquence de fête, le choix des costumes du bal travesti n'est pas l'effet du hasard. Comme toujours, chez Renoir, le déguisement reflète la personnalité de celui qui le porte. Et tout naturellement François Chotard est déguisé en roi.

Pour lui, les employés sont là pour le servir comme le roi et faire prospérer son affaire. Assis avec sa femme sur un trône, les différents sujets défilent respectueusement devant le couple royal, en s'acquittant d'une révérence. Le roi ne connaissant pas la moitié des habitués de la cour, Chotard ne connaît pas les gérants de ses succursales. Il gère les amours de sa fille Reine comme ses commandes. Il doit être maître de sa dynastie et il ne fait aucun doute que le gendre, qu'il aura choisi, travaillera à l'épicerie, le seul emploi digne de son empire.

La ville, ou plutôt la cour, parle déjà du « mariage de Madame Reine Chotard, fille de Monsieur François Chotard l'estimé négociant de notre ville et si actif Président de notre syndicat d'initiative. » Reine n'existe qu'en tant que fille de François Chotard. Dans ce monde strictement ordonné, l'arrivée de Julien Collinet prend des allures de catastrophe... Ce poète, délicat et attentionné a séduit Reine. Cette jeune fille rêveuse qui s'est toujours tue, obtempérant aux désirs et ordres de son père sans rien dire, commence à tenir tête à son géniteur : l'amour paternel est supplanté par l'Amour :

« Vous êtes tous injuste avec lui.

- C'est à ton père que tu parles ? »

La relation entre les deux hommes dégénère très vite. Chotard dont il est devenu l'employé tente d'instaurer sa domination par des hurlements ; Julien y oppose un mutisme qui pourrait laisser percevoir un léger mépris. Cela désoriente Chotard jusqu'alors sûr de lui et fier de son autorité. S'il hurle si fort, s'il exige qu'il lui manifeste le respect qu'on doit avoir pour le

maître, ne serait-ce pas justement parce qu'il n'en est plus sûr ? « *Chez moi à l'heure des repas on mange et je n'ai pas l'habitude d'attendre : on est obligé de le nourrir et il trouve le moyen d'être en retard à table... Une maison respectable. Je gagne le pain que je mange. Mangeons. Je suis le maître ici et je veux qu'on me respecte.* »

Si Chotard hurle c'est qu'il a ressenti une faille dans sa forteresse et cette faille, c'est Julien.

Le hasard va transformer la vision de l'épicier-roi, mais pas sous la forme qu'il pressentait : « *Tu as épousé un fou. Ma fille il y aura un drame avant longtemps.* »

Ce gendre, dont il rêve de se débarrasser, à qui il reprochait de lire à table, de n'être qu'un prosateur, reçoit le prix Goncourt. Dès lors, le comportement de Chotard change radicalement :

« *Monsieur Collinet est bien votre gendre ?*

-*Mais nous avons tous les deux cet honneur.*

-*Votre gendre est un as.*

-*Mais je m'en doutais.* »

Chotard va faire face à cette nouvelle situation avec le même esprit d'entreprise qui en fit le roi de l'épicerie :

« *Il y a des gens plein le hall pour Monsieur Collinet.*

-*Oui JE les verrai plus tard.*

-*Et dites-lui donc de venir demain dîner à la sous-préfecture et que Madame Collinet me fasse l'honneur de l'accompagner.*

-*Mais NOUS y serons, soyez en sûr. [...] Monsieur Collinet n'est pas là, on le cherche mais moi je suis son beau-père Monsieur Chotard. Chotard et Collinet c'est pareil.* »

La situation nouvelle de son gendre lui permet de falsifier l'histoire sans vergogne :

Chotard : « *C'est moi qui l'ai choisi.*

Reine : *Non c'est moi*

Chotard : *Il est beau*

Reine : *Tu disais qu'il était fou*

Chotard : *Il ne faut pas toujours écouter ses parents [...] ON a gagné le grand prix [...] Tandis que MON gendre...*

Madame Chotard : *Que NOTRE gendre...*

Chotard : *Tandis que MON gendre...* »

Chotard avait mis son gendre à la porte... Désormais, il le séquestre : « *Fermez les portes et que personne ne sorte !* »

Afin de tirer le meilleur profit de son gendre, il l'oblige bel et bien à rester enfermé, à écrire, écrire, écrire : « *Je me suis renseigné. Je vous prierai de ne plus mettre les pieds dans l'épicerie et de consacrer tout votre temps, même la nuit si ça vous chante à nous écrire des choses. Combien pouvez-vous nous donner de pages par jour ?* »

En argot de métier, écrire se traduit par « pondre » et Chotard entend bien rentabiliser cette nouvelle poule aux œufs d'or...

« *On ne peut pas écrire tout le temps, voyons.*

- *Si on peut. J'ai calculé que vous pouvez nous donner dix livres par an et d'après le contrat ça fait deux cent mille francs.* »

Le pauvre Julien, le forçat de l'écriture, après avoir été celui de l'épicerie, se rebelle une fois encore de façon pacifiste :

« *Nous ferons chacun à notre guise* » réussit-il à faire admettre à son beau-père. Chotard dès lors s'humanise. L'épicier qui n'avait en tête que pouvoir, gloire, argent, s'ouvre aux autres. Il se découvre généreux, prévenant, il offre les collations à l'ami de Julien. Il cesse enfin de régenter la vie de tous et pour la première fois, il témoigne de l'amour qu'il porte aux siens : « *Je n'aime pas quand mon enfant a de la peine.* »

Lui qui était prêt à délaisser son affaire pour lire et tenter de se mettre à la hauteur de Julien. Mieux, il saisit qu'il faut de tout pour faire un monde et que la sagesse est de ce soumettre à cet ordre du monde : « *Chacun a sa poésie. La vôtre est ici. La poésie est partout.* »

La réussite de sa vie est aussi honorable que celle de Julien. Son épicerie, il l'a bâtie pierre par pierre à la force de ses mains comme un poète construit son poème vers par vers. A chacun son trajet pour bâtir avec succès, et avec ses seize succursales, ses trois camions, l'entreprise « Chotard et Compagnie » vaut bien un Goncourt.

Le personnage de Chotard appartient sans doute plus au petit monde de Roger Ferdinand qu'à celui de Renoir. La pièce ayant connu quelque succès, l'acteur Charpin interprète en fait un personnage plus proche du César de Pagnol qu'il créa au théâtre avant de le céder à Raimu à l'écran. Il s'agit de ces pères nobles et tyrans domestiques qui masquent la réalité de leurs sentiments filiaux derrière leurs coups de gueule. Il est évident qu'ici, Charpin « fait du Raimu ». L'avantage qu'il a sur son confrère marseillais c'est qu'il ne tire pas le personnage à lui. On ne perçoit pas Charpin avant de se familiariser avec Chotard. L'intelligence de Renoir est à la fois de rendre ridicule l'épicier en gros dans son aspect dictatorial et de gommer le ridicule du personnage par des élans d'humanité. Ce que rend très bien Charpin. Au-delà de la convention (théâtrale et/ou cinématographique) François Chotard s'apparente beaucoup plus à Nino dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, qu'au patron Batala du *Crime de Monsieur Lange*. C'est peut-être aussi le fait que le « folklore marseillais » apporté par Charpin convainc le spectateur qu'il s'agit avant tout d'une farce. Il n'en demeure pas moins que l'aspect ordonné du personnage ne résiste pas devant le faune Collinet.

**Fernand CHARPIN (1887 - 1944) :**

est né le 1 juin 1887 à Marseille. Avant qu'il n'acquière une célébrité méritée au cinéma, cet acteur de l'Odéon fut d'abord reconnu comme un solide et expérimenté comédien de théâtre. Mais son nom est définitivement associé à celui de Marcel Pagnol. Il créa au Théâtre de Paris le 9 mars 1929 le personnage de Panisse qui était pour son auteur le personnage important de la pièce, comédie écrite sur le canevas classique d'une jeune fille courtisée par un jeune homme et par un barbon. Raimu, pourtant en tête d'affiche avec Pierre Fresnay, hérite du rôle de César qui n'était qu'un second rôle dans l'esprit de Pagnol et que le poids de l'acteur transforma en rôle principal. En 1931 Charpin reprit son personnage dans *Fanny* aux côtés de Harry Baur (César) Raimu s'étant fâché avec Léon Volterra, le directeur du Théâtre de Paris. Il tourna les trois versions cinématographiques, mais la mort l'empêcha de créer le rôle au théâtre en 1946. Charpin retrouva un rôle d'épicier dans *le Schpountz* où il est l'oncle de Fernandel. Ses participations aux films de Pagnol sont complétées par : *Le Gendre de Monsieur Poirier* (1933), *Tartarin de Tarascon* (1934), *La Femme du boulanger* (1938), *La Fille du puisatier* (1940), *La Prière aux étoiles* (1941, inachevé) qui fut sa dernière collaboration et dans lequel il jouait le rôle d'Evariste le patron de l'hôtel des Calanques. Il fut un gendarme plein d'humanité dans *La Belle équipe* de Julien Duvivier (1936) après avoir été un mouchard dans *Pépé le Moko* (1936). Il meurt à Paris le 6 novembre 1944.

## Julien COLLINET



**Interprète :** Georges POMIES

**Age :** 30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Mais chacun a sa poésie ! La vôtre est ici ! Elle est faite avec les souvenirs que l'on a et les projets qu'on bâtit ! La poésie est partout ! Des employés qui travaillent, des murs qui se construisent, des camions qui s'en vont, une maison prospère ! La voilà la vraie poésie. »

### **Descriptif**

Julien est l'incarnation parfaite du poète qui vit dans son monde et comme le dira Octave dans *La Règle du jeu*, « *quand il est dans le ciel, il est le maître, mais quand il est sur terre, il a l'air d'un parfait imbécile.* » Ce qu'il confirme en avouant : « *Moi je ne vois que vous. J'ignore cette foule. Je suis au ciel.* »

Collinet est un des maillons de la longue chaîne de rêveurs inadaptés et inadaptables à un ordre apollinien strict. Ses maladresses, son inaptitude totale au moindre geste manuel – il suffit de le voir se brûler le doigt, faire tomber son journal en prenant le fer à repasser sur le feu – pourrait le cantonner uniquement dans des apparences comiques ou le rendre parfaitement insupportable en le faisant passer pour un parasite. En fait le parasite, le naïf ou le rêveur sont des personnages essentiels dans la distribution du théâtre de la vie.

Il faut simplement remarquer que ces personnages sont quasi-exclusivement des personnages masculins. Lorsque les femmes se mettent à ne vivre que dans le rêve, elles déclenchent des drames (Emma Bovary, Christine...) tandis que les hommes apportent un contre-poids à la lourdeur apollinienne. Collinet en Hamlet cherchant Ophélie ou en Roméo en quête de Juliette se différencie, lors du bal masqué de son concurrent Ducasse, gendarme bedonnant qui a choisi de se travestir en d'Artagnan le héros des causes perdues.

L'attribution du Goncourt va modifier le regard des autres : la rêverie peut rapporter gros : « *Dix mille francs qu'on lui donne... O.N a gagné le grand prix [Goncourt] (...) J'ai calculé que vous pourriez nous donner dix livres par an...* »

Renoir joue de nouveau sur les apparences. Le rêveur est toujours un catalyseur qui révèle la réalité alentour : lorsque le journal affirme : « *Julien Collinet, le nouveau lauréat du prix Goncourt, savoure, dans la paix de sa retraite provinciale, les joies de son récent et retentissant succès* », la réalité est tout autre : Julien, en fait, se bat, dans la solitude pesante de sa geôle, contre les fantômes (apparitions) de la famille qui le somment d'écrire. Le poète qui ne demandait seulement qu'un peu de tranquillité, d'amour et de solitude pour rêver devient fou dans sa retraite forcée « *Je vous supplie de me laisser tranquille, je veux pas être enfermé ici et condamné à écrire, je veux vivre simplement comme tout le monde, je vous demande la paix c'est pourtant bien simple.* »

La révolte finale où le « bon à rien » s'affirme comme faisant partie du jeu même s'il n'en respecte pas les règles n'est qu'une manifestation d'une exigence de liberté. En convaincant son beau-père que l'épicerie peut rimer avec poésie, ce personnage est à la fois le catalyseur qui révèle et le médiateur entre des mondes artificiellement opposés. En trouvant les mots justes qui toucheront l'épicier Chotard : « *Mais vous avez une tâche à accomplir ici. Elle est à vous la boîte à la condition que vous la défendiez. Chacun a sa poésie. La vôtre est ici, elle est faite des souvenirs que l'on a et des projets qu'on bâtit. La poésie est partout. Regardez ce que vous avez construit pierre par pierre, bâtir, se battre, réussir.* »

Julien fait admettre que l'épicerie n'est pas supérieure à la littérature, pas plus que la poésie ne serait supérieure ou inférieure à la gendarmerie, et inscrit en lettres d'or la maxime de la sagesse renoirienne : « *Il faut de tout pour faire un monde.* »

Happy-end ? Renoncement ? Il s'agit sans doute là d'une des premières soumissions à l'ordre naturel des choses. Pomiès était l'acteur idéal pour incarner ce personnage un peu comparable aux personnages que développera plus tard René Clair dans son œuvre (on fait référence ici à *Belle de nuit*). Mais il est bien évidemment le « grand frère » d'Amédée Lange ou d'Octave.

### **Georges POMIÈS :**

Se reporter au personnage de **Jean Dubois d'Ombelles** dans le film *Tire-au-flanc*, p. 43.

### **Georges Pomiès vu par Jean Renoir :**

*Et la collaboration avec le danseur Pomiès, que la mort devait bientôt nous enlever, reste dans mes souvenirs comme une étape agréable de ma carrière.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op.cit., p. 43.

### **Georges Pomiès vu par la critique :**

*Monsieur Pomiès ne joue bien à aucun moment.*

Auteur inconnu, **Pour vous** n° 223, 23 février 1933 : *Chotard et compagnie*, p. 6.

### **Georges Pomiès vu par Claude Autant-Lara :**

*Pomiès était un acteur ironique, léger, très fin capable de transposer un des personnages les plus insignifiants et de le transformer en un personnage important avec une magie et une poésie qui éliminent toutes traces de grossièreté. Il fallait diriger Pomiès en le priant de ne téléphoner aucun de ses effets et – au contraire – de les ramener le plus naturellement possible dans son sillage naturel.*

Claude AUTANT-LARA, **Les Fourgons de malheur**, éd. Carrère, Paris, 1987, p. 392.

## **Reine CHOTARD**



**Interprète :** Jeanne BOITEL

**Age :** 25 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Mais écoute je t'en prie papa, ne t'en vas pas tout le temps crier après Julien ! Après, je suis très malheureuse. »

**Descriptif**

Reine est la fille de François Chotard. Ce pourrait être une enfant gâtée, ce qu'il est convenu d'appeler une

« fille à papa ». Elle se contente de travailler à l'épicerie de son père, à l'âge où l'on devrait se dépenser, batifoler avec les jeunes gens de l'autre sexe, découvrir la vie.

Elle rêve de vivre comme les employés de son père. Son seul passe temps, semble-t-il, est de faire distraitement ses gammes (elle pianote sur les touches d'un geste qui marque l'ennui).

Aucune autre distraction ne lui est permise : « *Je ne veux pas qu'elle sorte seule.* »

Face à un père envahissant, exigeant et colérique, elle se tait. Elle accepte sans rien dire la vie qu'il impose à sa famille et à ses employés. Elle avouera plus tard à Julien : « *J'ai peur de mes parents.* »

Il s'agit d'une sorte de clone du personnage de sa mère.

Une de ses rares satisfactions est de faire enrager son père en prenant un malin plaisir à faire attention à son physique et à sa silhouette, lui qui ne supporte pas que quelqu'un la regarde :

« *De l'eau pour avoir le teint clair... Pas de pain, des biscottes pour garder la ligne.* »

Faible dérivatif à une vie totalement régie par le père qui décide de ses rencontres, de son travail et l'écrase. Reine n'existe que par sa volonté. Lorsque le journal local annonce le « *Mariage de Mademoiselle Reine Chotard, fille de Monsieur François Chotard l'estimé négociant de notre ville et si actif président de notre syndicat d'initiative* », c'est surtout pour nous faire bien comprendre que Reine n'existe qu'en tant que fille de...

Il faudrait alors s'intéresser davantage à la séquence du bal costumé. Cet espace tout à la fois conventionnel par les codes bourgeois qui le régissent et libéré par la protection des masques. En fait le choix du costume – père et mère en souverains, et Reine en dauphine de parodie – traduit le regret d'une société féodale où le seigneur est maître.

La jeune fille est à la fois Reine Chotard et reine du bal autour de laquelle gravitent des soupirants déguisés qui tentent désespérément d'attirer son attention en évitant celle de ses parents. Comédie dans la comédie qui ne fait que traduire davantage l'ennui. Avec Julien, pourtant, elle découvre un plaisir nouveau : celui d'être dans les bras d'un garçon différent qui ne joue pas, plaisir de se laisser aller, de se saouler de belles paroles sans craindre la foudre du père.

Julien, ce Roméo parodique fait corps avec son costume, ici de nouveau l'habit fait le moine, dans la mesure où le jeune homme ne fait pas la différence entre être ou n'être pas déguisé.



C'est un poète, son monde est celui du ciel, des nuées : « *Je suis au ciel.* »

Et c'est à elle que revient le privilège de le ramener à la réalité : « *Regardez quand même à terre.* »

Si elle réussit à l'imposer comme fiancé, puis comme mari, Reine sait aussi que la félicité de leur mariage est aussi éphémère que les fleurs de la corbeille qui sont déjà fanées.

L'Amour doit céder le pas aux dures exigences de l'Épicerie :

« *Tu sais bien que papa exige que nous soyons en bas les premiers pour montrer l'exemple.*

- *De là à lui obéir.*

- *Oh écoute... Sinon... Tu vas pas en faire un drame.* »

Le personnage s'humanise devant les difficultés rencontrées, et ses efforts de conciliation entre son mari et son père donnent enfin une sorte de relief psychologique à un personnage de jeune vierge insipide comme on en trouve des centaines dans la littérature bourgeoise.

L'attribution du Goncourt va écorner ce capital de sympathie. Reine comme ses parents plonge avec délice dans la vaine gloire du paraître. Et lorsque Julien refuse d'assister aux raouts organisés par l'empereur de l'épicerie en son honneur, mais sans son consentement, reine redevient la « dauphine » outragée : « *Quelle honte. Jamais je n'ai subi un pareil affront.* »

Le film se termine bizarrement sur une prise de pouvoir du rêveur qui décide de devenir enfin son propre chef. La cohabitation harmonieuse entre la poésie et l'épicerie sera-t-elle durable ?

La convention cinématographique qui fait interpréter des rôles de jeunes filles par des trentenaires épanouies met quelque peu à mal la crédibilité du personnage. Mais le spectateur de 1933 n'a pas les mêmes exigences que le spectateur contemporain d'autant plus qu'il s'agit ici d'une transposition d'un univers théâtral au cinéma. La convention de théâtre l'emporte donc sur la crédibilité des acteurs et la création du personnage doit plus aux techniques de scène qu'aux artifices du studio. Renoir sert l'auteur Roger Ferdinand et pourtant le personnage de Reine s'inscrit tout naturellement dans la lignée des personnages de jeunes filles au moment de leur transformation en femmes mariées. Le pessimisme de Renoir consiste à reconnaître que quelle que soit la part de rêve des jeunes vierges, la réalité domestique et sociale balaye leurs chimères et les pousse à ressembler à leur modèle maternel. L'optimisme de Renoir est de faire admettre que chez la plus endurcie des « mères nobles » demeurent toujours les chimères de l'adolescente. Le mariage en tant que double initiation à la sexualité conjugale et à l'art de la gestion domestique autonome n'est jamais aussi définitif – c'est-à-dire sans retour – que la tradition voudrait le faire croire. Lorsque les héroïnes prennent conscience – souvent par l'artifice du théâtre (comme dans *Madame Bovary*) – qu'on leur a fait jouer un rôle lors de leur adolescence et qu'on les oblige désormais à jouer un rôle totalement opposé en tant que femmes mariées, la tentation est grande d'endosser de nouveau – en rêve ou « pour de vrai » – les défroques remisées de la jeune vierge.

### ***Jeanne BOITEL (1904 - 1987) :***

née à Paris en 1904, d'abord pensionnaire de la Comédie-Française, puis sociétaire, elle a joué tous les grands rôles du répertoire. Au cinéma, elle prête surtout son talent à Sacha Guitry et une fois seulement à Jean Renoir. Elle meurt en 1987.

### ***Le personnage vu par Jeanne Boitel :***

*Roger Ferdinand, l'auteur, m'avait demandée pour la version filmée pour le rôle de la jeune fille, contrat que j'ai accepté d'emblée. Détail cocasse, comme la production n'avait pas beaucoup d'agent, Paul Poiret, qui s'occupait de nos costumes, est allé acheter des tissus au marché Saint-Pierre et pour ne pas perdre de temps, il a ensuite taillé mes robes directement sur moi ! ce qui ne m'a pas empêchée d'avoir une superbe toilette de satin garnie de perles lors du bal costumé.*

Jeanne BOITEL, ***Le Cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait***, tome 1, les débuts du parlant 1929-1934, de Christian Gilles, éd. L'Harmattan, 2000, p. 38.

## Marie CHOTARD



**Interprète** : Jeanne LORY

**Age** : 45/50 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

(à sa fille) : « *Ne pleure pas Reine, un mari, ça se retrouve...* (à son mari) : « *Je disais ça pour consoler Reine.* »

**Descriptif**

On ne peut mieux définir le personnage qu'en disant : « Elle est la femme de François Chotard ». Il est évident qu'elle ne vit que par son mari. Lors du bal masqué, elle se contente d'être la femme du roi.

Il semble que le personnage soit en fait la déclinaison en mode mineur de Chotard, virulence et coups de gueule en moins. Elle a le même comportement protecteur envers sa fille Reine : « *Je ne veux pas qu'elle sorte seule.* »

Comme pour Chotard, l'argent et le prestige sont primordiaux : « *Capitaine, c'est beau ! [...] Dix mille francs qu'on lui donne.* »

Elle revendique la paternité de la découverte du gendre... avant de céder devant son mari en acceptant de dire : « *NOTRE gendre...* »

Mais sans oublier, comme son mari, de s'attribuer une part de sa gloire : « *NOUS avons gagné le Grand Prix.* »

Il est intéressant de noter ici, sans qu'on puisse l'attribuer à Renoir ou à Roger Ferdinand, l'importance dans le couple de l'attribution des biens : on se souvient du dialogue autour de « *Mes ou de Nos obligations* » dans *La Chienne*, qu'on retrouve ici sous la forme « *Mon Gendre, Notre Gendre* » ou celui de *On purge bébé* et le fameux :

« *Tu peux pas faire ça pour ton fils.*

- *Pour mon fils, pour mon fils, il est aussi bien le tien.* »

A la différence du couple Legrand ou du couple Follavoine, Chotard incarne ici le principe d'autorité et sa femme ne semble disposer d'aucune autonomie, ni d'action, ni de pensée.

Elle est la femme soumise qui ne doit surtout pas se mêler des affaires d'hommes et dont le seul rôle semble être de veiller sur sa fille :

Chotard [à sa fille] : « *Va chez ta mère et dis lui qu'elle te garde.* »

Elle est le décalque féminin de son épicier de mari et ce n'est qu'à de très rares moments qu'elle parvient à lui tenir tête : « *Tais toi, François !* »

Chotard a d'ailleurs établi un *modus vivendi* idéal pour le couple : « *Répète tout ce que je dis comme ça nous serons toujours d'accord.* »

Cela se vérifie dans le film à chaque fois que son mari s'entretient avec un autre personnage – que ce soit une altercation ou une simple discussion – elle est présente mais n'ouvre pas la bouche. Ou mieux encore, disparaît totalement du cadre. Lorsque son époux ne l'évacue pas du cadre par sa seule présence, il la coince contre un bord, ce qui la marginalise littéralement. Elle est physiquement – par la place qu'il lui concède dans l'image – et verbalement écrasée par lui :

« *Calme-toi, François.*

- *Toi continue à ne rien dire ça vaudra mieux.* »

Elle passe inaperçue. Même dans l'imaginaire, elle est la seule à ne pas venir hanter Julien dans ses délires. Même son mari a tendance à l'oublier : « *Tiens prends du saucisson Marie* » lui propose-t-il, alors qu'il a vidé l'assiette, mais qu'il a eu le réflexe d'en avoir laissé une rondelle.

Le personnage de la mère effacée et soumise n'est évidemment guère porteur de grandes ressources dramaturgiques. Renoir va néanmoins donner une existence à ces laissées-pour-

compte du mariage, comme ça sera le cas dans le personnage quasi-muet de la Grand-Mère dans *Partie de campagne* ou de Madeleine, l'épouse du cousin d'Alexis dans *Le Déjeuner sur l'herbe*.

### **Jeanne LORY :**

C'est avant tout une actrice de théâtre qu'on retrouve dans la distribution de pièces de boulevard et qui sert parfois de grands auteurs comme Marcel Pagnol. Elle joue à la perfection les mères nobles ou les femmes de caractère, mais n'a jamais « percé » au cinéma. Elle est donc quasi absente des encyclopédies et n'a seulement à son actif que neuf films tournés entre 1932 et 1939. Sur certains génériques on peut voir son prénom orthographié sous la forme anglicisée de « Jane ».

## **Edmond DUCASSE**



**Interprète :** Louis SEIGNER

**Age :** 35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je rentre de l'école d'application et vous voyez... Je suis promu !  
Je gagne cinq cents francs de plus par mois. »

**Descriptif**

Personnage de convention, le gendarme amoureux est ici sublimé par Renoir et son interprète. Ducasse est très niais, timide et très fier de ses galons. Le lieutenant de la gendarmerie est amoureux de Reine, mais il est très intimidé par son père dont il est vaguement cousin. Sans cesse il remet sa demande : « *Au dernier moment, j'ai pas osé.* »

C'est lorsqu'il sera déguisé en d'Artagnan, qu'il profitera du contexte pour demander la main de Reine à son père.

Et bien évidemment, face à Chotard, il perd tous ses moyens et bafouille : « *C'est-à-dire que... sans aller jusque là... Bien que...* »

La sentence est définitive « *Je ne veux pas d'un gendre gendarme, il ne gagne pas assez.* »

Ducasse, le chapeau à plumes rabattu sur les yeux, a l'air d'un parfait imbécile, qui ne peut que regarder la larme à l'œil Reine et Julien danser amoureusement. Sa vengeance est à l'image de sa sournoiserie et de son manque de courage : il dénonce son rival à Chotard : « *Mon cousin je vous assure qu'ils sont partis dans le jardin.* »

Ducasse n'existe dans toute la pièce qu'en négatif de Julien. Il ne lit pas la presse, n'est pas au courant de l'attribution du Goncourt : « *Je faisais l'exercice, comme si un soldat avait le temps de lire ces feuilles de bonne femme.* »

Pour Ducasse, la marque de la virilité est dans l'uniforme, les galons, les armes. Ce que Chotard lui fera remarquer : « *Pour vous ce qui compte c'est la bataille, les coups.* »

Lorsqu'il se rend compte qu'il a perdu dans sa tentative de conquête de Reine, le désespoir de Ducasse n'en est que plus touchant : « *Alors ce "littérateur" est devenu un grand homme ?* »

Renoir a toujours aimé se moquer des ganaches. La suffisance et la médiocrité de certains militaires ou gendarmes sont certes des ressorts dramatiques classiques. Renoir admirablement servi par Louis Seigner prend soin toutefois de ne pas le rendre complètement antipathique.

**Louis SEIGNER (1903 - 1991) :**

Né en 1903, originaire de l'Isère, monte à Paris, au Conservatoire, joue à l'Odéon puis à la Comédie-Française dont il deviendra le doyen. Il contribua aussi, sous la direction de Jean Meyer, à la mise sur pellicule de certains spectacles de la Comédie-Française. Il était le père de la comédienne Françoise Seigner et le grand-père de Mathilde et Emmanuelle Seigner. Il meurt en 1991. Sa carrière cinématographique est constellée de rôles de personnages médiocres, velléitaire ou de vilains dont la méchanceté le dispute à la suffisance. Son autorité d'un naturel dû à sa corpulence et à son phrasé impeccable lui permit de donner des lettres de noblesse à tout une série de salauds aristocrates ou non. Ce n'est qu'à la fin de sa carrière qu'il eut la chance de trouver des rôles de héros positifs jouant de son physique et de son âge pour créer des personnages pleins de bonhomie et d'humanité. Il fut notamment un excellent Monseigneur Myriel dans *Les Misérables* réalisé par Robert Hossein (1982) tout comme son confrère de la Comédie Française Fernand Ledoux le fut avec la même autorité dans la version de Jean-Paul Le Chanois (1957).



## 15)- MADAME BOVARY (1933)

*Réalisation* : Jean RENOIR

*Scénario et dialogues* : Jean RENOIR d'après Gustave FLAUBERT

*Production* : La Nouvelle Société de Films

*Producteur* : Gaston GALLIMARD

*Distribution* : Cie Indépendante de Distribution,

*Photographie* : Jean BACHELET

*Décor* : Robert GYS, Georges WAKHEVITCH, Eugène LOURIE

*Costumes* : Lazare MEDGYES

*Montage* : Marguerite HOULLE

*Musique* : Darius MILHAUD (Le printemps dans la plaine), DONIZETTI (Lucia de Lamermoor)

*Son* : Joseph de BRETAGNE, Marcel COURME

*Directeur de Production*

*Administrateur*

*Assistants Réalisateur*

*Assistants scénaristes*

*Cadreurs*

*Création de Robes*

*Maquillage*

*Tournage*

*Intérieurs*

*Extérieurs*

*Procédé*

*Longueur*

*Durée actuelle*

*Première publique*

René JASPARD

Robert ARON

Pierre DESOUCHES, Jacques BECKER

Carl KOCH,

Anne MAUCLAIR

Alphonse GIBORY, Claude RENOIR Jr.

Mme CASSEGRAIN (pour V. TESSIER)

Serge GLEBOFF

Automne 1933

Studios de Billancourt

Normandie, Rouen, Lyons-La-Forêt

35 mm, noir et blanc

3292 m. (jamais exploitée)

120'

4 janvier 1934 Ciné-Opéra, Paris

17 novembre 1934, Acme Theatre, New-York

*Charles Bovary*

*Homais*

*Léon*

*Rodolphe*

*Hippolyte*

*Lheureux*

*Le préfet*

*Abbé Bourmisien*

*M<sup>o</sup> Guillaumin*

*Rouault*

*Le docteur*

*Justin*

*Binet*

*Vaubeyssard*

*Canivet*

*L'huissier*

*Le cocher*

Pierre RENOIR

Max DEARLY

Daniel LECOURTOIS

Fernand FABRE

Pierre LARQUEY

Robert LE VIGAN

Léon LARIVE

FLORENCIE

Romain BOUQUET

Georges CAHUZAC

Allain DHURTAL

André FOUCHÉ

Edmond BEAUCHAMPS

Georges de NEUBOURG

Henri VILBERT

Roger MOOR

René BLECH

*Emma Bovary*

*Mme Bovary*

*Héloïse*

*Mme Homais*

*Nicaise*

*Félicité*

*Mme Lefrançois*

*Melle Musette*

*Berthe Bovary*

Valentine TESSIER

Alice TISSOT

Hélène MANSON

MARYANNE

Marthe MELLOTT

Monette DINAY

Chritiane DOR

Odette DYNES

Paulette ELAMBERT

et Max TREJEAN, Albert MALBERT, Jacques BEAUVAIS, Marie-Jacqueline CHANTAL, Jean GEHRET.

A la mort de sa première femme, Charles Bovary épouse Emma Rouault, et pour plaire à sa jeune épouse, dépense sans compter. Elle sort, et l'on voit même Charles au bal. Les années passent. Une petite fille est née. Emma qui a rêvé d'autre chose que de cette morne vie quotidienne s'ennuie et se console auprès d'un hobereau local, Rodolphe qui lui fait entrevoir, en promesses, une autre existence. Le pharmacien Homais, lui, pousse Charles à se lancer dans la chirurgie. Son premier patient est tout désigné, Hippolyte le pied-bot. L'opération semble avoir réussi. Mais l'état du malade empire et l'on fait appel à un chirurgien de la ville qui doit en dernier recours amputer le patient. Lheureux, le marchand de robes et de tissus, fait une fortune grâce à Emma qui dépense sans compter et qui arrive à obtenir de son mari une procuration pour signer des traites à sa place. Le curé à qui Emma s'est confiée, essaye de la faire rentrer dans le droit chemin, mais Homais, athée et raisonneur, lui sape toute influence. A Rouen, à l'Opéra, Léon, un jeune homme qui travaille chez un notaire, s'éprend d'Emma qui lui cède rapidement. Mais tout se précipite : Lheureux a mis en circulation les billets signés par Emma. Pour honorer ses dettes, il lui suggère de s'adresser au notaire. Mais le prix à payer est beaucoup trop élevé. Emma se retourne vers Léon et le pousse à emprunter lui-même la somme. Il n'y arrive pas et cet échec consomme leur rupture. Emma se tourne alors vers Rodolphe. Même refus : « *Autrefois, tu m'as traînée dans le rêve le plus magnifique... Hein? Nos projets de voyage, tu te rappelles?..Et quand je reviens vers lui...lui qui est riche, heureux, libre... suppliante, lui apportant toute ma tendresse, il me repousse parce que cela lui coûterait 8000 francs !* » Emma n'a plus qu'une solution : elle dérobe du poison chez Homais et se suicide. Charles est impuissant à la sauver. Emma meurt entre lui et le curé, tandis qu'un aveugle chante dans la rue :

*Doucement la chaleur d'un beau jour*

*Fait rêver la fillette à l'amour*

*Pour amasser diligemment*

*Les épis que la faux moissonne.*

## Emma BOVARY



**Interprète** : Valentine TESSIER

**Age** : 35/40 ans

### **Le personnage original :**

« *Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne ; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondulé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie. Ses pommettes étaient roses. Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille.* »<sup>17</sup>

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Mais moi j'aurais tout donné, j'aurais tout vendu. J'aurais travaillé de mes mains, j'aurais mendié sur les routes pour t'entendre dire " merci " ! Et tu restes là, tranquillement comme si déjà tu ne m'avais pas fait assez souffrir. Sans toi, tu sais bien, j'aurais pu vivre heureuse. A l'instant encore tu étais à genoux devant moi. J'ai les mains toutes chaudes de tes baisers. Ah... Il aurait mieux valu me chasser... Et autrefois, pendant des mois tu m'as traînée dans le rêve le plus magnifique... Et quand je reviens vers lui, lui*

<sup>17</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. maxi-poche □ Classiques français, Paris, 1993, p. 28.

*qui est riche, heureux, libre, suppliante et lui apportant toute ma tendresse, il me repousse parce que ça lui coûterait huit mille francs. »*

### **Descriptif**

Il est toujours délicat d'analyser un personnage dont la prégnance dans le roman est telle qu'elle va constituer un type, voire un mythe, dans sa postérité littéraire. Le « bovarysme » existe en littérature avant Flaubert dans les romans de mœurs du 18<sup>ème</sup>, voire chez Molière. Le personnage de la « mal-mariée » est un archétype narratif récurrent. C'est Flaubert qui va lui donner une épaisseur en conjuguant la condamnation de la morale chrétienne et le conditionnement social du personnage. Renoir s'inscrit alors dans une longue postérité et nous oblige lors de chaque comportement de sa Madame Bovary à ne pas perdre de vue la dialectique entre la morale et le conditionnement social.

Emma Bovary est d'abord une jeune femme simple qui vit dans l'intérieur modeste de la ferme paternelle. C'est une jeune paysanne qui s'occupe elle-même de certains animaux : elle donne le grain aux canards, elle soigne les cochons nouveaux-nés. Emma Rouault est joyeuse, pleine d'entrain, de bonne humeur, heureuse de vivre, souriante, en un mot elle est tout le contraire de la première Madame Bovary vêtue de noir et à la santé fragile.

Ce que l'innocente Emma ressent tout d'abord pour Charles est une forme d'amour fort et pur. Comme en témoigne sa joie lorsqu'il la demande en mariage, elle saute de joie, rit à gorge déployée, se jette au cou de son père comme un enfant : *« Je veux me marier à minuit avec des flambeaux... »*

Emma a reçu l'éducation minimale d'une future « bonne épouse » ; elle a appris à faire attention aux dépenses. Elle ne craint pas les sacrifices, semble avoir le sens de l'économie : *« Emportez vos écharpes, je ne peux pas les prendre. »*

Dans les premiers temps du mariage, elle semble heureuse aux côtés d'un mari amoureux qui la couvre de cadeaux : *« Tu es bon mon chéri. »*

Cette image du bonheur est habilement construite par Renoir en un seul plan :

- au premier plan la peinture sur son chevalet, synonyme de l'amour que Bovary porte à sa femme (cf. le compliment qu'il lui adresse sur sa peinture)

- puis par le fenêtre ouverte Emma qui court avec l'écharpe que son mari vient de lui offrir (le cadeau)...

-... vers le cabriolet que Charles vient d'acheter (le luxe).

Pendant un bref instant, tous ces éléments constitutifs du bonheur d'Emma prennent naturellement leur place bien que Charles soit exclu du cadre. Ce bonheur d'Emma repose en fait sur la possession de biens matériels, sur une impression de luxe raisonnable où tout est à sa place, mais sans que la présence du mari soit requise. Dans tout le film, les cadres dans le cadre se multiplient ainsi, comme autant de scènes de théâtre où Emma joue un rôle à chaque instant, que ce soit au bal ou avec Rodolphe lors de la chevauchée interrompue : *« Madame Bovary est vraie, même dans le plus grand artifice, artificielle dans chacune de ces minutes de vérité »*<sup>18</sup>

Progressivement, mais très sûrement, Charles Bovary est évacué de la scène, ou perturbe l'équilibre du cadre. Cela commence de façon anecdotique :

*« Attention tu vas froisser mon corsage »* dit Emma, en repoussant Charles qui voulait l'embrasser. Puis la jeune femme qui refusait au début de renouveler son abonnement de musique (*« J'ai trop à faire dans la maison »*) se laisse entraîner à donner des réceptions avec punch et entremets. Elle joue du piano, elle dirige ses servantes comme une vraie « dame » ce qui lui vaut les remontrances de sa belle-mère : *« Vraiment vous ne vous refusez rien, le sucre et la chandelle filent ici comme dans un château. Vous semblez oublier, ma bru, que votre mari est un simple médecin de campagne, qui gagne péniblement sa vie. »*

Au départ de sa belle-mère, Emma a gagné. Sa conduite s'est transformée. Le changement de comportement est flagrant lorsqu'ils se déplacent en carriole. Auparavant c'était une fête, tous

---

<sup>18</sup> Eric Rohmer, in *Jean Renoir* d'André Bazin, éd.Gérard Lebivici, Paris, 1989, p. 228

deux serrés l'un contre l'autre, souriant à la vie. Désormais, ils se tiennent très droits, loin l'un de l'autre, le sourire joyeux d'Emma a laissé la place à une mine sévère. Elle est vêtue de noir. Visiblement elle est blasée de cette vie trop monotone pour elle : « *Je crois que rien ne peut me distraire. Je m'ennuie tant ici, tout est si plat, si banal.* »

La vie provinciale lui pèse. Monter à Rouen devient un but. Le bal réveille en elle des rêves de luxe et de passions romanesques qu'elle avait conçus au couvent. Son mari, qui lui a permis de mettre un pied dans le monde, devient maintenant gênant. Il est par trop balourd, trop paysan pour ses grands projets : « *Danser ? tu perds la tête... on se moquerait de toi, reste à ta place, d'ailleurs c'est plus convenable pour un médecin.* »

Emma, à bien des égards, se révèle ce qu'elle n'avait jamais cessé d'être : une petite paysanne enrichie au cœur dur, au désir de parvenir manifestant un égoïsme qui la rend mauvaise femme autant que mauvaise mère : « *Oh décidément je n'étais pas faite pour être mère... Moi je la trouve laide, si j'avais su, je l'aurais laissée en nourrice... Mais qu'est-ce qu'elle a donc à chantonner comme ça. Berthe, laisse-moi, va jouer.* »

Toutefois après avoir violemment repoussé sa fille, elle se précipite vers elle, la couvrant de baisers et de caresses : « *Oh mon Dieu ! Qu'est-ce que j'ai fait, mon amour, mon ange, je t'aime tant, tu es si belle !* »

Lucidité ou contradictions du personnage entre une vie rêvée et la réalité ? L'accession à un mode plus huppé va peut-être se faire par le truchement de Rodolphe Boulanger, riche propriétaire du château de la Huchette, qui semble s'intéresser à Emma. Elle s'abandonne bientôt dans les bras de ce Don Juan qui « *ne peut pas vivre sans elle.* » A partir de cet instant, les relations avec son mari se détériorent. « *Je ne peux plus le voir, je le déteste, j'aimerais mieux mourir que de retourner chez moi.* »

Elle s'étourdit dans le luxe au moment même où la notoriété de Charles est écornée par l'opération ratée d'Hippolyte. Elle n'a cure des mises en garde :

« *Toutes ces nouveautés sont très chères !*

- *Mais qu'importe !* »

La rupture avec Rodolphe exacerbe sa sensibilité. Emma n'est plus capable d'un jugement sain sur sa situation et confond la réalité avec celle d'une pièce de théâtre : « *Oh c'était beau.* »

De même, sa liaison avec le jeune Léon la projette dans un romanesque de mauvais aloi :

« *Je t'aime tellement que je voudrais te serrer, te serrer jusqu'à ce que tu m'étouffes.*

- *Pas jusqu'à en mourir ?*

- *Pourquoi pas, quand on vient d'être heureux, quoi de plus enviable que le calme du tombeau.* »

Renoir aborde ici un des thèmes récurrents de la narration romanesque : celui des noces d'Eros et Thanatos. Sans insister, par simple ellipse, le réalisateur prend à parti le spectateur, tout comme Flaubert le faisait avec son (sa) lecteur(lectrice) : la raison du revirement comportemental d'Emma est-il moins dans l'éducation reçue et son incapacité de renoncer aux apparences et au brillant d'une vie bourgeoise au-dessus de ses moyens que dans son insatisfaction sentimentale, voire sexuelle ? Le roman sentimental du 19<sup>ème</sup> siècle ne dissimule-t-il pas sous la peinture des sentiments amoureux ou plus précisément sous le sentimentalisme des situations amoureuses, la peinture de l'émergence chez les femmes d'une exigence de la reconnaissance d'une sexualité féminine spécifique qui ne doit rien à l'image imposée par l'homme. Emma, chez Renoir, est bien une héroïne moderne – en même temps victime et responsable de sa déchéance.

Valentine Tessier, membre à part entière de la troupe Juvet-Renoir, vient du théâtre où elle jouit d'une popularité et d'une reconnaissance justifiées par son talent. En revanche, elle n'a pas le statut de vedette de l'écran, comme l'avait à l'époque des actrices aussi reconnues au théâtre qu'au cinéma comme Gaby Morlay, Edwige Feuillère ou Marie Bell. Elle est au début du tournage, la maîtresse de Gaston Gallimard, commanditaire du film qui produira *Madame Bovary* pour elle. Mais ce sont ses qualités de comédienne qui vont décider Renoir avant tout. Mais au cours du tournage à Lyons-la-forêt, l'actrice tombe réellement amoureuse de Pierre Renoir. Elle menace par là même la production du film, car Gaston Gallimard hésitera



longtemps à diffuser cette œuvre où s'affichent les auteurs de son « infortune ». Devant l'importance des sommes engagées dans la production, il décidera de sortir le film jusqu'à ce qu'il récupère son investissement avant d'en interdire de nouvelles sorties par la suite, ce qui explique l'absence du film sur nos écrans pendant près d'un demi-siècle. Cet imbriquement de la vie privée et de la vie fictionnelle – situation déjà vécue sous le tournage de *La Chienne* et qui se reproduira sur *Partie de campagne* avec pour conséquence l'interruption du film – n'est pas pour déplaire au futur réalisateur du *Carrosse d'or*, convaincu que la qualité d'un spectacle vient sans cesse pour l'acteur de sa capacité d'abolir les frontières entre salle et scène dans la construction de son personnage.

C'est aussi pour le critique et l'historien de cinéma la preuve d'une nécessité de ne pas négliger le facteur humain – sans pour autant accorder un crédit aveugle aux allégations de la presse – dans l'analyse de la construction des personnages. L'information, la propagande publicitaire, enrichissent la communication qui s'établit, via les personnages entre l'auteur et son public, même si parfois elles nourrissent des mythologies ou des phénomènes de starification éloignées de la réalité.

Dans le cas qui nous préoccupe ici, Valentine Tessier crée un personnage qui nous renvoie au modèle littéraire, même si elle n'a plus l'âge de l'original flaubertien. Dans l'adaptation de Chabrol, Isabelle Huppert – tout comme son partenaire Jean-François Balmer – correspondent physiquement aux originaux. Mais paradoxalement, ce sont les conventions théâtrales qui l'emportent chez Renoir. Les acteurs du cinéma des années trente sont souvent plus âgés que leurs modèles ne l'exigeraient. Cela tient avant tout à la porosité instituée entre le théâtre et le cinéma. Le décalage d'âge est compensé par l'intérêt porté par le spectateur à la performance de l'acteur ou de la vedette. Ce n'est véritablement qu'après guerre et surtout avec la nouvelle vague que – sous l'influence sans doute de la télévision – le spectateur n'acceptera plus que le jeune premier soit interprété par un quadragénaire grimé...

Pour un spectateur d'aujourd'hui, Valentine Tessier dépasse ce handicap par des qualités de jeu, où la théâtralité assumée correspond en fait aux certitudes de son metteur en scène. Désemparée et à la veille du déshonneur d'une faillite due à ses égarements, elle découvre la bassesse d'une classe sociale à laquelle elle aspirait d'appartenir, et résiste aux avances du vieux notaire : « *Vous profitez impunément de ma détresse, je suis à plaindre, pas à prendre.* » Confrontée à la lâcheté de son amant. « *Tu es comme les autres et ta petite âme ne saurait imaginer même de loin la possibilité d'un sacrifice... cette nuit m'aura appris jusqu'où va la bassesse humaine... Nous ne sommes pas du même monde* », elle joue la situation avec tant de sincérité qu'elle gomme certes l'excuse qu'aurait une femme plus jeune, mais rejoint la vérité de Camilla dans *Le Carrosse d'or* lorsqu'elle se heurte au rejet des courtisans : « *J'ai cru que vous étiez grands, c'était trop beau, vous êtes petits, petits... Trop petits pour moi.* »

Emma, chez Flaubert et Renoir, choisit le suicide. La douleur de l'empoisonnement l'égare et c'est dans un rire effrayant qu'elle quitte le monde, se moquant ainsi de la compassion feinte des bourgeois, du secours de la religion, et abandonnant Charles à son désespoir. Les deux portes de la chambre se referment comme un rideau sur une scène.

« *Pour Renoir, le bovarysme n'est qu'une forme de l'incertitude que formulera plus tard Camilla : "Où commence la comédie, où finit la vie ?"* »<sup>19</sup>

### **Valentine TESSIER (1892 - 1981) :**

est née le 5 août 1892 à Paris. Elle a fait partie de la troupe de théâtre de Pierre Renoir. Elle collaborera de nouveau avec Jean Renoir quelque 22 ans plus tard. Elle meurt à Vallauris le 11 août 1981. Sa « carrière » cinématographique démarre réellement avec *Madame Bovary*.

---

<sup>19</sup> Eric Rohmer in *Jean Renoir* d'André Bazin, op.cit. p. 228.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Madame Bovary est vraie, même dans le plus grand artifice, artificielle dans chacune de ces minutes de vérité. Tout est composé, compassé chez elle, sauf ce qui de nature ignore la composition, étant lui-même élément simple : la qualité de la chair ou du regard avec lesquels on ne saurait tricher – du moins devant la caméra.*

Eric ROHMER, *Les Cahiers du cinéma* n° 78, loc.cit., p. 70.

### **Valentine Tessier vue par la critique :**

*Valentine Tessier est non seulement la beauté, mais la grâce et la vie personnifiées dans un corps féminin. Elle est rayonnante d'intelligence et de santé. Elle est l'artiste la plus subtile, et la plus naturelle à la fois qu'on puisse rêver. De chacun des rôles que lui a confiés Jean Giraudoux, elle a fait une création inoubliable. Il est certain que l'on ne pouvait choisir pour ce rôle humain, multiple, écrasant, une personnalité mieux désigner que Valentine Tessier. [...] On ne peut pas parler plus intelligemment de son art, et ce qui est plus heureux encore, on ne peut pas exercer cet art avec plus de sensibilité et de charme.*

Claude BERNIER, *Ciné-Miroir* n° 446, 20-10-1933 : *Madame Bovary*, p. 659.

*[...] Le corps même de l'actrice est le théâtre de ses attirances contradictoires, les illusions de l'esprit et la pesanteur de la matière. Valentine Tessier est une des moins séduisantes Bovary de l'écran [...] Sans cesse en représentation, le regard à la recherche du moindre public, finissant par jouer pour elle-même en dernier ressort [...] le moindre de ses gestes, la moindre de ses postures disent à la fois la vérité d'une détresse, d'un besoin absolu et vital d'illusions, et le mensonge de l'imposture, cette autre forme de vérité que révèle l'œil mécanique, bête de la caméra.*

Joël MAGNY, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc.cit., pp. 58-59.

### **Valentine Tessier vue par Jean Renoir :**

*Et Valentine Tessier est tout simplement délicieuse, elle est adorable, elle a une façon de marcher, de remuer sa jupe, d'entrer, de sortir, une espèce de sécurité.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op.cit., p. 57.

*Alors évidemment ça ne m'était pas extrêmement difficile d'arriver à un résultat, puisque j'avais Valentine Tessier, c'est une Madame Bovary tout à fait extraordinaire, bouleversante, émouvante. J'ai revu des bouts du film, il n'y a pas longtemps, eh bien, n'est ce pas, j'ai oublié que c'est moi qui l'avais fait et je voyais à peine Valentine Tessier. C'était Madame Bovary que j'avais devant les yeux.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op.cit., p. 141.

## **Charles BOVARY**



**Interprète :** Pierre RENOIR

**Age :** 50 ans

### **Le personnage original :**

*« Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le nouveau était un gars de la campagne, [...] et plus haut de taille que nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous. »<sup>20</sup>*

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« N'étais-tu pas heureuse ? Est-ce ma faute ? J'ai fait tout ce qu'il fallait pourtant ! »*

<sup>20</sup> in *Madame Bovary*, op. cit., p. 15.

## **Descriptif**

Ce très modeste médecin de campagne n'a ni grands besoins ni grandes ambitions. Son existence lui plaît telle qu'elle est, entre sa mère et sa première femme. La première Madame Bovary ne lui manifeste que peu de sentiments [Mme Bovary mère l'a choisie pour la dot] et à sa mort, c'est « naturellement » que ce veuf poli, timide, avec une certaine éducation, mal à l'aise avec les femmes, presque balourd, s'éprendra d'Emma la jeune paysanne. Il n'ose déclarer sa flamme à Emma et fait même preuve de maladresse à son égard. Et pourtant il l'aime sincèrement. Il se sent heureux en sa compagnie et il rit même en la voyant boire un verre de liqueur. Il s'entretient avec le père Rouhaut, sans jamais la quitter des yeux, mais aussi sans réussir à articuler une parole, incapable de formaliser ses intentions. Les mots avortent dans sa gorge : *«Mademoiselle Emma... Alors... au revoir... Monsieur Rouhaut je voudrais vous dire quelque chose... Père Rouhaut... Père Rouhaut... »*

Il ne sait comment s'y prendre. C'est de fait sa première déclaration d'amour et sa première demande en mariage. Emma, c'est lui qui l'a choisie, il en est éperdument amoureux et, après le mariage, consent à tout, même à se séparer de sa mère : *« Emma je t'en supplie ne fais pas de drame,... Maman est vieille, elle est un peu nerveuse. Elle partira je te le jure... Pardonne lui... sois bonne. »*

A genoux devant elle, il en fait la maîtresse des lieux. Sa mère n'a désormais plus son mot à dire : *« La maison n'est pas mal. Quand tu l'auras arrangée à ton goût, elle te plaira sûrement. »*

C'est un homme d'âge mûr dont la principale qualité est la sincérité qui se confond ici avec une certaine forme de naïveté. Il est prêt à tout pour la voir heureuse : aucun cadeau (écharpe, carriole...) n'est assez beau malgré des revenus relativement modestes. Pour un baiser, pour un sourire, il ne tarit pas d'éloges bien que les réponses d'Emma ne soient pas très engageantes :

*« Oh quelle jolie peinture. Je n'ai jamais vu de tableaux qui me plaisent autant que les tiens. »*

- *C'est parce que tu n'en as pas vu beaucoup* (façon détournée de lui rappeler son statut de simple médecin de campagne).

- *Que ton corsage est joli. Sincèrement, il ne doit pas y avoir beaucoup de dames de la société qui soient aussi élégantes que toi.*

- *Comment peux-tu le savoir, tu ne les as jamais vues ! »*

Bovary agit comme un enfant. Il a besoin de sa présence, de son sourire, de la toucher, de l'enlacer, de l'embrasser : *« Oh fais attention !... tu vas froisser mon corsage. »*

Petit à petit, le fossé entre Charles et sa femme se creuse. Leurs caractères sont trop divergents. Alors que Charles cultive une forme de modestie, Emma a évolué trop vite. Visiblement l'aspect « rustique » de son mari l'indispose. Elle manifeste son écoeurement et quitte la table quand son mari engloutit le repas à grands coups de fourchette. Son exigence de raffinement ne supporte plus ce côté paysan. Les scènes de repas qui traduisent la maladresse d'un personnage vis-à-vis des conventions bourgeoises sont récurrentes chez Renouard : Marie-Louise Iribre dans *Marquitta* et Deanna Durbin dans *Amazing Mrs Holliday* sont également empruntées vis-à-vis de l'usage des couverts. Ces distortions traduisent les différences de condition et de culture. Mais c'est dans *Madame Bovary* que cette scène n'est plus traitée dans le registre de la comédie mais bien dans une tonalité de cruauté.

Pour Charles le côté pratique et commode des choses prime sur tout autre considération :

*« Un cheval est plus commode qu'une voiture avec les mauvais chemins... »*

- *Visiblement tu y tiens, tu les garderas donc toujours... les bottes. Tu sais bien que je les trouve affreuses. On dirait des bottes de charretier.*

- *Oh elles sont bien assez bonnes pour la campagne puis, tu sais, dans les mauvais chemins. »*

Fidèle à lui-même, il est toujours aussi calme, courtois, gentil et amoureux qu'au début de leur union. Il ne semble pas s'apercevoir que sa femme se détache petit à petit de lui. Emma cherche à s'étourdir. Son enthousiasme démesuré lorsqu'elle reçoit l'invitation pour le bal, l'étonne bien quelque peu. Il ne comprend pas son engouement : *« Il se présente à toi une occasion unique dans la vie. D'autres feraient des bassesses pour cela et toi te voilà tout d'un coup et sans l'avoir cherché introduit dans le monde. Tu vas pouvoir parler à ces gens-là. C'est peut-être un changement dans ta carrière. »*

L'idée d'une carrière lui est étrangère : ce qui lui importe, c'est que cette invitation rend sa femme aimable et souriante. Son bonheur fait le sien. Le reste lui importe donc peu.

Emma paraît tout à fait à son aise dans ce nouveau milieu et ce décor trop luxueux. Charles, lui, ne trouve pas sa place. Il est mal à l'aise, se tortille, se fait bousculer par les danseurs. Il est déplacé. Chacun semble tenir son rôle, avoir sa place. Lui, déambule, s'ennuie, se retrouve seul, désorienté, sans savoir où se mettre. Il privilégiait le bien être et la simplicité avant tout autre considération, et se retrouve engoncé dans des vêtements qui ne lui vont pas, à la différence de ses bottes et de ses vieux pantalons trop larges. « *J'commence à avoir des fourmis dans les jambes, avec mon pantalon qui me serre le ventre... J'aurais bien voulu danser mais mes chaussures me font un peu mal.* »

Son manque d'aisance provoque alors des réflexions désobligeantes : « *Quel est donc ce drôle de corps que nous rencontrons à chaque angle du salon ? Tiens il est maintenant tout seul comme en pénitence.* »

La construction du personnage renoirien est tout aussi complexe que celle de l'original flaubertien. Renoir compose Charles par une série de simples touches comportementales. Les informations passent ici, autant par le texte, que par un geste décalé du héros par rapport à son environnement. Bovary est un personnage moins décalé que déplacé. Son incapacité critique à propos de la peinture de sa femme, sa gaucherie lors du bal dénoncent en fait son inculture (dans le sens où la culture est un signe d'appartenance aristocratique ou bourgeoise) qui culminera lors de la représentation théâtrale. Ici encore il ne partage pas l'extase de sa femme. Les sourcils froncés, il tente de « comprendre » quelque chose à *Lucia di Lamermoor* « *Cette histoire... me paraît un peu embrouillée. Ce qui fait que je ne comprends pas très bien si c'est la musique ou les paroles.* »

C'est sans enthousiasme qu'il applaudit et, ici encore, il a l'air d'un parfait imbécile qui se fait bousculer et renverse les verres : « *Vous pourriez faire attention ! N'avons-nous jamais vu un pareil maladroit ?* »

Trop attentif au bonheur de sa femme, il est prêt à tout par excès de naïveté. Il ne s'aperçoit de rien. Charles Bovary est trop honnête et ne peut imaginer le mal, la duperie d'une société et encore moins celle de la femme qu'il aime : « *Tu crois vraiment qu'il faut que je signe cela ?* [il s'agit d'une procuration qui permettra à sa femme d'acheter ce qu'elle veut sans être obligée d'avoir son aval].

- *Il me semble que je pourrais m'occuper de ces besognes ennuyeuses qui te détournent de ta profession.*

- *Oui, oui, tu as raison, je signerai tout ce que tu voudras et je te remercie bien de ta prévenance. C'est vraiment gentil à toi de bien vouloir t'occuper de cela.* »

Et lorsqu'il sera condamné à l'évidence, son désespoir n'atteindra pas Emma :

« *Je suis déshonoré, perdu, ruiné.*

- *Oh assez, tu m'agaces.*

- *Embrasse-moi ma femme. Mais qu'est-ce que tu as, tu sais bien que je t'aime...*

- *Oh assez !* »

L'aveuglement de Charles Bovary se concrétise dans l'opération du pied-bot d'Hippolyte selon une technique qu'il ne maîtrise pas. « *La notoriété rapide de l'opérateur* » lui importe peu mais il suffit qu'un de ses proches prétende que « *cela augmenterait vos ressources et vous permettrait de placer Madame Bovary dans un cadre plus élevé car je le dis partout et à tout le monde, cette femme là est digne d'une sous-préfecture* » pour qu'il accepte d'opérer Hippolyte, ce qui ruinera sa réputation.

C'est lui qui inconsciemment favorise l'adultère d'Emma. Il la pousse dans les bras de Rodolphe en attisant sans s'en douter sa curiosité : « *Nous ne sommes pas prêts à ce qu'il paraît de revoir Monsieur Rodolphe... Il s'absente de temps en temps pour se distraire. Ben ma fois je le comprends quand on a de la fortune et quand on est beau garçon...* »

Et il commet la même erreur avec le jeune Léon. Emma chagrinée par une déconvenue amoureuse hésite à fréquenter d'autres jeunes gens et c'est son mari, désolé de la voir triste, qui va la jeter dans les bras du jeune clerc :

Charles : « *Et si tu restais à Rouen pour voir la fin demain ?*

Léon : *Je pourrais rester avec Madame Bovary, je suis justement libre.*

Charles : *Ah c'est une bonne idée. Monsieur Léon vous êtes bien aimable.*

Emma : *Je t'assure Charles. J'aime mieux rentrer avec toi.*

Charles : *C'est tout réfléchi, demain tu te féliciteras de ta décision. La nuit porte conseil.* »

La méchanceté flaubertienne réside sans doute dans le récit de la séduction d'une femme avec la complicité, voire les encouragements, d'un mari complaisant par inconscience. Pour Renoir le roman de Flaubert, au-delà de l'extraordinaire pertinence des analyses des comportements adultérins, est avant tout une charge sans précédent contre l'hypocrisie bourgeoise. Qu'Emma soit ou non victime lui importe moins que l'incapacité d'un homme d'un certain âge à comprendre les exigences d'une épouse confinée dans un rôle étouffant de maîtresse de maison. Bovary est le frère d'infortune de Lestingois, de Legrand, de Cyprien Dufour, ou d'Edmond Duvallier, le Roi d'Yvetot. Ou plus logiquement, il semble bien que ces personnages ne soient que des déclinaisons plus ou moins proches de celui de Charles Bovary.

### **Pierre RENOIR :**

Se reporter à la fiche du **Commissaire MAIGRET** dans le film *La Nuit du carrefour*, p. 77.

### **Pierre Renoir vu par Jean Renoir :**

*Vraiment il y a dedans [Madame Bovary] un personnage que j'ai admiré énormément, c'est mon frère Pierre, je l'ai trouvé ah... vraiment très beau.*

Jean RENOIR, **Dossier Jean Renoir**, Roger Viry-Babel, 1973, p. 41.

### **Pierre Renoir vu par la critique :**

*Pierre Renoir n'est pourtant pas de ces acteurs qui se « mettent en avant ». Son jeu, comme le cinéma de son frère se situe à l'opposé de l'affectation. Le « type irremplaçable » qui se révèle en lui dans l'acte d'interpréter fait preuve avant tout d'une farouche exactitude, qu'il met au service des rôles et des textes les plus variés (...). On le voit donc – d'un film à l'autre – abdiquer tout prestige, et se servir de sa propre intelligence pour borner l'horizon mental du médecin de campagne, puis l'engoncer dans une épaisseur humaine, où il se sent au chaud après tout, sans pressentir le moins du monde les malheurs qui l'attendent. Il faut sans doute être doué de finesse et d'humour à un degré rare pour faire apparaître ainsi le labeur auquel se livre Charles Bovary chaque fois qu'il est mis en demeure de penser quelque chose.*

Claude-Jean PHILIPPE, **Jean Renoir, une vie en œuvres**, éd. Grasset, Paris, 2005, pp. 130-131.

## **Rodolphe BOULANGER**



**Interprète :** Fernand FABRE

**Age :** 35 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Monsieur Rodolphe Boulanger avait trente-quatre ans ; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s'y connaissant bien. Celle-là lui avait paru jolie ; il y rêvait donc, et à son mari. »<sup>21</sup>*

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Je vous assure, vous vous méprenez. Vous êtes dans mon cœur comme une madone sur un piédestal. Mais j'ai besoin de vous pour vivre. J'ai besoin de votre voix. J'ai besoin de vos yeux, j'ai besoin de votre pensée. »*

### **Descriptif**

Riche, jeune, séduisant, élégant, courtois et beau parleur, Rodolphe, jeune propriétaire ne peut évidemment pas laisser Emma Bovary indifférente. Elle est flattée qu'un homme aussi riche, appartenant à la haute société normande, lui fasse la cour, pour pouvoir résister

<sup>21</sup> in *Madame Bovary*, op. cit, p. 142.

longtemps aux attaques de ce Don Juan provincial qui prétend, avec une apparente sincérité, ne pas croire à la « morale du monde mais à une autre, celle qui nous ordonne de proscrire le mensonge. »

Emma : « *Vraiment vous ne mentez jamais ?* »

Rodolphe : *Jamais !* »

Rodolphe, pour arriver à ses fins, semble faire fi des barrières :

« *Vous verrez comme vous reprendrez goût à la vie en galopant dans les bois.* »

Emma : *Non vraiment, il ne faut pas y penser... Mais voyons le monde, le qu'en dira-t-on !*

Rodolphe : *Bah, ... voilà qui ne me troublerait pas à votre place. »*

Et c'est ce même Rodolphe qui, lorsqu'Emma le rejoint chez lui, lance des regards inquiets autour de lui : *»Prends garde, mon domestique pourrait venir. Est-ce qu'on t'a vue ? «*

Petit à petit Emma plie. Félicité étant partie, ils sont désormais seuls, assis l'un à côté de l'autre, la barrière physique a disparu. Ils sont à égalité et se retrouvent assis tous deux, à la même hauteur.

Puis les choses changent et c'est lui qui se retrouve supérieur à elle. Ils sont sur son terrain : les bois où personne ne peut les voir ni les entendre. C'est dans ce lieu qu'il passe à l'acte : il la prend dans ses bras, tente de l'embrasser : « *Mais enfin, Madame vous avez dû deviner que si je suis amoureux de vous, je le suis avec assez de respect pour ne pas oublier qui vous êtes... Je vous assure, vous vous méprenez, vous êtes dans mon cœur comme une madone sur un piédestal. Mais j'ai besoin de vous pour vivre, j'ai besoin de votre voix, j'ai besoin de vos yeux, j'ai besoin de votre pensée, soyez mon amie, soyez ma sœur. »*

Après qu'elle eut cédé (notons au passage la similitude de certains plans de nature avec ceux de la séquence d'amour de *Partie de campagne*), il l'écrase littéralement. Elle est assise par terre, terrassée par la conscience de ce qu'elle vient de faire. Rodolphe, lui, a repris ses distances et se tient éloigné d'elle, debout, parfaitement décontracté : il fume. Don Juan est parvenu à ses fins.

La relation de l'opération manquée par Charles Bovary le fait réfléchir. Les projets de fuite d'Emma lui font peur. Rodolphe est un homme qui tient à sa liberté. Il se contente de simples aventures sans lendemain. Emma mariée, belle et amoureuse, faisait d'elle une maîtresse parfaite, peu encombrante. *»Le monde est cruel «* écrit-il dans une lettre de rupture froide et distante, portée par un domestique.

A ce stade du récit, notons que le héros flaubertien précède une longue théorie de mâles renoiriens satisfaits uniquement de la conquête qu'ils justifient par une morale de la liberté : Albert dans *Toni*, Batala dans *Le Crime de Monsieur Lange*, Ramon dans *Le Carrosse d'or*, ou le colporteur (personnage invisible) du *Déjeuner sur l'herbe* sont des succédanés du Don Juan. Mais plus Renoir avance en âge, plus ces personnages s'affadissent, voire disparaissent, remplacés parfois par des femmes conquérantes comme Valérie dans *Le Fleuve*. Renoir, pas plus que Flaubert, n'éprouve de sympathie pour ces héros qui usent de leur statut social pour séduire. Mais, comme l'auteur de *Madame Bovary*, ses personnages lui permettent de critiquer un code moral et d'avouer, non sans une pointe de misogynie, que leur séduction fonctionne grâce à leur capacité de mettre en scène, par la parole, l'illusion d'un monde de voluptés et de plaisirs dont la femme est temporairement exclue par sa condition sociale ou sa condition d'épouse petite-bourgeoise. C'est ce que reconnaîtra Estelle, dans *Le Crime de Monsieur Lange* en avouant à son ex-amant Batala : « *c'est drôle, c'est avec des phrases idiotes que...* »

Batala répond alors dans un éclat de rire cynique : « *C'est comme ça que je t'ai eue. »*

Pour revenir à Rodolphe singulièrement antipathique, lorsqu'Emma, criblée de dettes, revient le voir plus tard, en pleurs, cela flatte son orgueil et il rejoue la sinistre comédie. Le prédateur a retrouvé sa proie :

« *Oh Rodolphe, si tu savais combien je t'ai bien aimé.*

- *Qu'est ce que tu as ? Tu pleures. Oh excuse-moi. Tu es la seule qui me plaise. J'ai été bête et méchant, je t'aime, je t'aimerai toujours. »*

Rodolphe est un lâche qui ment de nouveau ; ses sentiments sont moins honorables qu'il veut bien le prétendre. Comme au début de leur liaison, il se fait caressant, se rapprochant d'elle, l'enlaçant jusqu'à son aveu : « *Je suis ruinée, il faut me prêter huit mille francs. »*

Le visage du Don Juan change brutalement : Emma redevient trop encombrante. La relation cesse d'être amusante et de nouveau il rompt : « *Huit mille francs ? mais je ne les ai pas, chère Madame.* »

Il prend ses distances verbalement par ce « *Chère Madame* » et insiste : « *Je vous assure, Madame, qu'en ce moment-ci je suis moi-même très gêné.* »

Emma n'est pas dupe de son attitude : « *Tu as un château, des fermes, des bois et tu chasses à courre, tu voyages à Paris, des boutons de manchettes avec des diamants.* » En rappelant les éléments du décor quotidien de Rodolphe, ces éléments qui furent une des armes de sa séduction, Emma dénonce le rêve amoureux, la chimère de la transgression de classe, la puissance de l'argent – principe de réalité – sur les sentiments – principes relevant de l'imaginaire.

Et lorsqu'Emma tombe à terre, détruite, Rodolphe passe à côté d'elle sans un geste ou une parole de commisération. Comme les autres hommes, il accompagne sans compassion la chute du papillon bourgeois qui s'est brûlé les ailes à la flamme chimérique d'une vie aristocratique.

Tous les héros masculins (Homais, Lheureux, Rodolphe) ont profité du couple tant qu'il pouvait être "rentable". Cette dénonciation du cynisme d'une classe aristocratique et de ses valets (la bourgeoisie marchande) n'est possible que par la faiblesse morale et intellectuelle d'Emma. C'est sans nul doute ce constat amer qui sera indirectement pris en compte par les censeurs de Flaubert dans la condamnation du livre. Moins d'un siècle plus tard, Renoir fait de cette dénonciation le moteur narratif de son film. Plus incisif que la version qu'en donne Minnelli où pourtant l'argument narratif est donné en prologue et épilogue par le procès fait à Flaubert (incarné par James Mason) comme justificatif moral de la narration d'un adultère, plus efficace que la transposition réalisée par Claude Chabrol qui recentre son propos sur l'image d'une femme victime, l'adaptation renoirienne repose sur la veulerie d'une classe de maîtres qui détruit ceux, femmes ou hommes, qui ont la faiblesse de se laisser abuser par les paroles et les rêves. Rodolphe est une des incarnations du mâle que Renoir déteste. Mais il n'est que le produit d'une morale et d'une classe que l'on retrouvera stigmatisées dans *Le Crime de M. Lange* et dans *La Règle du jeu*.

### **Fernand FABRE (1899 - ?) :**

Premier prix au Conservatoire, il se tourne vers le théâtre. Après 1945, il doit se contenter, au cinéma, de seconds rôles après avoir été le premier Knock de l'écran.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Rodolphe est aussi fade que jouisseur cynique, heureux homme d'affaires sans scrupule ni remords.*

Joël MAGNY, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc.cit., p. 58.

## **LEON**



**Interprète :** Daniel LECOURTOIS

**Age :** 25/30 ans

### **Le personnage original :**

« *Emma reprit le bras de Monsieur Léon. Elle marcha rapidement pendant quelque temps ; puis elle se ralentit, et son regard qu'elle promenait devant elle rencontre l'épaule du jeune homme, dont la redingote avait un collet de velours noir. Ses cheveux châtain tombaient dessus, plats et bien peignés. Elle remarqua ses ongles, qui étaient plus longs qu'on ne les portait à Yonville. C'était une des grandes occupations du clerc que de les entretenir ; et il gardait à cet*

usage, un canif tout particulier dans son écritoire. »<sup>22</sup>

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je suis ton esclave... Tu es ma maîtresse, mon héroïne. »

### **Descriptif**

Léon est un jeune notaire qui a quitté Yonville pour travailler à Rouen.

Comme un enfant qui découvre l'amour, il cède malgré sa timidité apparente à sa passion pour Emma Bovary. L'amour le pousse à l'audace et il oublie sa timidité, insistant même auprès de Charles pour garder Emma près de lui : « *Je pourrais peut-être accompagner Madame Bovary, je suis justement libre. Voulez-vous que nous prenions rendez-vous demain sans faute à trois heures ?... En tout cas je suis à votre entière disposition.* »

D'abord réticente, Emma cède très vite à la passion fougueuse et romantique du jeune homme :

« *Je me suis plongé dans le travail pour oublier.*

- *Pour oublier quoi ?*

- *Pour oublier... Yonville, quelquefois je vous écrivais des lettres qu'ensuite je déchirais.*

- *Pourquoi donc ?*

- *Pourquoi ? Parce que je vous ai bien aimés. Ma pensée ne vous a jamais quittés, je vous aime Emma.* »

Emma renaît auprès de lui. L'amour, la folie, la fougue, l'insouciance et la jeunesse de Léon la revitalisent. Elle était comme détruite par sa précédente aventure. Avec le jeune homme, elle recouvre sa joie de vivre. « *Tu es tout pour moi, rien d'autre ne compte dans ma vie.* »

Il est amoureux. Il n'a de cesse de la toucher, la caresser, l'embrasser exactement comme un adolescent qui découvre l'amour. Il est franc et toute séparation lui semble impossible.

Emma, elle, se pose en adulte par rapport à cette jeunesse innocente. Elle est la femme mûre, avertie. Ce rapport se marque très nettement quand elle caresse la tête de son amant posée sur sa poitrine en l'appelant « *mon petit, mon tout petit.* »

Elle fume, lui non. Cela la rend plus masculine, plus adulte que lui. Alors qu'il se laisse totalement aller à sa passion aveugle, Emma qui a déjà vécu (donc qui a déjà souffert) se laisse aller à ce nouvel amour, tout en restant lucide, à la différence de Léon totalement aveugle sur l'avenir.

« *Ah, tu me quitteras toi, tu te marieras, tu seras comme les autres.*

- *Quels autres ?*

- *Les hommes enfin, vous êtes tous des enfants.* »

Mais cette passion rencontre vite ses limites. Lorsqu'Emma évoque ses dettes, Léon panique. Il n'est pas de taille à faire face à de pareils problèmes : « *Ne parlons plus de ça si tu veux bien.* »

Son malaise le conduit à refuser d'en parler. Il devient distant, et par réaction, c'est Emma qui manifeste un désir de caresses, de baisers. Brutalement cette passion soi-disant sans faille, s'arrête net. Léon n'assume plus cette relation difficile : « *J'étais trop bête aussi pour croire que tu m'aimais assez pour te sacrifier, tu es comme les autres, et ta petite âme ne pourrait imaginer même de loin la possibilité d'un sacrifice.* »

Mal à l'aise, il ne regarde pas Emma en face, il baisse la tête, il se réfugie derrière un prétexte presque aussi lâche que celui de Rodolphe : « *Qu'est ce que tu veux, Morel n'est pas revenu de Paris, je n'y peux rien.* »

Emma devient gênante. L'argent a eu raison de sa passion.

### **Daniel LECOURTOIS (1902-1985) :**

est né à Paris le 25 janvier 1902. Il débute au théâtre avec Charles Dullin. Puis il entre à La Comédie Française en 1948 et y restera jusqu'en 1952. Il meurt le 16 janvier 1985 à Challex dans l'Ain.

---

<sup>22</sup> in *Madame Bovary*, op. cit., p. 93.



## HOMAIS



**Interprète :** Max DEARLY

**Age :** 50/55 ans

**Le Personnage original :**

« Un homme en pantoufles de peau verte, quelque peu marqué de petite vérole et coiffé d'un bonnet de velours à gland d'or, se chauffait le dos contre la cheminée. Sa figure n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même, et il avait l'air aussi calme dans la vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête, dans une cage d'osier : c'était le pharmacien. »<sup>23</sup>

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Condamner en bloc l'un des plus importants des beaux-arts me paraît une balourdise. Une idée gothique. Car il y a dans la Bible des passages piquants. Avouez que ce n'est pas un ouvrage à mettre entre les mains d'une jeune personne. »

**Descriptif**

Homais est pharmacien du village, beau parleur et péremptoire, il joue à l'esprit fort, à l'homme de science, au bienfaiteur local, à l'humaniste rationaliste viscéralement anti-clérical. Piégé par son propre personnage, il pousse Bovary à opérer Hippolyte.

Pourquoi insiste-t-il tant ? Ne voit-il pas son propre profit ? Si l'opération réussit, on parlera du village. Les affaires prospéreraient sans que lui n'ait pris aucun risque. Il connaît très bien les gens et il trouve à chaque fois les mots appropriés qui les feront céder. Il sait l'amour que Charles porte à sa femme et le désir de cette dernière de changer de classe sociale. Il adapte ainsi son discours : « *Qu'est ce que vous risquez, le succès presque certain, notoriété rapide pour l'opérateur, ce qui d'ailleurs augmenterait vos ressources et vous permettrait de placer Madame Bovary dans un cadre plus élevé, car je le dis partout et à tout le monde, cette femme là est digne d'une sous-préfecture.* »

Homais est dans son essence un homme politique au grand pouvoir de persuasion qui sait par son discours et une parfaite connaissance de ses semblables, exploiter leurs points faibles. Il est, à défaut d'être un grand médecin, un fin psychologue. Il suffit, pour en être convaincu de contempler le visage de Charles, qui, jusqu'alors impassible, s'illumine à l'annonce de ce dernier avantage.

Lorsque l'opération échoue, Homais adapte son discours aux nouvelles circonstances. Alors que peu de temps auparavant il semblait que c'était lui le chirurgien (quand tout allait bien), il était toujours présent, désormais il s'efface en prétendant au docteur venu amputer Hippolyte, que ce n'est pas son domaine : « *Chacun son métier. Moi je suis plutôt un homme de pensée.* »

Est-il vraiment l'ami ou la mauvaise conscience de Bovary ?

Lors de la séquence des Comices Agricoles, il se dévoile : « *Pour ma part je me passerais bien d'assister aux discours qui ne sont pas conformes à mes opinions politiques. Je ne suis ni pour le Roi, ni pour les curés ni pour le gouvernement. Mais il est de mon devoir de faire tout au moins une apparition. Je ne veux pas qu'il soit dit que le développement agricole de nos campagnes me laisse indifférent.* »

Mauvaise conscience, mais aussi tentateur diabolique « *Moi à la place de Madame Bovary, j'irais faire un tour au théâtre.* »

Pour convaincre Charles, de laisser sa femme, il lui faut démolir les arguments de l'abbé Bournisien qui considère que ces amusements « *poussent au libertinage* » : « *Condamner en bloc l'un des plus importants des beaux arts me semble d'une balourdise, une idée gothique car il y a dans la Bible des détails piquants, des c... heu... avouez que ce n'est pas là un ouvrage à mettre entre les mains d'une jeune*

<sup>23</sup> in *Madame Bovary*, op. cit., p. 87.

*personne Tous vos collègues ne pensent pas comme vous, j'ai connu des prêtres qui s'habillaient en bourgeois pour aller voir gigoter des danseuses. J'en ai connu... J'en ai connu. »*

Il sait qu'en poussant à bout le curé, il le fera partir lui laissant le champ libre pour convaincre Charles et le rallier à ses idées : « *Madame Bovary est une sainte mais il faudrait la distraire un peu... Il faut penser aussi à son esprit... Croyez moi mon cher Bovary, conduisez-la au spectacle. »*

Renoir s'il n'est pas dupe de la manœuvre d'Homais ne peut sans doute pas s'empêcher d'avoir quelque sympathie pour un amoureux du théâtre...

Mais la suffisance et le cynisme gommant vite les aspects positifs du personnage et dès que les médecins appelés au chevet d'Emma agonisante reconnaissent leur impuissance à la sauver, il quitte la scène sur une dernière manifestation d'égoïsme et une dernière preuve de son insensibilité : « *Je crois que pour l'instant, Messieurs, vous avez accompli tout votre devoir. Maintenant si je pouvais avoir l'honneur de vous avoir à ma table... Ah Messieurs les docteurs, vous devez avoir une fringale ! »*

Il ne s'adresse plus directement à son « ami » Bovary, il le confie aux domestiques et aux voisins : « *Veillez sur lui. On a vu parfois l'excès de la douleur porter les hommes les mieux équilibrés à quelques tristes extrémités. »*

Formule elliptique qui évite à Renoir de montrer le suicide de Charles comme le voudrait la narration originale mais qui, au cinéma, donnerait au film une orientation qui détournerait le spectateur du personnage éponyme.

Comédien de théâtre souvent à la limite du cabotinage – comme Jules Berry – Max Dearly est à l'aise dans la version de Renoir. Il ajoute à la théâtralité de la mise en scène en créant un personnage caricatural qui est une transposition habile de l'original. On peut lui préférer l'interprétation plus fidèle à Flaubert de Jean Yanne chez Chabrol tout en convenant que ce dernier insiste sur le côté récriminateur et gomme son aspect « politique ».

### **Max DEARLY (1874-1943) :**

Lucien Rolland est né le 22 novembre 1874 à Paris. Ce grand acteur du théâtre des Variétés à peu tourné pour le cinéma. Mais brillant fantaisiste, il fit les beaux jours des Variétés d'avant 1914. Il meurt le 2 juin 1943 à Paris.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Le pharmacien Homais est de bout en bout ignoble de prétention et de suffisance, indifférents aux crimes qu'il fait commettre au nom de la science.*

Joël MAGNY, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc.cit., p. 58.

### **Max Dearly vu par Jean Renoir :**

*[...] cet inoubliable Max Dearly, cet acteur absolument passionnant. Il avait eu une éducation d'acteur absolument bizarre. Il avait commencé à Marseille en jouant des féeries dans le petit théâtre de féeries qui était derrière la Canebière, et en général il jouait la fée Carabosse. Alors il jouait avec une très grande robe, à genoux, et au bout des genoux, il mettait des grandes chaussures pointues qui dépassaient le devant de la robe et la traîne cachait les pieds. Il marchait à genoux et il avait l'air d'une fée naine. Un monsieur qui a joué les fées naines est tout de même un monsieur qui peut jouer le pharmacien Homais, et il le faisait fort bien.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op.cit., p. 141.

### **Max Dearly vu par la critique :**

*Monsieur Max Dearly a su demeurer sobre, si son allure n'est point toujours celle que Monsieur Homais semblait devoir inspirer, mais il « pense » son personnage sur lequel, d'ailleurs, tous les lecteurs de Flaubert ne sont point absolument d'accord.*

Lucien WAHL, *Pour vous* n° 270, 18 janvier 1934 : *Madame Bovary*, p. 9.

## LHEUREUX



**Interprète** : Robert LE VIGAN

**Age** : 45 ans environ

### **Le personnage original :**

« Né Gascon, mais devenu Normand, il doublait sa façon méridionale de cautèle cauchoise. Sa figure grasse, molle et sans barbe, semblait teinte par une décoction de réglisse claire, et sa chevelure blanche rendait plus vif encore l'éclat rude de ses petits yeux noirs. [...] Poli jusqu'à l'obséquiosité, il se tenait toujours les reins à demi courbés, dans la position de quelqu'un qui salue ou qui invite. »<sup>24</sup>

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

« Il me semble, Madame, que j'ai été assez bon avec vous jusqu'ici. Vous ne pensez pas, tout de même, que j'allais être, jusqu'à la consommation des siècles, votre fournisseur et votre banquier. Pour l'amour de Dieu, non. »

### **Descriptif**

Petit commerçant, Lheureux a suffisamment d'intelligence, de malice et de ruse pour trouver de potentiels gros clients. Il sait les exploiter pour en tirer un profit maximum. Un homme amoureux est pour lui une aubaine (le foulard que Madame Bovary refuse, Charles le lui offre). En Charles, il voit un client à exploiter mais en sa femme il trouve une cliente victime idéale, une femme dont le niveau de vie ne suffit pas et qui rêve de grandeur :

« Permettez-moi de vous faire tous mes compliments... C'est Madame Bovary qui va être contente, vous allez gagner de l'argent. Maintenant vous allez pouvoir arranger la maison à son goût.

- *Tout ce qu'elle voudra, Monsieur Lheureux, vous pouvez lui donner tout ce qu'elle demandera. »*

C'est moins en tant que commerçant que personnalité d'Yonville qu'il assiste à l'opération de Charles Bovary ; son succès devrait avoir des répercussions sur ses affaires. L'échec de l'opération peut en revanche le dévaloriser et le ruiner.

Quant à Emma qui veut prendre son autonomie, elle est tributaire de la réussite de son mari et ne possède que des biens mobiliers et immobiliers. Lheureux va habilement jouer de cette situation : « Voyez-vous l'ennui dans tout cela c'est que en définitive, nous serons obligés de passer par Monsieur Bovary (il sait trouver l'argument qui décidera Madame Bovary, il sait que dans le couple règne quelques différends). A votre place je me ferais donner une procuration. Ce serait commode et nous aurions alors nos petites affaires... Votre mari n'aurait qu'à signer là, parce que en somme si vous, n'avez pas d'espèces vous avez des biens. Cette maison, elle ne vous rapporte pas grand chose et alors vous pourriez la vendre, vous auriez le surplus de l'argent. Avec cette procuration, vous éviterez toute sorte d'ennuis à Monsieur Bovary, il n'y verrait que du feu. Ni vu, ni connu. »

Il a deviné qu'Emma ne désire pas que son mari soit au courant des quelques dépenses « gênantes » qu'elle peut faire.

Mais l'homme qui au début disait : « Vous payerez plus tard » a bien changé d'opinion. Après avoir ferré l'appât, puis éliminé les éléments perturbateurs, il amorce une troisième phase, la mise en demeure de régler les dettes : « J'ai été forcé... Le jugement du tribunal pour la saisie. Vous ne pensez tout de même pas que j'allais être votre fournisseur et votre banquier pour l'amour de Dieu ?... Je ne peux rien. »

D'une certaine façon, tout comme le pharmacien Homais, Lheureux se désintéresse du couple qui ne peut plus rien lui rapporter. Il ne se fait aucun souci pour Emma, qu'il sait être la

<sup>24</sup> in *Madame Bovary*, op. cit., p. 115.

maîtresse d'hommes influents et riches (Léon et Rodolphe) : « *Quand on a des amis comme vous, une jeune femme se débrouille toujours.* »

Lheureux, chez Flaubert comme chez Renoir est l'instrument de la destruction du couple. Au désordre des passions, aux négligences pécuniaires d'Emma et à la naïveté coupable de son mari, il oppose l'ordre comptable. Il incarne l'ordre bourgeois dans tout ce qu'il a de cynique et d'inhumain.

**Robert LE VIGAN (1902-1972) :**

Acteur français, de son vrai nom Robert Coquillaud. Il est né en 1902 à Paris et est mort dans l'oubli de tous en 1972 en Argentine. Il avait débuté brillamment au théâtre en 1918 (il fait partie de la troupe de Jovet). Puis il poursuit avec le cinéma en 1931. Il n'a pas son pareil pour jouer les lâches, les fourbes, les illuminés dans un registre qui évoque parfois Antonin Artaud. Mais sous l'occupation, encouragé par Céline, son ami, il manifeste sans retenue son antisémitisme. Cela lui vaut de figurer sur la liste noire des comités d'épuration. Il s'échappe après avoir été condamné aux travaux forcés et à l'indignité nationale à vie. Il se réfugie en Argentine où il finit ses jours misérablement, après avoir vainement tenté d'y poursuivre une activité cinématographique.

## HIPPOLYTE



**Interprète :** Pierre LARQUEY

**Age :** 45/50 ans

**Le personnage original :**

« *Il avait un pied faisant avec la jambe une ligne presque droite, ce qui ne l'empêchait pas d'être tourné en dedans, de sorte que c'était un équin mêlé d'un peu de varus, ou bien un léger varus fortement accusé d'équin. Mais, avec cet équin, large en effet comme un pied de cheval, à peau rugueuse, à tendons secs, à gros orteils, et où les ongles noirs figuraient les clous d'un fer, le stréphopode, depuis le matin jusqu'à la nuit, galopait comme un cerf. On le voyait continuellement sur la place, sautiller tout autour des charrettes, en jetant en avant son support inégal. Il semblait même plus vigoureux de cette jambe-là que de l'autre. A force d'avoir servi, elle avait contracté comme des qualités morales de patience et d'énergie, et quand on lui donnait quelque gros ouvrage, il s'écorait dessus, préférablement.* »<sup>25</sup>

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Oh ! Ça me gêne pas du tout ! Au contraire ! Avec l'habitude il me semble qu'il est encore plus solide que l'autre. Et puis l'opération... Ouh ! Ça va faire mal. F'tiens pas à être saigné comme un cochon.* »

**Descriptif**

Ce personnage secondaire, voire accessoire, de la narration flaubertienne n'a d'importance ici que par son rattachement à une longue théorie de personnages estropiés ou handicapés chez Renoir. Hippolyte souffre au pied droit de stréphopodie ce qui fait qu'on le surnomme Hippolyte le pied-bot.

---

<sup>25</sup> in *Madame Bovary*, op. cit., p. 186.

C'est un paysan, très simple qui roule les « r » quand il parle. Loin d'être rancunier avec la providence qui l'a accablé d'une telle infirmité, il a au contraire appris à vivre avec cette malformation :

*« Tu ne serais pas content si on te fabriquait un joli pied tout neuf, au lieu de traîner ton soulier clouté avec ce bruit de ferraille ?*

*- Oh ça me gêne pas du tout, au contraire avec l'habitude il me semble qu'elle est encore plus solide que l'autre. »*

Comme pour tous les ruraux, la chirurgie est une discipline inconnue de lui, une partie de la médecine qui touche directement au corps humain, quelque chose de sacré en quelque sorte pour lui, inaccessible que l'on craint donc un peu :

*« Oh une opération ça doit faire du mal. Je tiens pas à être saigné comme un cochon.*

*-Nous ne sommes plus au temps du Moyen-Âge. A notre siècle on opère très bien les pieds-bots, tout au moins dans le cas de Valgus Vulgaris. »*

Homais, en utilisant les mots scientifiques, écrase Hippolyte et le rend inférieur. A un savant, on peut faire confiance, il sait de quoi il parle. De plus en insistant sur la gratuité de l'opération, il marque un second point puisque Hippolyte ne roule visiblement pas sur l'or :

*Et ça ne ma coûterait rien ?*

*-Rien du tout et même le docteur te ferait un gentil cadeau. »*

Hippolyte se laisse avoir par ce beau discours. Durant l'opération, malgré la douleur qu'il ressent certainement, il semble heureux, il s'est abandonné en confiance à Charles. Il vénère ce sauveur providentiel, lui baise la main et plus tard, lorsque Bovary est abandonné de tous (y compris d'Homais), Hippolyte est un des seuls habitants à demeurer à ses côtés.

Hippolyte est un des personnages secondaires importants du catalogue renoirien. Indépendamment de la sympathie innée qu'il porte aux « estropiés » (le capitaine John du *Fleuve*, Tod Butler de *La Femme sur la plage*, Charles du *Crime de M. Lange*, Alexandre dans *French cancan*, le passant infirme de *Cordelier*, etc...), Hippolyte est une incarnation de la bonté sans fard ni calcul de l'homme du peuple. Victime des savants et des puissants, il subit mais oppose fidélité et reconnaissance à la méchanceté et au cynisme.

### ***Pierre LARQUEY (1884 - 1962) :***

est né le 10 juillet 1884 en Dordogne. Un des acteurs de composition les plus populaires. Il exerce de nombreux métiers avant d'entrer au Conservatoire. Bientôt il préfère le cinéma au théâtre mais se perdra souvent dans des films parfois indignes de son talent. Malgré une filmographie contenant presque 200 titres dirigés par le gotha du cinéma français, acteur fétiche d'Henri-Georges Clouzot, il ne tournera pourtant qu'une seule fois avec Renoir. La sympathie du public s'explique surtout par sa bonhomie et son humanisme naturels. Il meurt le 17 avril 1962 dans les Yvelines.

## Abbé BOURNISIEN



**Interprète :** Louis FLORENCIE

**Age :** 55/60 ans

**Le personnage original :**

« Un homme vêtu de noir entra tout à coup dans la cuisine. On distinguait, aux dernières lueurs du crépuscule, qu'il avait une figure rubiconde et le corps athlétique. »<sup>26</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Je crains le spectacle pour une âme pieuse. »

### Descriptif

C'est un homme dont toute l'existence a été dédiée à Dieu. Sa vie semble se partager entre la propagation des principes de l'enseignement divin par l'exemple, au travers des lectures (il prête des ouvrages à Emma pendant sa convalescence) et le catéchisme. Mais sa dévotion l'éloigne des problèmes trop humains qui lui échappent. Le moins qu'on puisse dire c'est qu'il n'est guère psychologue. C'est un homme simple, qui croit l'homme bon. Lorsqu'Emma Bovary vient se confier à lui, sa seule réponse est de lui parler de Charles Bovary. Lorsqu'elle tente de lui parler de sa souffrance intérieure, de son malaise, il répond :

« Vous vous sentez gênée, ce doit être la digestion. Rentrez chez vous et vous prendrez un peu de thé ou bien un verre d'eau fraîche avec de la cassonade.

- Pourquoi ?

- Je pensais que vous alliez avoir un étourdissement. »

Mais somme toute, l'étourdissement n'est-il pas le mot juste, pour cette femme qui étouffe dans l'univers d'Yonville ? En revanche, l'étourdissement perçu par l'Abbé Bournisien comme un symptôme n'est-il pas en réalité la maladie-même ?

La maladie – le Mal – n'est pas concevable pour le saint homme : Emma a tout pour être heureuse : un foyer, de l'argent, la santé. Comment et surtout pourquoi aurait-elle des problèmes ? Il détourne donc la conversation sur la misère du monde et oublie la question d'origine : « Vous me demandiez quelque chose ?... Voyons qu'est-ce donc ?... heu... Je ne m'en souviens plus... »

Alors que pratiquement tous les autres personnages du film précipitent le couple Bovary, vers sa chute, il est le seul à tenter de lutter sans le savoir pour sa survie. Quand Homais, par exemple, propose d'emmener Emma au théâtre – lieu de perdition où elle se perdra réellement dans les bras de Léon – il est le seul à se mettre en travers du destin. Il ne faut pas, pour des raisons de bienséance chrétienne, qu'Emma aille au théâtre : « Je crains le spectacle pour une âme pieuse. Il me semble que ces personnes d'un sexe différent, réunis dans un appartement, enchanteur, tous ces déguisements païens et ces voix efféminées. Tout cela suffit à engendrer un certain libertinage d'esprit qui doit vous donner des idées déshonnêtes, des tentations impures. »

Cynisme flaubertien, méchanceté anti-cléricale de l'auteur ou piège d'un personnage typiquement renoirien qui soulève, en une seule phrase, la question fondamentale du rapport spectateur/acteur et des phénomènes d'identification que le réalisateur a développés, entre autres, dans *Le Carrosse d'or*, *French Cancan* et dans le troisième volet du *Petit théâtre*.

Cette position est bien évidemment très éloignée de celle de Renoir, mais elle permet de se venger, de façon indirecte, de tous les reproches moraux faits par l'église aux gens de théâtre.

L'anticléricalisme foncier de Flaubert se transpose ici dans une méfiance systématique chez Renoir à l'égard de ceux qui détiennent des réponses toutes faites sur la morale. On se doit de

<sup>26</sup> in *Madame Bovary*, op. cit., p. 90.

remarquer qu'il y a très peu de personnages de curé dans l'œuvre renoirienne et que la plupart sont des personnages positifs qui dénoncent au nom de leur morale chrétienne les perversions et les dérives d'une classe ou d'une société. Le curé de *La Marseillaise* est une victime de l'ordre féodal qui dénonce les turpitudes du haut-clergé, le vieux curé du *Déjeuner sur l'herbe* exprime ses doutes sur les vertus d'une croyance aveugle dans le progrès. Mais tous, avec leur soutane, incarnent des personnages de théâtre. Les curés de Renoir sont des acteurs dont l'habit peut faire le moine, ce qu'illustre parfaitement la silhouette fugitive de l'ecclésiastique dont Batala empruntera le costume dans la dernière partie du *Crime de Monsieur Lange*. Seul l'abbé Bournisien, schématiquement dépeint par Renoir avec une pointe d'anticléricalisme est ainsi fidèle à Flaubert. Pour Renoir un homme qui se méfie du théâtre est automatiquement déconnecté de la réalité humaine.

**Louis FLORENCIE (1896-1951) :**

Né le 4 décembre 1896 à Paris, il meurt le 4 décembre 1951 à Madrid en Espagne. On le voit souvent au générique des films sous le seul nom Florencie. Son physique rondouillard le cantonne dans les rôles et les silhouettes de bourgeois, plus ou moins comiques.



## 16)- TONI (1934)

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR, Carl EINSTEIN  
 d'après un fait divers recueilli par Jacques LEVERT  
 (Jacques MORTIER)  
*Dialogues* : Jean RENOIR, Carl EINSTEIN  
*Production* : Films d'Aujourd'hui  
*Producteur* : Pierre GAUT  
*Distribution* : Les films Marcel PAGNOL  
*Photographie* : Claude RENOIR, Jr  
*Décor* : Marius BRAUQUIER, Léon BOURELLY  
*Montage* : Marguerite HOULLE, Suzanne de TROYE  
*Musique* : Paul BOZZI

<i>Son</i>	BARBISHANIAN assisté de René SARRAZIN
<i>Administrateur</i>	E. BOYER
<i>Assistants Réalisateur</i>	Georges DARNOUX, Antonio CANOR
<i>Stagiaire</i>	Luchino VISCONTI
<i>Scripte</i>	Suzanne de TROYE
<i>Cadreur</i>	Roger LEDRU
<i>Directeur Technique</i>	Albert ASSOUAD
<i>Mécanicien</i>	BEBERT (?)
<i>Tournage</i>	Été 1934
<i>intérieurs</i>	Ets Marcel PAGNOL, Marseille
<i>Extérieurs</i>	Les Martigues
<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Enregistrement</i>	Camion sonore R.C.A. Studio Pathé-Nathan
<i>Longueur</i>	2 600 m.
<i>Durée</i>	100 '
<i>Première</i>	22 février 1935, Ciné-Opéra et Bonaparte Paris 4 novembre 1936, 55 th Street Playhouse, New-York
<i>Antonio Canova (Toni)</i>	Charles BLAVETTE
<i>Albert</i>	Max DALBAN
<i>Fernand</i>	Edouard DELMONT
<i>Gaby</i>	ANDREX
<i>Sebastian</i>	André KOVACHEVITCH
<i>le guitariste</i>	Paul BOZZI
<i>Josepha</i>	Célia MONTALVAN
<i>Marie</i>	Jenny HELIA

Et Jacques LEVERT (le commissaire de police), avec le concours d'authentiques agents de police.

Toni, un ouvrier immigré italien venu comme tant d'autres trouver du travail dans le midi de la France, vit avec Marie et Fernand, mais est amoureux de Josefa, la jolie nièce de Sébastien. En partant à la carrière, il aide Josefa à pousser la charrette de linge à laver. Elle est piquée par une guêpe et Toni la soigne. Arrivé en retard à la carrière, le contremaître Albert le réprimande et lui avoue que lui aussi désire Josefa et qu'il l'aura quand il voudra. Les pourparlers de fiançailles entre Toni et Sébastien aboutiraient si Josefa, comme il l'avait prédit, ne cédait à Albert qui voit là un moyen de s'approprier et la fille et les biens de l'oncle. Toni se résout à épouser Marie et les deux mariages sont célébrés le même jour. Les mois passent. Josefa s'occupe de son bébé tandis qu'Albert fréquente les bistrotts de Martigues. Sébastien meurt sans avoir fait promettre à Toni de veiller sur l'enfant dont il est le parrain. Après l'enterrement, Toni décide de se rendre chez Josefa, mais il a une scène violente avec Marie qui le lui interdit. Marie tente de se noyer dans l'étang. Elle est sauvée, mais chasse définitivement Toni de la maison. Il va se réfugier dans la forêt auprès des charbonniers qui



l'accueillent, tandis que Fernand lui procure régulièrement des vivres. A la ferme du vieux Sébastian, Albert chasse Gabi, le cousin de Josefa qui ne travaille pas. Gabi persuade Josefa de récupérer leur argent et de fuir la maison avec l'enfant. Pendant la nuit, elle tente de dérober l'argent qu'Albert porte sur lui, mais il se réveille et la frappe. En se défendant, elle réussit à se saisir du revolver et menace Albert. Elle tire et le tue. Toni survient sur ces entrefaites. Il prend la situation en main, laisse fuir Gabi qui ne rêve que de partir et prend sur lui de déposer le cadavre d'Albert dans la garrigue et de faire croire à un suicide qui n'étonnera personne. Lorsqu'il dépose le corps, il est surpris par un gendarme et, pour ne pas trahir Josefa, il endosse le crime, mais réussit à fausser compagnie au représentant de la loi. En franchissant le viaduc de la voie ferrée, Toni est abattu par un chasseur qui participait avec les gendarmes à la battue pour le capturer. Il meurt dans les bras de Fernand. Plus tard, un nouveau train rempli d'émigrés italiens arrive en gare...

## Antonio CANOVA dit Toni



**Interprète** : Charles BLAVETTE

**Age** : 30 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« L'oublier ? Ca te ferait rigoler si je demandais à une feuille de platane de pousser sur un olivier ? Tu me demandes exactement ça, toi ! »

**Descriptif**

Toni est un homme de taille moyenne, d'origine italienne, immigré « dans le midi de la France en pays latin, là où la nature détruisant l'esprit de Babel, sait si bien opérer la fusion

*des races. »*

Bon nombre de ses compatriotes viennent y chercher du travail et même y faire souche. Mais malheureusement, le paradis se révèle très vite une terre hostile. A peine descendu du train, un agent lui demande ses papiers. Si l'arrivée d'un train en gare de Martigues ressemble dans sa simplicité à celle historique en gare de La Ciotat, la similitude documentaire s'arrête là. Quarante ans plus tard, ce n'est pas la caméra des frères Lumière qui accueille les voyageurs, mais deux pandores.

Toni trouve très vite du travail (à la carrière sous la direction d'Albert), un foyer dans une petite maison que tient la douce et aimante Marie qui deviendra vite sa compagne.

Les immigrés forment une véritable communauté, vivant pour la plupart dans des cabanes sur la colline ou encore chez Marie. C'est une population joyeuse, de bonne humeur, pleine de chaleur, et surtout de musique. On perçoit très vite la sympathie que Renoir leur porte. Chaque événement gai ou triste s'accompagne d'un air chanté ou joué par l'un d'eux à la guitare. C'est une population très soudée par les souvenirs du pays lointain mais aussi par une vie de galère qui les rapproche. D'ailleurs, Toni saura le rappeler à l'envahissant Albert « *Ecoute, je suis pas méchant et je veux pas te faire de mal. Ici toi tu as la bonne place, tu fous rien, et bien garde-la. Mais le soir après le travail, ne viens pas t'occuper de nos affaires. Des femmes pour t'amuser, tu en trouveras tant que tu voudras. Mais ne vient pas voler les nôtres. »*

Marie et Toni filent le parfait amour jusqu'au moment où Toni n'est plus le même. Marie se plaint de son indifférence envers elle : « *Y'a eu un temps où j'avais pas besoin de te le demander (lui faire un baiser pour lui souhaiter le bonjour), toute la journée tu me prenais dans tes bras, tu m'embrassais. »*

Petit à petit, il semble répugner à la toucher : « *Quand je te touche une jambe on dirait que tu es brûlant [...] Quand tu es arrivé ici, tu te serrais contre moi et même en été, tu trouvais le lit trop large. »*

Quelque chose s'est glissé entre eux. Quelque chose ou plus exactement quelqu'un qui les éloigne l'un de l'autre. Marie n'est pas dupe, elle a deviné le mal qui ronge son compagnon : « *Ta maladie je la connais, tu en a assez de moi, voilà... Tu as quelque part une femelle en chasse qui t'as choisi comme gibier.* »

« Ce chasseur » n'est autre que Josefa. Toni est tiraillé. D'un côté il a un très grand respect pour Marie qui lui a tant donné depuis son arrivée : « *Marie c'est une femme épatante quand même, elle donnerait sa peau pour moi tu sais et elle me soigne comme un enfant, eh ben ça me rend malheureux, elle m'a trop rendu service.* »

Et de l'autre côté, il y a l'appel de la chair, le désir pour la petite Espagnole à l'accent chantant et vif. Toni se retrouve en quelque sorte devant le même dilemme que Robert de la Chesnaye dans *La Règle du jeu* : une maîtresse dont il voudrait bien se débarrasser pour une autre, mais qu'il répugne à faire souffrir.

La vie avec Marie faite de petites disputes jusque-là, devient vite impossible. En effet, connaissant le penchant de Toni pour Josefa, qui ne s'estompe pas malgré son mariage et la naissance d'un enfant, Marie se comporte en femme amoureuse et jalouse. Elle finit par se comporter en véritable tyran, refusant de le laisser aller à l'enterrement de l'oncle de Josefa, son vieil ami. Très vite on en arrive aux mots qui blessent : « *Fous-moi la paix, Marie [...] Fais ce que tu veux, mais ne crie plus, ta voix je ne peux plus l'entendre.* »

Toni devient blessant avec elle et pourtant, elle ferait n'importe quoi pour le garder. Elle l'aime d'un amour violent et sincère : « *Je t'aime Toni, il faut pas que tu me quittes, tu en trouveras jamais une qui t'aime comme moi.* »

Pourquoi faut-il toujours aller chercher ailleurs ce que l'on possède déjà. Après les mots blessants, on en arrive aux mains. Alors que Marie lui barre le passage, Toni l'empoigne et la projette violemment à terre.

Le vieux Fernand, ami du couple résume très bien la situation : « *Vous n'êtes pas faits pour vivre ensemble. A force de vous disputer vous allez vous usez le tempérament et vous faire mourir avant l'âge.* »

S'il est vrai que Toni éprouve malgré tout une infinie tendresse pour Marie, vivre avec elle n'est plus possible. Marie est la plus forte des deux, elle va prendre la bonne décision, celle qui s'impose pour la survie des deux. Après une tentative de suicide, elle refuse de le voir : « *Ne reviens plus à la maison.* »

Toni, libéré, se réfugie dans les collines.

Toni est comme envoûté par Josefa : « *Tu sais bien que je ferais tout pour te faire plaisir... Le bien ou le mal je ne sais plus ce que je fais.* »

Il semble bien être le seul à ignorer la mauvaise réputation de cette fille : « *Méfie-toi, Josefa c'est une drôle de petite et pour faire cavalier les types, elle ne craint personne.* »

Refusant de voir Josefa telle qu'elle est, Toni tombe des nues le jour où il la découvre allongée dans un fossé avec le contremaître Albert : « *Josefa, tu me fais mal.* »

Il est d'une naïveté enfantine. Il a cru qu'un baiser de Josefa était une promesse d'amour éternel. Il n'avait pas pris en compte les avertissements, et son amertume n'en est que plus grande. « *Quand je pense que tu t'es donnée à un saligaud dans le fossé après m'avoir si gentiment embrassé ce matin que je croyais que c'était vrai, que nous avions la vie devant nous.* »

Mais Toni est un incurable amoureux. Il continue à prendre toujours avec autant d'intérêt des nouvelles de sa dulcinée, malgré son mariage avec Albert et la naissance d'un enfant. Lorsqu'il apprend que son mari la trompe ouvertement, loin de s'apitoyer sur le malheur de Josefa, il voit plutôt une opportunité de la reconquérir : « *Qu'est-ce qu'elle va devenir Josefa. Tu crois qu'Albert serait un gars à la laisser tomber ? Quel salaud quand même... Vraiment, tu crois qu'il la laisserait tomber Josefa ?* »

Son amour devient obsessionnel :

« *Voilà deux ans que tu attends ta dulcinée et que tu te mets la ceinture... Oublie la Toni.*

- *L'oublier ! Ça te ferait rigoler si je demandais à une feuille de platane de pousser sur un olivier, tu me demande exactement ça.* »

Ce dialogue entre Fernand et Toni est proche de celui d'Octave et Jurieu dans *La Règle du Jeu* après l'accident de voiture. Octave demande à André d'oublier Christine et en une tirade moins « poétique » que celle de Toni, Jurieu explique qu'il ne peut pas l'effacer : « *Si je ne la revois pas, j'en crèverai.* »

« *Tu vois la lumière dans la ferme, et ben ils peuvent pas faire un mouvement sans que je les vois [...] Un jour fatalement elle passera par là [...] Demain peut-être, la semaine prochaine, peut-être plus tard, ça fait rien. Je la prendrai je lui ferai comprendre qu'il faut qu'elle quitte Albert.* »

Plus son amour pour Josefa grandit, plus il court vers sa perte sans s'en apercevoir :

« *Ca te fait rien de passer après Albert et après moi ?* »

- *Je m'en fous avec Albert autrefois ça m'a fait quelque chose. Peut-être que je l'aimais moins que maintenant. Mais aujourd'hui tu pourrais me dire qu'elle a fait les 400 coups ça me laisse froid.* »

Lorsque Josefa a tué Albert qui la menaçait, Toni endosse le meurtre. Sur le pont qui l'a vu arriver quelques années auparavant, il s'effondre dans les bras de son ami, foudroyé par les plombs d'un chasseur qui secondait les gendarmes dans une battue pour arrêter l'assassin d'Albert. En mourant dans les bras de son ami Fernand, il rêve encore à un impossible futur : « *Avec Josefa, quand nous serons en Amérique du Sud, c'est un autre ciel que nous aurons sur nos têtes [...] et ce sera une nouvelle vie.* »

Toni s'inspire d'un fait divers qui s'est réellement déroulé dans le Midi. C'est ce drame auquel fera référence la Chesnaye dans *La Règle du jeu* (1939) : « *De temps en temps, je lis dans les journaux que dans une lointaine banlieue, un terrassier italien a voulu enlever la femme de quelque manoeuvre polonais et que ça s'est terminé par des coups de couteau. Je ne croyais pas cela possible.* »

Toni à l'opposé d'Albert et de Gaby, est un personnage foncièrement bon. Certes il assume mal ses contradictions amoureuses. Cela est dû à son souci fondamental de ne pas faire de mal. Mais c'est aussi un homme partagé entre un sens aigu des réalités – en cela il incarne le premier des héros prolétariens du cinéma français – et un désir utopique de vie calme et paisible. Ce que son ami Fernand lui rappelle : « *Tu fais des rêves impossibles, Toni, tu te montes le bourrichon, tu grimpes, tu grimpes et tu vas finir par te casser la figure. Reviens sur terre, cramponne-toi au sol de notre bonne colline.* »

La violence du dénouement évite au film de se limiter à un simple mélodrame. Toni l'immigré restera un déraciné et, anéanti par la mort de son ami, Fernand aura comme seule oraison funèbre ce constat amer, tandis qu'un train chargé de nouveaux immigrants franchit le pont : « *Toni, mon pauvre ami, toi aussi tu débarquais il y a trois ans, et toi aussi tu étais plein d'espoir.* »

L'espoir et la confiance dans une vie meilleure ne sont pas encore au rendez-vous dans ce film de Renoir.

### **Charles BLAVETTE (1902-1967) :**

est né à Marseille en 1902. Parfait Marseillais, il a su sortir de l'univers de Pagnol pour être Toni. C'est un comédien chaleureux et sincère. Il meurt en 1967 à Suresnes.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Pagnol a été très intéressé. Il croit que ça marchera très bien. Une seule question se pose. Toni sera-t-il un Italien, comme c'est notre première idée, ou utiliserons-nous la personnalité de Flamant en faisant de ce personnage un Parisien descendu dans la midi pour travailler ? Personnellement je suis plutôt partisan de la première solution, le caractère du bonhomme convenant mieux à un Italien. Nous trancherons la question en faisant le plus tôt possible quelques essais dans ce sens avec Flamant.*

Jean RENOIR, *Cinémathèque* n° 1, mai 1992, article de Charles Tesson : *La Production de Toni*, p. 58.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Avec ses joues rondes et sa silhouette de « bonhomme » sans mystère, Toni apparaît à première vue, comme un ouvrier parmi les autres ouvriers, farouche et volontiers rebelle à l'égard d'une autorité injuste, mais vite emprunté lorsqu'il lui faut exprimer un sentiment ou un désir. C'est un garçon simple et de caractère entier, dont le regard est empreint parfois d'une sourde mélancolie.*

Claude-Jean PHILIPPE, *Jean Renoir, une vie en œuvres*, op.cit., pp. 142-143.

### **Charles Blavette vu par la critique :**

*Il dirigeait une usine de boîtes de conserve. Marcel Pagnol et Jean Renoir en ont fait un acteur. Il se promène dans le drame avec la belle simplicité, la sensibilité d'un ouvrier, mais d'un ouvrier de Marseille, où l'on est plus simple, plus sensible qu'ailleurs. Charles Blavette est de Marseille.*

Auteur inconnu, *Pour vous* n° 321, 10-01-1935 : *Avec Toni aux Martigues*, p. 14.

*Charles Blavette donne à Toni franchise et désarroi.*

Vincent VATRICAN, *Les Cahiers du Cinéma* n° 482, juillet-août 1994 : *Tout Renoir*, p. 60.

*En l'interprétant (le personnage de Toni), Blavette ne se départit à aucun moment de son naturel inné. Il n'en acquiert pas moins, progressivement mais sûrement, au fil inéluctable de la projection, une dimension singulière.*

Claude-Jean PHILIPPE, *Jean Renoir, une vie en œuvres*, op.cit., p. 143.

### **Charles Blavette vu par Jean Renoir :**

*Je retrouve aussi le brave ami Blavette qui jouait le rôle de Toni.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op.cit., p. 181.

## **JOSEFA**



**Interprète :** Célia MONTALVAN

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Ah ! regarde-la ton Espagnole. A la façon qu'elle se tortille, on dirait qu'elle te sent venir. Ah ! méfie-toi, Toni, c'est grave tu sais. Josefa c'est une drôle de petite. Et pour faire cavalier les types, elle ne craint personne. » (Fernand)*

**Descriptif**

Cette très jolie femme, immigrée d'origine espagnole, vit à la ferme avec son oncle Sébastien et son cousin Gaby.

Elle sait qu'elle est belle et qu'elle attise le désir des hommes. Elle adore ce rôle, ce qui lui a valu une réputation de femme légère : *« Josefa, ah ! celle-là, elle arrive à peine de son patelin, elle dit pas deux mots de français et déjà elle révolutionne toute la colline »* ou encore : *« Mais tu es toute nue en dessous. C'est très bien pour faire la lessive, mais pour exciter les mâles, jolie technique, on voit que tu as travaillé la question. »*

Tous semblent la connaître sous son vrai jour, à l'exception de Toni qui prend ses avances au sérieux et n'écoute pas les conseils de Fernand : *« Ah, méfie-toi Toni, c'est grave tu sais, Josefa c'est une drôle de petite et pour faire cavalier les types, elle ne craint personne. »*

Mais ce rôle s'arrête au moment où les hommes se prennent au jeu : *« Tiens, regarde-là ton Espagnole, à la façon dont elle se tortille, on dirait qu'elle te sent venir. »*

Elle s'amuse avec eux, elle aime provoquer leur désir, les voir à ses pieds. Elle veut simplement sentir qu'elle plaît. La scène de la piqûre de guêpe est significative. Elle attire l'homme à elle, elle permet qu'il la touche : *« Lève un peu ton corsage »*, tout en feignant de penser à autre chose (ici en l'occurrence à la piqûre de guêpe), puis l'homme se rapproche de plus en plus d'elle, Toni suce la plaie dans son dos : *« Ca fait moins mal ça, Toni, fais-le encore »* dit-elle en lui offrant sa nuque.

Mais lorsque l'homme est tout à fait conquis, elle coupe court : « *Oh, assez Toni, tu profites là.* » Elle est consciente de sa beauté et fait très attention à son physique : « *Je vais enfler et je vais être affreuse... J'ai les mains pleines d'ampoules, c'est affreux... Regardez Monsieur mes mains sont toutes crevassées et vous viendriez me dire que j'ai de vilaines mains.* »

Mais avec le contremaître elle est prise à son propre piège. Elle n'est plus maîtresse du jeu et l'aventure va bien plus loin qu'elle ne l'avait prévu : « *Ecoutez Monsieur Albert, c'est pas bien ce que vous faites là, il me semble qu'on peut s'amuser et parler gentiment sans pour cela...* »

A partir de ce moment, sa vie bascule. Il faut sauvegarder l'honneur, ce qu'on appelle « réparer » : « *C'est comme ça Toni, c'est comme ça.* »

Elle quitte une vie insouciant, pour une existence dure, sans amour, sans joie faite de douleur et de honte. Elle qui avait tant l'habitude de plaire aux hommes devient pour son propre mari une simple valeur marchande :

« *Ils sont là à discuter de la valeur de la maison, de ce que rapporte la vigne, du nombre de lapins, de poules et moi qu'est-ce que je deviens là-dedans ?*

- *Toi, tu fais partie du bétail.* »

Albert la trompe. « *Josefa, elle a l'habitude de porter des cornes, surtout depuis qu'elle a un enfant.* »

Elle doit se soumettre aux caprices et à la mauvaise humeur de son époux : « *Non de Dieu, encore cette ratatouille, maintenant que je suis le maître, tu vas me faire le plaisir de varier un peu le menu, je ne veux plus voir cette nourriture de sauvage.* »

Les violences de son mari la poussent à l'irréparable : elle le tue alors qu'il la menace et lorsque Toni endosse le crime, ce qui lui coûtera la vie, elle a un sursaut de dignité : « *Je ne veux pas que Toni paye pour le crime que j'ai fait, je me suis dénoncée* » dit-elle en s'éloignant, digne, son enfant dans les bras.

Josefa est un personnage plus complexe qu'il ne paraît. Dans une première partie du film elle pourrait s'apparenter au rôle de « belle garce » qui fit la renommée à la même époque de Viviane Romance ou de Ginette Leclerc. Mais Josefa échappe à cette schématisation. Renoir prend soin de montrer par une série de touches successives un rôle de femme libre qui assume ses désirs, mais qui reste soumise au carcan de la morale traditionnelle. Elle dépasse ce statut "d'allumeuse" même si l'opinion des mâles environnants la réduit à une image de femme facile. Lorsqu'elle cède à la violence du désir d'Albert, elle consent au mariage, à la régularisation. Elle devient alors un personnage de « mal-mariée » qui traduit la victimisation de la femme dans la société de l'époque. Josefa annonce Séverine de *La Bête humaine* et on perçoit très nettement la sympathie que Renoir a pour ce personnage. Le fait d'avoir choisi une actrice étrangère pour interpréter ce rôle d'immigrée espagnole ne répond pas à un souci d'exotisme dont le cinéma de l'époque était friand, mais bien par le phrasé, par les attitudes mêmes de l'actrice, à une recherche d'authenticité qu'il faut bien accepter de définir comme un souci de réalisme.

### ***Célia MONTALVAN (1899-1958) :***

Elle débute comme partenaire du comique Eddie Cantor. Elle meurt à Mexico le 10 janvier 1958.

### ***Celia Montalvan vue par la critique :***

*Elle est belle, sensible, intelligente, racée, vibrante comme une lame d'épée, elle a dans les veines un peu du feu qui couve dans le sein du Popocatepelt. Un caractère : elle vit à 3500 tours à la minute. Elle est vedette de music'hall. Renoir lui a révélé qu'elle avait aussi un tempérament de tragédienne.*

Auteur inconnu, **Pour vous** n° 321, loc.cit., p. 1.

## MARIE



**Interprète :** Jenny HELIA

**Age :** 30 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Quand tu es arrivé ici et que tu avais l'air d'un chien des rues tellement tu étais triste, tu trouvais pas que j'avais la peau trop chaude, hein, tu te serrais contre moi, et même en été tu trouvais encore le lit trop large. Allez va, ta maladie, je la connais, tu en as assez de moi, voilà.* »

**Descriptif**

Jeune femme, incarnation parfaite de la belle Méditerranéenne, Marie est un personnage éminemment tragique. Elle est douce et gentille ; elle tient une sorte de pension pour travailleurs. Elle est la maîtresse de Toni qu'elle héberge avec d'autres immigrants.

Mais son amour est sans concession. Elle est jalouse et étouffe son compagnon qui s'éloigne petit à petit. Elle est consciente de cette disparition du sentiment amoureux chez son partenaire : « *Tu m'embrasses pas... Y'a eu un temps où j'avais pas besoin de te le demander... Quand tu es arrivé ici, tu trouvais pas que j'avais la peau trop chaude, tu te serrais contre moi... Ta maladie je la connais, tu en as assez de moi... Tu as quelque part une femelle en chasse qui t'as choisi comme gibier.* »

Les disputes succèdent aux disputes. Marie se révèle intransigeante :

« *Ce que tu es pénible avec tes scènes.*

- *Oh je ne te fais pas de scènes, tu serais trop content si je criais et si je te donnais un bon prétexte pour me lâcher. Mais ça mon petit n'y compte pas.* »

Toni est partagé entre une forme d'ordre conjugal et le désordre amoureux que provoque Josefa. Marie apparaît alors comme la femme sérieuse, à l'opposé de Josefa. Elle est la femme d'un seul homme. Sa jalousie s'exerce de façon violente à l'égard de sa principale concurrente : « *C'est peut-être la Josefa. Ah celle-là, elle arrive à peine de son patelin, elle dit pas deux mots de français, et déjà elle révolutionne toute la colline. Tu y es tout le temps fourré.* »

Cette remarque préfigure celle que la bourgeoisie fera à Christine, l'étrangère qui ne connaît pas notre langue, dans *La Règle du jeu*.

Toni n'a pas réussi à oublier Josefa. Certes son mariage est un obstacle à la poursuite de toute relation sentimentale mais il reste très attentif à son avenir et accepte d'être le parrain de sa fille :

« *C'est à Albert de s'occuper de sa fille.*

- *Je te jure qu'en cas de malheur je ne laisserai pas tomber, Josefa.* »

La réponse de Toni précipite Marie dans les récriminations. Elle interdit même à Toni d'aller à l'enterrement de l'oncle de Josefa, son ami : « *Plutôt que de te voir retourner avec ces gens-là j'aimerais mieux me jeter dans le puits.* »

La menace est claire et lorsque Toni veut la quitter elle fait peser sur lui un sentiment de culpabilité qu'assortissent des menaces qu'elle va mettre à exécution : « *Vas-y tu t'en repentiras. Moi je sais ce qu'il me reste à faire. Tu te rappelles Toni, les petits chats que tu as jetés dans l'étang l'année dernière. Ca t'as fait quelque chose. C'est terrible d'enlever la vie à des créatures et bien tu me pousses dans l'eau avec autant de méchanceté que tu l'as fait pour les petits chats.* »

Sauvée de justesse de la noyade, elle comprend que tout est terminé et elle rejette Toni. Décision écrasante sur laquelle elle ne reviendra pas : « *Non ça recommencerait et cette fois on y laisserait la peau lui et moi. C'est dur la séparation tu le vois ça m'a presque coûté la vie. Mais quand c'est fait, faut pas revenir là-dessus. Je veux plus le voir. Je ne lui veux pas de mal mais...* »

La page est définitivement tournée.

On aurait tort d'opposer le traitement du personnage de Marie à celui de Josefa. Certes, les comportements amoureux sont radicalement différents. Marie est tout entière à sa passion et lorsque la conquête est achevée, la seule perspective est celle d'un ordre conjugal et familial. Le personnage n'est en aucun cas porteur de liberté et c'est à de très rares moments qu'elle manifeste ses désirs. Mais ce qui rassemble les deux femmes, c'est la soumission à la convention morale. Marie appartient autant que Josefa à cette catégorie des « mal-mariées ». Quels que soient leurs désirs d'indépendance, leur soif de liberté ou leurs désirs de respectabilité, les jeunes femmes sont soumises à l'ordre moral, qu'il soit imposé par le regard des autres ou qu'il soit inculqué dans leur esprit dès leur plus jeune âge.

## ALBERT



**Interprète :** Max DALBAN

**Age :** 30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Mais tu es toute nue là-dessous. Ma parole, mais tu es à poil. C'est peut-être très bien pour faire la lessive, mais pour exciter les mâles, mmmh... jolie technique... On voit que tu as travaillé la question... Mais elle griffe, elle est méchante. Ecoute, ma poupée, enfonce-toi bien ça dans ta petite tête. J'ai pas l'habitude de perdre*

*mon temps et je ne veux pas qu'on s'moque de moi. Fallait le dire tout de suite. Tu comprends ? La sauce sans le rôti et ben, très peu pour moi, mon petit... Moi j'adore les hors-d'œuvre, mais j'ai l'habitude des repas complets. »*

### **Descriptif**

D'emblée Albert nous apparaît odieux, hypocrite et de surcroît paranoïaque.

Ce contremaître dirige les ouvriers de la carrière avec une rigueur extrême qui le rend sûr de lui. Il est sûr de leur être supérieur. Et tout naturellement il est persuadé d'avoir un droit sur eux non seulement dans leur travail mais aussi dans leur vie privée : *« Je vais te donner gratuitement un bon conseil, laisse cette gamine tranquille, tu comprends elle m'intéresse et puis j'aime pas qu'on piétine mes plates-bandes. »*

A part être sur le dos de ces ouvriers et leur donner « gratuitement des conseils », il ne travaille pas beaucoup. D'ailleurs Toni le dira lui-même : *« Ici tu as la bonne place, tu fous rien. »*

Quand un contrôleur dit à Albert : *« Ca doit pas être drôle ici toute la journée »*, il est permis de sourire. En effet, le contremaître se repose la plupart du temps à l'ombre. Le travail de forçat, c'est celui des ouvriers. Ils creusent au soleil, sur un site dangereux (les mines explosent à tout moment, en faisant voler poussière et pierres).

S'il est sûr de lui et arrogant dans l'exercice de sa profession et quand le danger est loin, il devient lâche et mesquin face aux difficultés et ne songe qu'à fuir : *« Laisse-moi passer espèce de brute. »*

Quand il s'agit de se battre, tout ce qu'il est capable de faire, c'est de pousser de petits cris comme un cochon qu'on égorge.

Avec les femmes, il est loin d'avoir le savoir-vivre et la gentillesse de Toni. Il est brusque à la limite du vulgaire. Les femmes sont pour lui des êtres faibles sur lesquelles il peut exercer son autorité. Il caresse Josefa : *« Ma parole mais tu es à poil, pour exciter les mâles, jolie technique, on voit que tu as travaillé l'affaire. »*

Il agrippe Josefa : *« Mais elle griffe, elle est méchante, écoute ma poupée, enfonce-toi bien ça dans ta petite tête, j'ai pas l'habitude de perdre mon temps et je ne veux pas qu'on se moque de moi. »*

Il viole la jeune femme, mais l'épouse car il est conscient du patrimoine dont elle est l'héritière. Plus tard, exaspéré par les pleurs du bébé, il jettera un regard féroce en lançant : *« Oh assez ! »* avant de s'en prendre au chaton, de l'agripper par la peau du dos et de le lancer

violemment à terre. Albert est un être lâche, sans aucune humanité, qui ne supporte pas de se sentir inférieur ou gêné par autrui.

Tout ce qui l'intéresse chez Josefa, c'est sa valeur marchande. Tout ce qu'il voit c'est l'argent qu'elle lui rapporte. Et dont il a besoin pour aller s'amuser en ville, entretenir ouvertement des maîtresses pendant que Gaby et Josefa travaillent d'arrache-pied à la terre de la ferme.

Josefa : « *Ils sont là à parler de la valeur de la maison, de ce que rapporte la vigne, du nombre de poules, de lapins et moi qu'est ce que je deviens là-dedans ?* »

- *Toi, tu fais partie du bétail.* »

Pour obtenir ce qu'il veut, il est prêt à tout, à la violence avec les femmes (faibles) mais il est aussi prêt à cacher son jeu, à prendre un ton mielleux avec l'oncle qui a des biens pour le mettre en confiance : « *Entre gens de bonne foi, on risque rien.* »

Il est vrai qu'après la mort de l'oncle, Albert traite sa femme comme un animal :

« *Fous-moi le camp.* »

- *Je me suis coupée.*

- *J'm'en fous.* »

Très vite, il fait sentir qu'il a un droit dorénavant sur les terres et sur l'argent. Il a la main-mise sur les biens de sa femme et n'a pas l'intention de se laisser faire bien décidé à en profiter jusqu'au bout :

« *Tu peux le boire Albert, il est de ma propriété.* »

- *de NOTRE propriété.* »

Lui qui est arrivé les mains vides « repart » les mains pleines.

En plus il est paranoïaque. Son obsession est d'être pris pour un imbécile. Il voit des complots partout : « *C'est un complot, seulement avec moi, ça prend pas... J'ai l'air d'un idiot moi dans cette histoire. Voilà ce que c'est d'être trop bon, seulement je vous préviens, ça va changer, j'aime mieux passer pour une vache que pour un imbécile.* »

La vie devient impossible avec lui, alors que Gaby le traite de fou furieux. Josefa craint son mari qui la dégoûte : « *De penser que je vais rentrer dans son lit, ça me fait mal au cœur.* »

« *Maintenant que je suis le maître, tu vas me faire le plaisir de varier un peu le menu. Tu as raison Gaby, une maison ça peut pas marcher avec deux maîtres, il en faut qu'un et je te montrerai qui c'est le vrai.* »

Il est écœurant de méchanceté. L'alcool qu'il consomme abondamment le rend violent. Il bat Josefa avec sa ceinture comme un chien. Il n'a plus aucun respect de l'autre. Seul, son confort et son autorité comptent.

Ses derniers instants résumant très bien sa vie entière. En effet face à Josefa, il est fort, c'est lui le maître, il frappe avec la ceinture et avec la parole : « *Ce qu'il te faut, c'est une bonne correction... T'es vraiment gourde, alors tu t'imagines qu'on peut me posséder comme ça ?* »

Mais face au danger (Josefa s'est en effet emparée du revolver et le pointe vers lui), il perd sa hargne. Sa lâcheté prend le dessus et avec un sourire et un visage doux il ose prétendre – et ce seront ses dernières paroles : « *Mais après tout, je ne t'ai rien fait !* »

Albert est un des rares personnages totalement négatifs de l'œuvre de Renoir. Il y a toujours dans la plus immonde des crapules, un reste d'humanité qui l'amende un tant soit peu. Rien de cela, dans le personnage du contremaître, que Dalban incarne avec sûreté. Ce personnage qui n'est autre que ce que les marxistes appellent « les chiens de garde » de l'ordre bourgeois se retrouve dans son clone du chronomètre de *La Vie est à nous*. Mais peut-être faudrait-il voir dans ce personnage incertain, balourd, hésitant et peureux devant la fermeté de Toni, un double de Renoir lui-même parfois fuyant, hésitant voire peureux dans certaines situations de conflit, comme le suggérait François Truffaut : « *Derrière chaque geste de Dalban dans le rôle d'Albert il est aisé de reconnaître Renoir, un Renoir qui se caricature en dirigeant un sosie dodelinant.*<sup>27</sup> » Cette appréciation sur Renoir rejoint celle de Charles Spaak dans ses souvenirs : « *Une de ses grandes*

---

<sup>27</sup> François TRUFFAUT, *Les Cahiers du cinéma* n° 78, Noël 1957, p. 71.



amours professionnelles fut Jean Renoir. La séduction même, la chaleur, l'enthousiasme, le génie. Tout pour lui plaire. Et de quoi le décevoir aussi car après avoir fait un panégyrique flatteur, il ajoutait :

- malheureusement, il est infidèle.

N'ai-je pas tort de répéter ce mot ? Non, car l'affection et l'admiration que Charles portait à Renoir restaient entières. C'était avec un certain regret dans la voix et quelques larmes ponctuées d'un rire indulgent qu'il avouait :

-Pour moi, c'est le traître intégral.

Jean Renoir a été tour à tour anarchiste, communiste, centre-gauche, centre-droite. Il a même été très ami d'un fils de Mussolini. En pleine Italie fasciste, il défendait avec conviction ce qu'il avait abhorré la veille, et avec le même enthousiasme. Il s'emballait, à une heure d'intervalle, pour deux idées totalement contradictoires. En fait, ce n'étaient pas les idées qui retenaient son attention, c'étaient les situations, les personnages, les détails. Charles racontait :

-Il était communiste. Il rencontrait un fasciste qui avait de belles bottes. Eh bien ! par amour du beau cuir, il oubliait que marxisme et nazisme n'étaient pas synonymes. Peut-être, le fils de Mussolini avait-il une manière divine d'accommoder les spaghetti ou de jouer au polo ? Ou possédait-il une collection pittoresque de soldats de plomb. »<sup>28</sup>

Comment, dès lors, ne pas regarder l'attachement sincère que Renoir portait à l'acteur Dalban comme un aveu du cousinage physique avec son metteur en scène ? Comment ne pas retrouver dans les intonations gouailleuses du « titi parisien » Dalban, une similitude frappante avec la propre voix de Renoir et au-delà de ces ressemblances physiques, une certaine indécision du personnage que l'on retrouve dans le caractère même de son mentor ?

### **Max DALBAN (1908-1958) :**

De son vrai nom René Huet, il est né le 27 mai 1908 et meurt le 9 février 1958.

#### **Le personnage vu par la critique :**

Albert est systématiquement odieux, mais d'une façon si extravagante qu'elle exclut la caricature. Son portrait n'est pas « chargé » à proprement dire. Il se veut odieux, joue l'odieux et n'y arrive pas. Il y a là un triple échec : celui du personnage, celui de l'acteur et celui du metteur en scène. En apparence du moins. Le jeu n'est pas « outré » ou bien « stylisé », mais « faux » tout simplement, comme disent les détracteurs de Renoir.

Eric ROHMER, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc. cit., p. 44.

Albert est un « beau salaud », dans toute l'acception de la formule. Pas un instant il ne dévie de sa jactance, de son caractère tyrannique, de sa cupidité, de son égoïsme. Pis encore, nous le verrons se comporter finalement comme un parfait couard.

Claude-Jean PHILIPPE *Jean Renoir, une vie en œuvres*, op. cit., p. 152.

#### **Max Dalban vu par la critique :**

Pourquoi cet attachement particulier au « pauvre Dalban » qui joue somme toute le rôle du salaud ? Quand on voit le film (Dalban a été maintenu, autant contre Flamant que par respect pour le personnage de Toni), on comprend aisément. Non seulement on surprend l'acteur à parler avec les mêmes intonations que Jean Renoir mais il est probablement le plus stroheimien de tous les personnages qu'il ait conçus : la scène du lavoir où il tourne autour de Josefa [...]. De plus, la scène où Albert se plaint de la nourriture [...] peut être entendue comme un strict cri du cœur renoirien.

Charles TESSON, *Cinémathèque* n° 1, loc. cit., p. 58.

Max Dalban, l'interprète d'Albert est, avec Georges Flamant de IL Chienne, le plus mauvais acteur de la filmographie renoirienne. Mais tous deux [...] apportent, à chaque vision nouvelle une petite touche supplémentaire de vérité qui finit par rendre accessoire la plus ou moins grande justesse du comédien.

Eric ROHMER, *Les Cahiers du Cinéma* n° 482, loc. cit., p. 44.

Max Dalban, contremaître et rival en amour, avec son air un brin « parigot » annonce l'ignoble Batala de Monsieur Lange.

Vincent VATRICAN, *Les Cahiers du Cinéma* n° 482, loc. cit., p. 60.

---

<sup>28</sup> Janine Spaak, *Charles Spaak, mon mari*, éd. France-Empire, Paris, 1977, pp. 140-141.

## FERNAND



**Interprète** : Edouard DELMONT

**Age** : 50 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Toujours la même chose. Tiens, vous me faites pitié tous les deux. Toi, tu es un bon garçon, un collègue de toujours. Marie, tu connais les sentiments que j'ai pour elle. Mais vous êtes pas fait pour vivre ensemble. A force de vous disputer, vous allez vous user le tempérament et mourir avant l'âge, voyons.* »

### **Descriptif**

Fernand est un ouvrier d'un certain âge, grand, maigre, portant moustache. Il travaille à la carrière avec Toni et loge avec lui chez Marie. Il est devenu l'ami intime et dévoué du couple. Toni l'appelle d'ailleurs son « vieux frère ». Marie et Toni sont tout son univers. Il ne supporte pas de les voir se disputer : « *Vous avez encore une séance tous les deux ? Quand est-ce que vous resterez tranquilles ?* »

Il a un rôle délicat puisqu'il est tout à la fois l'ami de Toni et le confident de Marie. Il n'ignore rien des sentiments de son ami pour Josefa, mais voit cette relation d'un mauvais œil : « *Méfie-toi Toni, c'est grave tu sais... Josefa c'est une drôle de petite et pour faire cavalier les types, elle ne craint personne.* »

En même temps, il n'hésite pas à couvrir Toni non seulement aux yeux du contremaître (« *Je dirais à Albert que tu as crevé un pneu* »), mais aussi vis à vis de Marie. Ce double jeu le met mal à l'aise. D'un côté, il aide Toni à obtenir la main de Josefa auprès de son oncle : « *Alors comme ça mon collègue Toni m'a dit vas-y toi qui parle bien, tu seras mon homme de confiance, mon porte-parole, et comme on peut dire que maintenant on a une situation grâce au développement industriel de la région et puis le progrès qui marche à pas de géant...* » et d'un autre côté, une fois la mission accomplie, il doit aller consoler Marie : « *Moi, il faut que j'aille voir Marie. Oh, bien sûr, je suis content... mais je me demande comment je vais lui annoncer la nouvelle... Je voudrais être plus vieux d'une heure !* »

Cette situation préfigure celle d'Octave pris entre Christine et André Jurieux dans *La Règle du jeu* : « *J'aimerais pouvoir rentrer dans un trou et ne plus ressortir car sur cette terre il y a quelque chose de terrible, c'est que tout le monde à ses raisons.* »

En fait l'amitié que Fernand porte à Marie dépasse la simple amitié. Il en est secrètement amoureux. Il ne supporte pas de la voir souffrir : « *Tu connais pas ton bonheur... moi à ta place, pour pas la rendre malheureuse, je m'amuserais pas à lui agacer les nerfs.* »

Il aime ses deux amis d'un égal sentiment, mais il se rend compte qu'ils ne seront jamais heureux ensemble : « *Vous me faites pitié tous les deux. Toi, tu es un bon garçon, un collègue de toujours. Marie tu connais les sentiments que j'ai pour elle, mais vous allez vous user le tempérament et vous faire mourir avant l'âge.* »

Lorsque Marie décide de ne plus revoir Toni, il respecte cette décision. Il est toujours auprès de celui ou de celle qui a besoin de réconfort. Lorsqu'au chevet de Marie il la console, il prend soin également d'évoquer la situation de Toni qui s'est réfugié dans les collines : « *Il est là-bas dans la forêt et il doit avoir une rude dalle... Le pauvre petit, il a sûrement rien pris de toute la journée.* »

Et c'est avec la permission de Marie, qu'il lui apportera des victuailles.

La différence d'âge entre les deux amis l'autorise à tenter de le raisonner en jouant avec sa fierté, un peu, comme un père avec son fils : « *Tu es fou* » ou encore en lui brisant ses rêves : « *Tu fais des rêves impossibles. Reviens sur terre* », ou enfin en jouant avec la corde sensible : « *Marie, elle fait peine à voir.* »

Il aura tout essayé pour ramener son ami à la raison. Et tout en désapprouvant sa conduite, il continue à l'aider : « *Tu as assez d'argent pour partir ?* »

Son attitude anticipe celle de Lisette, confidente de Christine et d'Octave dans *La Règle du jeu* qui à la fin du film se permet de dépasser son rôle de simple femme de chambre pour faire la

morale à tout le monde. Fernand est toujours présent auprès de Toni. De leurs débuts : « *Toi aussi tu débarquais il y a trois ans et tu étais plein d'espoir* » jusqu'à son dernier soupir (« *Toni... mon vieux copain... Appuie ta tête dans mes bras, comme ça. C'est moi... Fernand... ton vieux collègue... Ne t'en fais pas pour Josefa. Je l'ai vue ce matin dans le bois avec son petit... elle ne se doute de rien.* »)

Pieux mensonge ! Car le matin elle était entre deux gendarmes auxquels elle venait de se rendre pour le meurtre d'Albert et innocenter ainsi Toni. Fernand sait trouver les mots justes, ceux qui apaiseront Toni dans ses derniers moments : « *Pense à elle ça te fera passer ton mal, va... Ah ! si elle était là... elle te prendrait dans ses bras... elle te caresserait les cheveux... Parle-moi, Toni.* »

Le personnage de Fernand est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Son rôle de confident, d'ami, de protecteur pourrait facilement tomber dans la mièvrerie. Renoir évite ces pièges en amenant Delmont à créer un personnage rigoureux, fort et sans concession. Il est avec Toni la seconde image du héros prolétarien. C'est cette même rigueur et cette même hauteur d'âme que l'on retrouvera dans le personnage du proscrit réfugié dans les collines de *La Marseillaise*.

### **Edouard DELMONT (1893-1955) :**

est né en 1893 à Marseille. Pagnol en fit l'un de ses acteurs fétiches. Sa voix cassée, sa silhouette sèche, une sobriété du meilleur aloi parmi l'exubérance de ses partenaires donnent la mesure de son grand talent tout au long d'une abondante filmographie, succession de titres remarquables. Il meurt en 1955 à Paris.

### **Edouard Delmont vu par la critique :**

[...] *Dans son coin, le vieux confident, Edouard Delmont, a la diction incertaine mais touchante du débutant qui bute sur les mots (Toni).*

Vincent VATRICAN, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc. cit., p. 60.

*Avec ses joues creuses, ses traits anguleux, son regard de bonté et d'humilité inaltérables, le comédien Delmont, qui incarne Fernand, joue chez Renoir le rôle qu'il a tenu et tiendra longtemps encore dans les films de Pagnol. Sans jamais prendre place au premier rang du drame ou de la tragédie, il nous apparaît comme l'émanation du paysage, dont son visage traduit l'âpreté et son accent la douceur.*

Claude-Jean PHILIPPE, *Jean Renoir, une vie en œuvres*, op. cit., p. 137.

## **GABY**



**Interprète :** Andrex

**Age :** 30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Tu vois, je te l'aurais bien poussé ton charretton mais l'oncle, il peut pas se passer de moi alors ! Je suis indispensable.* »

**Descriptif :**

Gaby est un personnage tout aussi complexe. C'est d'abord l'archétype du « beau gosse », un peu voyou qui plaît aux femmes et qui est sûr de son charme.

Une certaine forme de lâcheté et la paresse sont ses traits de caractère principaux. Mais ce qui gomme cet aspect négatif c'est incontestablement son charme méditerranéen. Dans d'autres films ou dans d'autres histoires, Gaby pourrait être la parfaite incarnation du « maquereau », rôle qu'Andrex a souvent interprété au cinéma. Mais ici encore il faut se méfier des apparences. Renoir se garde d'insister sur la condamnation morale que la société fait peser sur ce genre d'individu. Il est tout à la fois le confident, l'amoureux platonique de sa cousine Josefa, mais n'est en aucun cas limité au simple rôle de faire valoir. Si l'on a pu dire qu'il n'y a pas de petits rôles chez Renoir, le personnage de Gaby rejoint sur le mode dramatique tout

une exploration du héros masculin entreprise avec le personnage du Bel Adolphe dans *Catherine* jusqu'au personnage de Ritou dans *Le Déjeuner sur l'herbe* sans oublier bien sûr son cousinage avec Octave dans *La Règle du jeu*.

Andrex, qui fut l'un des interprètes privilégiés de Marcel Pagnol, trouvera son plus beau rôle chez Renoir dans la création d'Arnaud, le révolutionnaire de *La Marseillaise*.

***ANDREX (1907-1989):***

André Jaubert est né à Marseille le 23 janvier 1907. Il est d'abord chanteur avant d'être lancé dans le cinéma plus ou moins par Fernandel. Il continuera à mener deux carrières, l'une de chanteur et l'autre d'acteur. Il meurt le 10 juillet 1989.



## 17) LE CRIME DE MONSIEUR LANGE (1935)

Titres primitifs : **L'Ascension de Monsieur Lange, Sur la cour, Dans la cour, Un homme se sauve.**

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jacques PREVERT, Jean RENOIR  
 d'après une idée de Jean CASTANIER  
*Production* : OBERON  
*Producteur* : André HALLEY DES FONTAINES  
*Distribution* : Minerva (France)  
*Photographie* : Jean BACHELET  
*Directeur technique* : Maurice BLONDEAU  
*Décor* : Jean CASTANIER, Robert GYS,  
 Assistant : Roger BLIN  
*Montage* : Marguerite HOULLE, Marthe HUGUET  
*Musique* : Jean WIENER  
*Chef d'orchestre* : Roger DESORMIERES

<i>Chansons</i>	Au jour le jour, à la nuit la nuit de Joseph KOSMA
<i>Son</i>	Guy MOREAU, Louis BOGE, Roger LOISEL, Robert TEISSERE
<i>Directrice de Production</i>	Geneviève BLONDEAU
<i>Assistants Réalisateurs</i>	Georges DARNOUX, Jean CASTANIER
<i>Scripte</i>	Marguerite HOULLE
<i>Cadreurs</i>	CHAMPION, assisté de BREVIGNON
<i>Photographe</i>	Dora MAAR
<i>Administrateur</i>	LAGNEAU
<i>Maquillage</i>	MEJINSKI
<i>Tournage</i>	octobre-novembre 1935
<i>Intérieurs</i>	Studios de Billancourt
<i>Extérieurs</i>	Paris, Le Tréport
<i>Procédé</i>	35mm, noir et blanc
<i>Enregistrement</i>	Marconi
<i>Longueur</i>	2 304 m.
<i>Durée</i>	84'
<i>Première</i>	24 janvier 1936, Aubert Palace, Paris 3 avril 1964, Normandie Theatre, New-York Septembre 1965, Londres
<i>Amédée Lange</i>	René LEFEVRE
<i>Batala</i>	Jules BERRY
<i>Meunier</i>	Henri GUI SOL
<i>Charles</i>	Maurice BAQUET
<i>Le concierge</i>	Marcel LEVESQUE
<i>Baigneur</i>	Jacques B. BRUNIUS
<i>Le contremaître</i>	Marcel DUHAMEL
<i>le maquettiste</i>	Jean DASTE
<i>Louis, un typo</i>	Paul GRIMAULT
<i>Les ouvriers</i>	Guy DECOMBE Fabien LORIS Henri St ISLES
<i>Le curé dans le train</i>	Edmond BEAUCHAMP
<i>L'inspecteur Juliani</i>	Sylvain ITKINE
<i>Un client à l'auberge</i>	René GENIN
<i>Valentine</i>	FLORELLE
<i>Estelle</i>	Nadia SIBIRSKAIA
<i>Edith</i>	Sylvia BATAILLE
<i>La concierge</i>	Odette TALAZAC
<i>La prostituée</i>	Claire GERARD
<i>Une ouvrière</i>	Janine LORIS

Et Jean BREMAND, Pierre HUCHET, CHARBONNIER, Marcel LUPOVICI, Michel DURAN, Dora MAAR.

Amédée Lange, employé dans une maison d'édition de publications populaires, est exploité, comme le reste du personnel, par l'ignoble Batala, directeur véreux de cette entreprise branlante. Mais Lange est bien incapable de discerner la malfaisance de son séduisant patron, à cause de son esprit naïf et de son esprit rêveur. Il passe ses nuits à écrire *Arizona Jim*, récit imaginaire d'un héros de western. Aussi reste-t-il aveugle aux avances que lui fait Valentine, la patronne de la blanchisserie du rez-de-chaussée. Un jour, Batala, poursuivi par ses créanciers, prend la fuite, non sans avoir séduit au préalable Estelle, l'innocente fiancée du fils du concierge. Dans sa fuite, Batala prend un train qui déraile et le laisse pour mort. Son directeur décédé, l'affaire criblée de dettes revient au créancier, qui, n'ayant rien à perdre, accepte la suggestion des employés, de relancer la maison d'édition sous forme de coopérative. Sainement gérées, les nouvelles éditions prospèrent grâce, notamment, au succès d'*Arizona Jim*. Tout le monde semble heureux jusqu'au jour où Batala, déguisé en prêtre, veut récupérer ses biens. Lange, effondré devant cette nouvelle menace, le tue. Cette histoire nous est contée sous la forme d'un retour en arrière à la suite d'un prologue qui nous présente Valentine et Lange en fuite après le crime, réfugiés dans une auberge à la frontière belge. Mais leur signalement a été diffusé ; Valentine entreprend alors de raconter son aventure à ceux qui peuvent dénoncer Lange. Ce jury « populaire » improvisé les laisse finalement partir.

### ***A propos du Crime de Monsieur Lange :***

*(Je tourne) Le Crime de Monsieur Lange, un rôle de typographe. Zélé et consciencieux, je passe quarante-huit heures dans une imprimerie pour « faire vrai », ce qui ne servira strictement à rien. L'ambiance est excellente. Jean Renoir est un ami pour tout le monde, même qu'il attend souvent la dernière minute pour demander à Jacques (Prévert) des changements dans le dialogue, ou même – quand il arrive le matin au studio – d'écrire une nouvelle scène, à tourner deux heures plus tard. L'étonnant, c'est que le film ait gardé une telle unité. Il est vrai qu'en plus du talent d'improvisation du scénariste et de celui du metteur en scène, Monsieur Lange est vraiment un travail d'équipe. On se croirait au Groupe Octobre. Maurice Baquet, Decoble, Fabien Loris, Sylvain Itkine, René Lefèvre, Marcel Levêque, Sylvia Bataille, Nadia Sibirskaïa et, bien sûr, Jules Berry. Que de bons souvenirs du Crime en question.*

Marcel DUHAMEL, ***Raconte pas ta vie***, éd. Mercure de France, Paris, 1972, pp. 371-372.

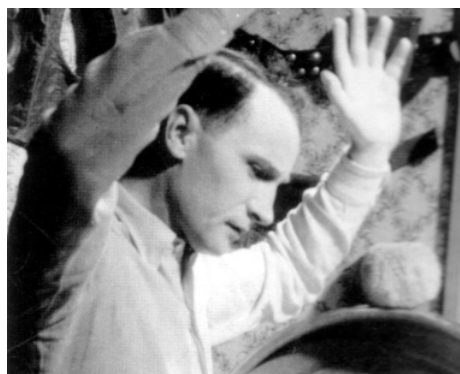
*C'est un film enlevé, sans prétention... J'essaye de vous fournir des éléments et de vous donner les moyens de juger, de tirer des conclusions, sans prendre moi-même partie pour mes personnages.*

Citation de Pierre LÉPROHON dans ***Jacques Prévert*** d'Yves COURRIERE, éd. Gallimard, 2000, p. 300.

*Avec un camarade à moi qui s'appelle Jean Castanier, nous avons d'abord écrit une histoire et une espèce de découpage pas très poussé et beaucoup trop long. Mais cette histoire n'était pas tout à fait au point. Nous sentions qu'il y manquait quelque chose et j'ai eu l'idée d'aller demander à Prévert qu'il l'aimait et s'il voulait me donner un petit coup de main pour la parachever, ce qu'il a accepté. C'est un de mes rares essais en collaboration avec un écrivain, d'ailleurs remarquable, un homme extraordinaire et que j'adore, qui a un talent immense, Jacques Prévert. J'ai presque toujours travaillé tout seul, mais cette fois-ci, j'ai été vraiment heureux d'avoir un tel compagnon.*

Jean RENOIR, ***Le Cinéma de Jacques Prévert*** de Bernard CHARDERE, éd. le Castor Astral, Paris, 2001, p. 75.

## Amédée LANGE



**Interprète** : René LEFEVRE

**Age** : 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Tu comprends... j'invente toujours des trucs... alors le vrai du faux... et puis, j'ai jamais connu de femmes... Bien sûr... comme tout le monde... une femme qu'on rencontre et qu'on paye... mais une vraie femme qui se promène dans la chambre... et qui est chez elle... ou chez toi... enfin, je ne sais pas, moi... une femme à qui on plaît... tu me comprends... »

### **Descriptif**

Drôle de meurtrier en cavale que cet Amédée Lange ! Le spectateur pas plus que les habitués de l'auberge ne peuvent comprendre comment ce petit bonhomme, qui paraît être un gamin un peu dans la lune, a pu commettre un assassinat.

Ce n'est qu'au fil du récit linéaire de Valentine que le personnage prendra son poids.

Amédée Lange travaille dans une imprimerie qui connaît quelques difficultés à cause des malversations de son patron. Lange est présenté comme un rêveur : « *C'est un homme pas du tout pratique qui avait toujours la même idée : Il est toujours ailleurs.* »

Souvenons-nous que le même acteur a tenu le rôle d'un fleuriste surnommé *Jean de la lune* dans le film du même nom réalisé par Jean Choux en 1931. Il est vrai que les deux personnages se ressemblent beaucoup. En effet Lange est un être timide et maladroit, ce qui le fait passer pour un imbécile. Or il n'a simplement pas sa place sur terre, dans ce quotidien assez sombre. Il retrouve son vrai monde en particulier la nuit lorsque tout le monde dort. Il devient un certain Arizona Jim, héros de ses écrits dont il imagine les aventures et galopant... sur sa chaise en poussant des cris, entouré de lassos, de fusils et de cartes de l'Arizona qui tapissent le sol et les murs de sa modeste petite chambre.

Amédée s'identifie à Arizona Jim en avouant : « *Quand j'écris, c'est comme si je dormais.* »

C'est cet univers fantasmagique, où il est réellement heureux qui fera dire à Batala en lui tapotant la tête : « *Quel drôle de monde là-dedans.* »

Mais quand pointe le jour, Arizona cède la place de nouveau au jeune homme, naïf, maladroit, distrait et empoté que l'on connaît. Il n'a pas sa place dans la cour.

En amour, c'est la même chose. Dans ses romans il décrit de grands espaces mais aussi de grandes conquêtes et de grandes passions, alors qu'il est incapable dans la vie réelle d'obtenir la femme qu'il désire. Il accumule maladresses sur maladresses. C'est ce qui se passe avec Estelle, la petite blanchisseuse dont il est amoureux. Cette maladresse le rend malheureux. Et pour oublier ses échecs, il ne trouve rien de mieux à faire que de se vanter auprès du jeune Charles de ses conquêtes comme s'il était un véritable Arizona Jim. « *J'ai l'air comme ça mais je sais m'y prendre, avec les femmes c'est pas sorcier, un paquet de Camel et une chambre d'hôtel.* »

Ce qu'il ignore, parce qu'il est incapable de voir ce qui se passe dans le monde réel, c'est que Charles et Estelle sont amoureux depuis quelque temps et l'aveu de son imposture le rend encore plus vulnérable :

« *Non écoute, j'te jure, ce que je t'ai raconté, c'était pas vrai, c'est des blagues, tu comprends, j'invente tout le temps des trucs alors le vrai du faux, je sais plus où je suis. Ecoute, j'ai essayé mais elle a pas voulu.*

- *Pourquoi t'aurais menti ?*

- *Parce que je suis un con.* »

Lorsqu'il entame une relation suivie avec Valentine, c'est elle qui prend les initiatives, qui l'embrasse pour la première fois et le force quasiment à devenir amants. La conclusion qu'il en tire est aussi touchante que naïve : « *C'est pourtant vrai qu'elle est jolie Valentine.* »

A la mort de Batala, alors que les autres ouvriers réagissent et décident de fonder une coopérative, Lange avoue, tout comme Meunier junior, que ces modifications le dépassent : « *Je les laisse se débrouiller, moi j'y comprends rien.* »

Il semble perdu dans un monde dont il ne comprend pas toutes les règles un peu comme le sera André Jurieux dans *La Règle du jeu*.

Puis très vite, Lange devient un autre homme. La revue *Arizona Jim* connaît le succès sans le secours des pilules Ranimax ! les ventes sont exceptionnelles et la coopérative crée même un roman-photo dans lequel, bien sûr le rôle du héros est tenu par Amédée qui prend de l'assurance : « *Monsieur Baisnard, vous pouvez garder pour vous vos réflexions stupides.* »

C'est l'aspect fable politique directement inspiré par Prévert et le groupe Octobre et marqué par l'optimisme qui préside à l'avènement du Front Populaire : « *Même le colleur d'affiches donne son avis* » n'est plus une remarque désobligeante de Batala mais une sorte de mot d'ordre.

Lorsque le réveillon rassemble la véritable « famille » dans laquelle imprimerie et blanchisserie vivent en harmonie, Batala revenu récupérer « ses biens » et « ses droits », croise Lange.

En l'espace de quelques répliques le jeune homme revit son passé, l'humiliation, la soumission, la tromperie, le mensonge. C'est un autre homme, un mélange d'Arizona Jim et d'Amédée Lange qui est prêt à se battre cette fois contre ce faux curé qui incarne un ordre révolu.

Et à l'inverse de *La Règle du jeu*, où Schumacher abat le rêveur Jurieux pour maintenir les apparences d'un ordre tant social que moral, Lange comme dans ses romans va pour la première fois et « pour de vrai », se transformer en justicier. Tandis que les rires et les chants se font entendre par la fenêtre ouverte, contre-point sonore ironique cher à Renoir (les chansons d'amour accompagnent souvent le geste criminel comme dans *La Chienne*, *Madame Bovary* ou *La Bête humaine*), il n'hésite pas à sacrifier son bonheur pour celui de la coopérative en abattant Batala.

Le « jury » populaire acquittera Lange. Batala a été exécuté par le peuple comme le seront Kostilev dans *Les Bas-fonds* ou Joseph dans *Le Journal d'une femme de chambre*. En fait cette morale renoirienne n'est pas faite pour excuser et absoudre le criminel. Et dans ses films les plus noirs, comme *La Chienne* ou *La Règle du jeu* le criminel est avant tout victime d'un ordre qui l'écrase. En étant tout à la fois victime, meurtrier et innocent Lange dans son comportement oblige le spectateur à le regarder avec les yeux de Valentine, même si par bien des aspects sa naïveté confine à la stupidité. Le monde de Renoir et de Prévert n'est pas rempli de super-héros mais bien d'individus aussi vulnérables et aussi touchants que la majorité d'entre les spectateurs.

### **René LEFEVRE (1898-1991) :**

René Lefebvre est né le 7 mars 1898 à Nice. La seconde guerre mondiale lui fut fatale. Il perdit son statut de vedette. Il tenta sa chance dans la réalisation, écrivit des dialogues, puis s'effaça peu à peu. A ses débuts dans le cinéma muet il se fait déjà une spécialité des rôles d'amoureux gentils et rougissants. Il est également l'auteur de plusieurs romans d'inspiration populiste. Il meurt le 4 mai 1991 à Nice.

## **BATALA**



**Interprète :** Jules BERRY

**Age :** 45 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Une coopérative... mais rendez-vous compte... c'est dérisoire... tout le monde commande... le colleur d'affiches donne son avis... C'est le monde à l'envers... Ce qu'il faut... c'est de l'autorité... quelqu'un qui dirige... un homme... moi !... Et si ça me plaît, je foutrai tout le monde dehors... tout le monde...* »



## **Descriptif**

Dans la force de l'âge, Batala et un homme élégant et charmant. Mais ce physique avenant cache un patron malhonnête, hypocrite, odieux et Don Juan.

Première constatation, son imprimerie est au bord de la faillite : *« Il publie tellement d'idioties. »*

En fait Batala croule sous d'énormes dettes dues en grande partie à sa malhonnêteté : *« Monsieur Meunier de l'Isle vous a avancé, il y a six mois, la somme de 300 000 francs [...] au cours de l'enquête très serrée croyez-moi, j'ai acquis la conviction que vous aviez employé la majeure partie de ces fonds à des fins personnelles... Nous vous avons avancé une certaine somme et aucun de ces ouvrages n'est paru !*

Lange : *« Ça c'est dégueulasse... mais j'ai jamais écrit ça, c'est lamentable... c'est le genre de la maison, avec Batala c'est toujours comme ça. »*

S'il se maintient en activité, c'est grâce à son extraordinaire bagout. Il en impose à ses interlocuteurs, créanciers et employés, par l'étonnante séduction de sa parole. Batala est un bonimenteur qui sait entre deux portes calmer provisoirement les récriminations d'un créancier : *« Voilà 7000 francs et n'en parlons plus ! »* ; qui sait flatter le pauvre Lange qu'il tient pourtant pour un hurluberlu : *« Monsieur Lange ! Tu me fais marrer... Il est mollasson ton petit protégé, faut lui mettre des compresses, crois-moi »* en lui promettant le succès pour son feuilleton : *« Avec ARIZONA JIM, les pilules Ranimax vont faire le tour du monde »* tout en profitant de sa naïveté pour lui extorquer une signature sur un contrat bidon : *« Ne lisez pas, c'est inutile, c'est de la paperasserie... C'est idiot... Très jolie signature. »*

Batala est un patron de droit divin. S'il manifeste de l'hypocrisie vis-à-vis d'un commanditaire qui se présente avec un petit chien :

*« Oh quel joli petit chien vous avez et je m'y connais... »*

*-... C'est une chienne... Daisy*

*- Oh, une excellente race !*

*- Daisy... c'est son nom !*

*- Ah oui... ah... ah... ah... Daisy... ça fait anglais ça... C'est une belle petite chienne »* il ne manifeste que mépris pour ses subordonnés : *« Vous croyez que vous allez m'attendrir avec les meubles ! le personnel ! la coopérative ! mais je m'en fous... Coopérative... c'est dérisoire... c'est de la fantaisie, c'est la pagaille, tout le monde dirige, le colleur d'affiches donne son avis... non, ce qu'il faut c'est une autorité, c'est quelqu'un qui dirige, un homme... Moi !... et si ça ne plaît pas, je foutrai tout le monde à la porte ! »*

Coopérative ? cela veut dire partage, mise en commun des biens, disparition de l'individu derrière l'intérêt commun. Concept impossible pour Batala qui doit être le seul à décider, à tirer gloire et profit de l'entreprise.

S'il sait soutirer de l'argent au concierge, caricature parfaite de l'ancien combattant à la limite du crétinisme (*« J'ai un dîner ce soir avec des gens influents et je voudrais pas les laisser payer... »*) il est vis-à-vis des femmes un Don Juan qui parvient à ses fins par sa prestance et ses belles paroles.

C'est tout d'abord un prédateur qui sait séduire les jeunes filles innocentes avec des formules toutes faites : *« Vous m'êtes très sympathique, je vais faire quelque chose pour vous. »*

Ou encore : *« Vous avez des yeux... des yeux d'enfants. »*

Auprès de Valentine, une ancienne conquête, il joue les amoureux sincères en parlant d'Estelle :

*« Elle a un petit corps... elle a des yeux... »*

*-Oui, mais mon vieux, elle n'est pas pour toi... elle est sage comme une image. »*

Lorsque la conquête est terminée, il continue à jouer une parodie de discours amoureux que dans la mesure où sa partenaire peut l'aider financièrement. Don Juan se double d'un maquereau ! c'est ce qui se passe avec Edith sa secrétaire qui reste persuadée de la sincérité des sentiments qu'il lui porte.

Il n'hésite pas à lui demander de sacrifier son honneur auprès d'un créancier qui lui accordera certainement l'argent qui lui fait défaut : *« Si t'étais gentille, tu irais le voir et puis tu mettrais ton amour propre de côté. »*

Et lorsqu'Edith revient avec une somme qui ne correspond pas à son attente, Batala se transforme en proxénète exaspéré : *« C'est tout ! qu'est ce que tu veux que je foute avec ça ? (...) C'est pas avec ça que je peux prendre un billet de famille. »*

Son comportement avec les femmes et son comportement avec ses ouvriers sont identiques et lorsqu'il revient le soir du réveillon dans son imprimerie transformée en coopérative prospère, son cynisme donne l'occasion d'une scène prodigieuse avec Lange :

« *Il paraît que les affaires marchent bien ?* »

-*Qu'est ce que vous voulez ?*

-*J'ai l'intention de revenir ici. Je suis chez moi ici, c'est très émouvant pour moi de me retrouver dans cette maison que j'ai créée au prix de tant d'efforts.*

-*Combien ? Combien ?... mais tout mon Lange... je veux tout, tout ça est à moi, et vous avez vendu les droits d'Arizona Jim 200 000 francs... ils m'appartiennent. »*

Peu importe que Lange constate (« *Vous avez fait des saloperies ici... Et depuis que vous êtes parti, ça marche, vous êtes revenu pour tout foutre en l'air* »), le cynisme de Batala, déguisé en curé, se transforme en lucidité et donne lieu à une répartie du plus haut comique surréaliste qui se termine en éclat de rire démoniaque :

« *C'est bien dommage que je ne sois pas mort hein ?* »

-*Qui vous regretterait ?*

-*Mais les femmes... mon vieux... les femmes !* »

Cet éclat de rire est celui de Don Juan face au commandeur ou celui que Lulu adresse à Legrand dans *La Chienne*. Celui qui précède le drame. Lange-Sganarelle se révolte et tire sur Batala, toujours en soutane, qui meurt seul, sur le pavé de la cour. « *Va me chercher un prêtre !* » sera le dernier ordre qu'il donnera au concierge ivre qui sort sa poubelle.

Batala est-il un personnage renoirien ou au contraire un héros du bestiaire surréaliste de Jacques Prévert ? On pourrait en discuter longtemps. Quelles que furent les difficultés d'écriture et de tournage nous serions tenté de conclure que Batala doit plus à son scénariste qu'au réalisateur. Le mélange de gouaille, de cynisme et de médiocrité bourgeoise l'apparente sans aucun doute à la longue théorie de « salauds » grotesques du petit monde de Prévert. Le jeu excentrique de Jules Berry souligne d'autant plus cette parenté. Mais la construction rigoureuse et fluide de la forme qu'impose Renoir – et qui contrairement à certaines affirmations ne doit rien à l'improvisation – fait que ce personnage de “salaud magnifique” s'intègre parfaitement à l'univers du réalisateur. Que Renoir n'ait jamais eu l'occasion par la suite de retravailler avec Berry ou avec Prévert, n'a toutefois rien d'étonnant. La personnalité des trois hommes était trop éloignée.

### ***Jules BERRY (1883-1951) :***

Jules Paufichet est né à Poitiers le 9 février 1883, dans une famille de commerçants. Il fait les Beaux-Arts, mais est fasciné par le théâtre. Il délaisse celui-ci au profit du cinéma par besoin d'argent. Il passait sa vie dans les maisons de jeu et les hippodromes, refusant par ailleurs de payer ses impôts. Il débute très jeune au théâtre à Paris, puis à Bruxelles. Son premier contrat avec le cinéma en 1911 est décevant parce que le muet ne lui permettait pas de s'exprimer entièrement. Il s'impose rapidement grâce à son abattage et à son dynamisme, à son extraordinaire présence faite d'aplomb imperturbable, d'insolence et d'ironie, grâce aussi à son verbe intarissable et à son célèbre jeu de mains. Il meurt d'une attaque le 23 avril 1951 à Paris.

### ***Le personnage vu par la critique :***

*Renoir [...] campe un Batala ignoble, mais sur lequel Prévert et lui s'amuse et figolent tellement qu'il en devient baroque et, disons-le, sympathique. Cet éditeur marchand de soupe ressemble trop à un producteur, peut-être un de ceux qui obligèrent Renoir à tourner On purge bébé en quatre jours ?*

François TRUFFAUT, *Les Cahiers du cinéma* n° 78, loc. cit. , p. 72.

*Le personnage le plus attachant de ce film, c'est Batala. Son existence, qui pouvait paraître paradoxale dans le scénario, s'affirme sur l'écran par une invention dans les gestes et une virtuosité dans le parler où l'on voit Jules Berry poussé par Renoir à toujours avoir en tête que la cohérence d'un personnage qui n'exprime pas ce qu'il pense est difficile à tenir et exige un contrôle constant sur la tentation de briller pour briller. Berry représente devant nous un maître escroc avec tant de bonheur dans l'expression qu'on ne peut s'empêcher de penser que Renoir, qui lui accorde une énergie aussi affolante, le préfère, comme motif, à la collectivité ouvrière que les mouvements de ces années-là conduisaient devant sa caméra.*

Claude BIETTE, **Les Cahiers du cinéma** n° 297, février 1979, article : *Le Crime de Monsieur Lange*, pp. 59-60.

*S'il portait, en 1942, le costume du diable, qui l'agaçait un peu, c'était parce qu'en 1935, il avait tenté de duper et de corrompre l'ange... ou Lange, comme on voudra. Tout a commencé en effet, par *Le Crime de Monsieur Lange* ou plutôt par le duel verbal, tour à tour émouvant et cocasse entre le naïf et le rusé.*

Henri MARC, **Jules Berry le joueur**, éd. France-empire, 1988, p. 99.

*Jules Berry (1883-1951) qui entre aussi dans le cinéma en 1911, ne se met jamais en colère ; il ne contraint pas par la violence mais par la séduction. Et son habileté est telle qu'elle rend même la bassesse séduisante. Batala, le capitaliste escroc (*Le Crime de Monsieur Lange*, Renoir, 1935), le dresseur de chiens sadique (*Le Jour se lève*, Carné, 1939), le Diable enfin (*les Visiteurs du soir*) sont les plus hautes figures de son oeuvre et toutes sont situées aux frontières où l'homme découvre qu'il est lui-même l'artisan fasciné de sa propre destruction.*

Pierre Maillot, **Le cinéma français : de Renoir à Godard**, éd. MA, Paris, 1988, p. 216.

*Paradoxalement, le méchant de l'histoire, Batala, provoque – en partie grâce au jeu fabuleux de Jules Berry – une sympathie irrésistible.*

Maurice BESSY et Claude BEYLIE, **Jean Renoir**, éd. Pygmalion, 1989, p. 112.

*Frénétiquement lâche, menteur, voleur, manipulateur, cet escroc est un vrai rêve de jeune fille, un grand méchant loup qui sourit de toutes ses dents et qu'on ne peut s'empêcher d'applaudir tant il fait bien le mal.*

Claire SIMON, **Les Cahiers du cinéma** n° 482, loc. cit., p. 60.

### **Jules Berry vu par Jean Renoir :**

*Avec Jules Berry, par exemple, dans *Le Crime de Monsieur Lange*, je n'ai pas cherché à imposer un dialogue précis. Berry était un homme pénétré de la situation, et il avait en plus du génie, mais il avait aussi une mémoire effroyable. Il fallait donc tâcher de combiner tous ces éléments pour faire en sorte d'en tirer quelque chose - le meilleur moyen était de lui expliquer la situation, de se mettre d'accord avec lui, de le faire répéter, et ensuite de marquer des points, c'est-à-dire de marquer certains mots qui, eux, avaient absolument besoin d'être dits. Cela faisait en somme comme les piles d'un pont. Mais ce qui devait se bâtir entre les piles, il fallait le laisser libre, car Berry était tellement pénétré de son rôle qu'on pouvait et qu'on devait le laisser libre de l'improviser un peu.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 88.

### **Jules Berry vu par la critique :**

*Je ne crois pas que Monsieur Jules Berry ait jamais trouvé au cinéma une telle occasion de s'affirmer.*

Lucien WAHL, **Pour vous** n° 375, 23-01-1936, article : *Le Crime de Monsieur Lange*, p. 4.

*Même Jules Berry que l'on croit d'abord si bavard, excellentement bavard, en réalité ne parle pas tellement, ce sont ses mains surtout qui donnent une impression de volubilité. Mais même dans son jeu tout entier, il n'a rien d'excessif.*

Guy JACOB, **Positif** n° 10, juillet-août 1954, article : *Jacques Prévert, auteur de films*, p. 65.

*Si Michel Simon, dans *Boudu sauvé des eaux* et Jules Berry dans *Le Crime de Monsieur Lange*, sont plus aisément dans leur double jeu, ce n'est pas tant qu'ils soient plus « adroits » mais que leurs personnages appartiennent à un espèce sociale (clochard, escroc) où le cabotinage est admis comme un attribut de nature*

Eric ROHMER, **Cinéma** n° 244, loc. cit., p. 21.

*Il ne retenait peut-être pas ses répliques mais il assimilait complètement ses personnages, d'ailleurs écrits pour lui. Aussi restait-il toujours Jules Berry, l'empereur des hurluberlus.*

René LEFEVRE, **Jules Berry, le joueur** de Henri MARC, op. cit., p. 88.

Lors des prises de vue du Crime de Monsieur Lange, à Billancourt, il a profité d'un ou deux plans d'où il était absent pour demander à Jean Renoir de le libérer pendant une heure. Il est revenu sans un sou. Le portier du studio a dû payer son taxi. Et quand nous avons tourné les extérieurs à Enghien, il n'a pas hésité à se rendre sur l'hippodrome voisin du Tremblay ... dans sa soutane de curé. On imagine la surprise amusée de ceux qui le reconnaissai ... et le regard offusqué de ceux qui ne l'identifiaient pas.

René LEFEVRE, **Jules Berry, le joueur** de Henri MARC, op.cit., p. 88.

Jules Berry, comme dans Le Crime de Monsieur Lange, montra le grand acteur qui était en lui et qui s'affirmait chaque fois qu'il travaillait sous la direction d'un homme sachant prendre sur lui l'autorité qu'exigeait sa nature indépendante et fantaisiste.

René JEANNE et Charles FORD, **Jules Berry, le joueur** de Henri MARC, op.cit., p. 101.

Mais c'est avec Jules Berry, merveilleux comédien jusque-là cantonné dans des personnages de séducteurs mondains, que Prévert cisela un de ces rôles de canaille au charme pervers que le grand acteur interprètera à plusieurs reprises tout au long de sa carrière.

Yves COURRIERE, **Jacques Prévert**, op. cit., p. 267.

Le génie, ici, c'est évidemment Jules Berry, féroce, fordien, et d'une humanité étrangement démoniaque.

Louis SKORECKI, **Libération**, 09-06-2000, article : *Le Crime de Monsieur Lange*, p. 50.

Jules Berry « défend » son personnage beaucoup plus qu'il ne l'incarne. Il lui prête son extravagante désinvolture de joueur à fonds perdus, son œil de rapace, ses mains de prestidigitateur, sa voix de gorge profonde et grasse, que l'on croirait huilée par une nourriture de grand luxe. La légende veut qu'il ne soit jamais parvenu à mémoriser un texte tel qu'il était écrit, mais il n'en souffre guère pour sa part.

Claude-Jean PHILIPPE, **Jean Renoir, une vie en œuvres**, op. cit., p. 162.

## Valentine CARVET



**Interprète** : FLORELLE

**Age** : 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Ah, ce que vous êtes agaçant... Toujours perdu dans vos nuages... Si une femme vous embrassait brusquement sur la bouche, vous diriez : "c'est un rêve"... »

**Descriptif**

Valentine est une belle femme blonde qui au début du film se fait l'avocate de Lange dans un « tribunal populaire » improvisé d'une auberge dans laquelle le couple a trouvé refuge dans sa fuite vers la frontière : « Il a tué, c'est bien lui qu'on recherche, je vais vous dire ce qui s'est passé et comment ça s'est passé et si vous trouvez qu'il faut le livrer

et ben... »

L'argument ultime de Valentine pour empêcher Lange d'être livré aux gendarmes n'est pas de ceux qu'on prend en compte d'ordinaire devant les tribunaux : « Oh ! avant j'ai aimé d'autres hommes mais c'est celui-là que j'aime maintenant. »

Suit alors un long flash-back avant que nous ne retournions dans cette auberge frontalière pour connaître la décision du « jury ». Le crime d'Amédée Lange se confond alors avec la relation amoureuse de Valentine patronne d'une blanchisserie et Amédée naïf employé de l'imprimerie Batala. Ce qui signifie que l'ensemble du film reposera sur la narration de Valentine témoin privilégié des aventures de ce lieu clos parisien. Valentine est une maîtresse-femme d'une quarantaine d'années. C'est elle qui doit prendre l'initiative dans sa relation amoureuse avec Lange présenté comme un doux rêveur, introverti et d'une grande timidité avec les femmes ou avec son supérieur. A l'opposé Valentine est une femme de caractère,

lucide et altruiste. C'est elle qui fixe les règles du jeu : « *Ne m'appellez pas Madame Carvet, c'est insupportable. Je m'appelle Valentine.* »

L'intérêt qu'elle porte à Lange tient aussi à la forme d'innocence qu'il manifeste : « *Si une femme vous embrassait brusquement sur la bouche, vous diriez : "c'est un rêve"...* »

Valentine apporte à Lange toute la gaieté, la sûreté de soi et la confiance qui lui manquent. C'est cette même autorité qu'elle manifeste auprès des ouvrières de la blanchisserie. Elle se conduit en mère-poule, devient leur confidente et lorsqu'Estelle pleure dans ses bras, Valentine la défend contre les moqueries des autres. « *Enfin vous allez la laisser tranquille, oui ?* »

c'est encore elle qui la console après l'accident de circulation de Charles, son petit amoureux. Parmi les dangers qui menacent Estelle ou Lange, plus que leur inadaptation au monde environnant, c'est le comportement de prédateur Batala. « *Tu vois Estelle, ce Batala eh bien c'est le plus grand salaud que j'ai jamais rencontré* » confie-t-elle à Estelle. Il est vrai que plusieurs années auparavant elle avait été la proie de ce séducteur : « *Quand je pense que j'ai pu dormir avec toi, j'en ai le mal de mer.* »

Ce passé révolu, Valentine veut l'oublier. Elle sait tenir compte des expériences bonnes ou mauvaises qu'elle a faites et vit désormais dans le présent :

« *Avant dans le temps qu'est-ce que tu faisais ?* »

- *Rien, rien, tu tiens vraiment à savoir ce que je faisais avant ?*

- *Non c'est maintenant que ça compte.* »

Lorsqu'Edith croit encore à la sincérité de Batala et se prévaut d'une autorité que lui vaut son double statut de maîtresse et de secrétaire, Valentine fait preuve d'une ironie mordante :

Edith : « *Oh vous la Blanchisseuse, foutez-moi la paix.* »

Valentine : « *Oh c'est la machine à coudre qui vous rend nerveuse ?* »

- *Je suis dactylographe.*

- *Une dactylo comme vous...* »

Après la « mort » de Batala, tout change. Valentine et Amédée vivent heureux ensemble et l'imprimerie transformée en coopérative fonctionne à plein rendement. Dans la petite cour, règne un véritable esprit de famille. Une véritable communauté est formée où chacun peut avoir un rôle et où chacun s'affirme. Imprimerie et blanchisserie se regroupent dans une gaieté et une amitié parfaites. Amédée est un autre homme. Peut-être et surtout grâce à l'autorité de Valentine qui fait régner l'ordre et sait faire taire les grincheux : « *Bouclez-la, Général, Charles et Estelle sont les enfants de la coopérative, faut les laisser tranquille.* »

Le retour inopiné de Batala plonge la coopérative dans le drame. Lange devenu meurtrier est désarmé et c'est encore Valentine, avec l'aide de Monsieur Meunier fils, qui décide de fuir : « *Je pars avec toi si tu m'emmènes.* »

Elle emportera la clémence du jury improvisé après ce récit mené avec franchise : « *Faut pas chercher à excuser Lange, je vous ai raconté ce qui s'est passé, maintenant vous connaissez toute l'histoire...* »

Le dernier plan est celui d'un couple qui s'éloigne et qui franchit la frontière dans la pluie et le froid. Fin ouverte qui reprend celle d'*A nous la liberté* de René Clair et préfigure celle des *Temps modernes* de Chaplin ou celle des *Bas-fonds* deux ans plus tard.

Le personnage de Valentine n'a rien de monolithique. C'est une femme de décision qui assume son passé et qui conjugue les qualités que l'on attend d'une épouse et d'une mère. C'est enfin dans le cinéma français un des rares personnages de patron féminin. Elle ne se réfugie pas dans le rêve comme le fera plus tard Eléna mais revendique fortement sa liberté et ses désirs. En cela, cette forte femme se rapproche de Camilla dans *Le Carrosse d'or* ou de Nénette dans *Le Déjeuner sur l'herbe* dans leur confrontation à des partenaires masculins déconnectés de la réalité.

### **Odette FLORELLE (1901-1974) :**

Odette Rousseau est née en 1901 aux Sables-d'Olonne. Chanteuse, c'est avec le parlant qu'elle trouve dans le cinéma une voie nouvelle. Reine du music-hall, à la fois exubérante et attendrissante, faite pour les sourires et la joie de vivre, elle apparaît très vite dans les petits films muets où elle donne souvent la réplique à Maurice Chevalier. Elle mourut dans la misère à La Roche-sur-Yon en 1974.

### **Florelle vue par la critique :**

*Un visage gai, des yeux clairs, plein de gaminerie et de malice, des cheveux blonds, une silhouette svelte et solide de jeune femme bien portante, un sourire frais qui a toujours l'air de se moquer de quelqu'un, une voix tendre : voilà Florelle. (...) Si Florelle s'appelait Marlène Dietrich, si elle était allemande ou suédoise, le snobisme en aurait déjà fait une grande star. Mais Florelle est française, bien française. Pour s'imposer dans le monde du cinéma, ce n'est pas un avantage, et rien n'est plus difficile que d'être prophète en son pays. Florelle, jusqu'à présent, n'a pas encore atteint à la grande célébrité. Mais je suis bien tranquille pour elle : elle est sur le bon chemin et elle avance vite vers la gloire.*

Claude DORE, **Ciné-Miroir** n° 356, 29 janvier 1932, article : Florelle, p. 67.

### **Florelle par elle-même :**

*Mes tours de chant, mes petits rôles dans les rues, la revue du Moulin Rouge, le tour de chant à l'Empire avec Henri Garat, tout cela représente beaucoup de travail ... Un travail que je ne regrette pas, d'ailleurs, car c'est grâce au music-hall, j'en suis persuadée que j'ai pu réussir au cinéma parlant. On croit parfois que, chanter une chanson, cela s'improvise. Ce n'est pas vrai. Rien n'est plus difficile que de « dire juste », et de faire porter sur le public une musique et des paroles qui, souvent, n'ont rien de remarquables. Au cinéma parlant, la tâche de la chanteuse est particulièrement ardue, du fait qu'il faut enregistrer « dans le vide », au studio, dans une atmosphère froide, et sans avoir, pour se guider, les réactions d'un public ... Mais, vous savez, c'est toujours au moment où l'on est plus content de soi que l'ingénieur du son sort de sa boîte pour dire que tout est manqué, à cause d'une langue qui siffle ou d'un microphone mal placé. Au studio, comme sur une scène, nous sommes des soldats soumis à une discipline...*

FLORELLE, **Ciné-Miroir** n° 356, loc. cit., p. 67.

## **ESTELLE**



**Interprète :** Nadia SIBIRSKAIA

**Age :** 25 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Il n'y a pas longtemps... quelqu'un qui me plaisait a voulu lui aussi... Il me l'a demandé gentiment... tout doucement... J'ai dit « non »... j'aurais dû dire « oui »... On s'embrassait... Il disait qu'il m'aimerait toujours... C'était peut-être vrai... »*

**Descriptif**

Estelle est une jeune blanchisseuse employée par Valentine. Elle est amoureuse de Charles, le fils du concierge mais se laisse courtiser par Lange :

*« Estelle, si vous étiez gentille, vous viendriez vous promener avec moi dans la forêt vers Saint-Germain.*

*- C'est loin ça, on pourrait se perdre »* rétorque-t-elle en pouffant de rire.

*« Tu m'aimeras toujours ?*

*- Oui toujours.*

*- Faut le dire à personne. Ce sera un secret. »*

L'adolescente aime flirter avec Charles ; elle aime entendre les mots tendres murmurés à l'oreille, tendre ses lèvres pour recevoir un baiser. Mais elle refuse de passer à l'acte. Si elle craint tant la relation sexuelle, c'est qu'elle a eu une expérience bien désagréable : *« Un soir comme ça un vieux a voulu m'avoir dans l'escalier. J'ai crié, on est venu, seulement c'était un monsieur bien, un négociant, quelqu'un quoi, on a voulu me mettre en maison de correction, alors j'ai fait des excuses et j'ai reçu une trempée... mais une trempée !... et puis on a déménagé. »*

Depuis elle craint les hommes dont les buts lui paraissent tous identiques.

Quand Lange l'emmène dans le parc, elle se sauve. Elle est malheureuse : « *J'ai envie de rien, je veux partir, c'est triste ici.* »

Après l'accident de Charles, elle se désespère à la pensée que son amoureux ne veut plus la voir : « *Y'a pas longtemps, quelqu'un qui me plaisait ma l'a demandé gentiment, tout doucement, j'ai dit non... j'aurais dû dire oui... on s'embrassait, il m'a dit qu'il m'aimerait toujours... C'était peut-être vrai.* »

Elle ignore que la mère de Charles fait barrière :

« *Je peux voir Charles ?* »

- *C'est pas la peine, il veut plus vous voir, il a dit.*

- *Vous savez, Madame... C'est pas vrai, il n'a rien dit du tout mon fils, mais cette petite c'est pas une fréquentation pour lui... »*

Elle est déçue par Lange, elle aimait les récits de ses lointains voyages en Arizona, sa connaissance du Mexique, de l'amour et tombe des nues lorsqu'elle découvre qu'ils n'étaient qu'imaginaires : « *Quand êtes-vous allés là-bas au Mexique, en Arizona... Vous n'y êtes jamais allé ? et vous racontez tout cela ?... Vous inventez ?* »

Son désarroi lorsqu'elle est séparée de Charles et qu'elle a été déçue par Lange la pousse dans les bras de Batala.

La scène de séduction, par ses champs/contre-champs sur les protagonistes en plans de plus en plus serrés, allant jusqu'au flou, sont la reprise de la scène de violence de *La Fille de l'eau* ou du meurtre de *Toni*. Tout se lit dans le regard apeuré d'Estelle.

Estelle est enceinte. Bientôt il deviendra impossible de cacher sa grossesse aux autres blanchisseuses : « *Si elle se figure que ça ne se voit pas !... Comme le nez au milieu de la figure !* »

c'est encore à Valentine qu'elle se confie lorsqu'elle décide de partir : « *Monsieur Lange, si vous voyez Charles, dites lui qu'il n'y a qu'à lui que j'ai pensé tout le temps... Parce que voilà j'ai décidé de partir.* »

La disparition de Batala, la création de la coopérative modifie les données. Tout semble s'arranger de chaque côté de la cour, à l'imprimerie comme à la blanchisserie et même chez le concierge, lorsque d'un coup de pince, Lange fait sauter le panneau d'affichage que Batala avait placé devant les fenêtres de la chambre de Charles : « *Batala est mort ! un peu d'air !... pauvre Charles !* »

Le panneau tombé, le couple peut de nouveau se parler et s'aimer. Avec une économie de mots, Prévert et Renoir changent le destin d'Estelle :

Estelle : « *Je veux partir parce que je vais avoir un enfant...* »

Charles : *Un enfant ?... Non ?... Lange ?*

Estelle : *Non !... Batala*

Charles : *Oh, oh, oh (il rit aux éclats) je ris parce qu'il est mort... et parce que je t'aime. Toi !... ce qui t'arrive... c'est quand même moins grave qu'une jambe cassée !... »*

Même la mort de son enfant à l'accouchement n'y changera rien. La stupeur générale passée après la nouvelle de la mort du bébé, ce ne sont plus de nouveau que rires, chants et joie. Le bonheur est revenu dans la petite cour en même temps que dans les « yeux d'enfants » d'Estelle.

Estelle pourrait n'être qu'un cliché de plus de la jeune fille idéale du mélodrame. Prévert et Renoir n'évitent pas la convention qui veut qu'une jeune fille innocente soit une victime désignée. Mais en opposant trois comportements masculins aussi dissemblables que ceux de Charles, Lange et Batala, en ne passant pas sous silence les moqueries que lui vaut sa naïveté, les auteurs dressent un portrait de jeune fille à la fois crédible et touchant. Le mélodrame, avec ses personnages classiques de fourbes, d'innocents, de femmes fatales ou de filles-mères est ici au service d'une dénonciation du cynisme des bourgeois et d'une exaltation des valeurs du peuple. Réduire comme on l'a fait parfois ces personnages à des archétypes caricaturaux naît dans l'enthousiasme du Front Populaire c'est oublier la fonction révolutionnaire d'un groupe d'hommes qui ne réagit pas sous l'influence d'une morale étroite mais considère la fille séduite comme une victime et le fait d'être enceinte comme infiniment moins grave que de se casser une jambe.

### **Nadia SIBIRSKAIA (1901-1980) :**

Jeanne Brunet est née à Redon en France en 1901. Compagne du cinéaste Dimitri Kirsanoff, c'est à lui qu'elle doit ses premiers rôles. Il faut se souvenir de cette silhouette indécise, au sourire triste et au regard fiévreux. Elle meurt en 1980.

## **CHARLES**



**Interprète :** Maurice Baquet

**Age :** 20 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Oh toi ! ce qui t'arrive est quand même moins grave qu'une jambe cassée. »

**Descriptif :**

Charles est un adolescent resté très gamin. Il fait des pirouettes sur son vélo ce qui amène son père à le traiter « d'acrobate ». Comme dans tous les contes de

fées, il est évident qu'il tombera amoureux d'Estelle et que le happy-end les mariera. Mais avant qu'ils deviennent « *les enfants de la coopérative* » selon la formule de Valentine tout une série d'obstacles se dresseront devant eux que Charles incurable optimiste relativisera sans cesse. Les jeunes gens amoureux sont souvent mièvres dans le cinéma classique. Charles échappe à cette malédiction par la double grâce de Prévert et Renoir qui jouent parfaitement avec la contradiction du genre. Ce type de personnage est relativement rare dans la filmographie de Renoir. En effet le jeune premier ou l'adolescent découvrant la vie n'intéresse guère le réalisateur, au contraire des jeunes filles qui sont nombreuses dans ses films. Le génie de Baquet consiste à jouer de sa petite taille et de son éternel air d'adolescent pour créer comme dans *Les Bas-fonds* l'année suivante, un personnage atypique, véritable ludion amoureux de la vie.

### **Maurice Baquet (1911- 2005) :**

Il est né le 26 mai 1911 à Villefranche-sur-Saône. Maurice Baquet est un homme aux talents multiples puisqu'il remporte le premier prix de violoncelle aux Conservatoires de musique de Lyon et de Paris, où il est le condisciple de Paul Tortelier et Maurice Gendron. Champion de descente à skis par équipe avec Emile Allais, il entamera une brillante carrière au théâtre dans des opérettes, au cabaret, au cirque, au music-hall et à la radio.

« *Maurice Baquet et son violoncelle sont deux frères siamois qui se jouent de la musique* » disait de lui son ami Jacques Prévert. Modèle favori de Robert Doisneau, l'une des célèbres images du violoncelliste par le photographe montre Maurice Baquet avec son instrument sur la mer de Glace, au Mont-Blanc. Car Maurice Baquet est également un remarquable alpiniste, compagnon de cordée de Gaston Rebuffat, en compagnie de qui il inscrit son nom sur l'aiguille du Midi (3 842 m), le 13 juillet 1956, en ouvrant une voie sur la face sud. Membre d'honneur de la Compagnie des guides de Chamonix, il a participé à des films de montagne, dont *Premier de cordée* de Louis Daquin (1943) et *Etoiles et tempêtes*, qu'il réalise avec Gaston Rebuffat et Georges Tairraz en 1956. Sa filmographie comme sa vie est une des plus éclectiques.



## EDITH



**Interprète** : Sylvia BATAILLE

**Age** : 25 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Ah vous, la blanchisseuse, foutez-moi la paix... »

**Descriptif**

Edith est incontestablement une très jolie femme. Elle est la secrétaire de Batala le patron de l'imprimerie et de surcroît, sa maîtresse. Elle pourrait être tentée d'abuser de cette situation privilégiée. En fait elle n'est qu'une des multiples victimes de ce mufle et par amour autant que par inconscience elle accepte de vivre une situation

fausse. Elle se contente de lui faire des reproches lorsqu'il découche : « *J'ai dormi toute seule... Tu n'es pas rentré chez toi, je le sais... sale menteur.* »

Batala est odieux avec elle comme avec tous ses subordonnés qui n'osent lui tenir tête : « *Edith, viens ici... Fous moi la paix !* »

Elle accepte même de « se prostituer » pour soutirer quelques billets ou un délai de paiement des commanditaires. Et lorsque la situation force Batala à la fuite, il l'autorise à l'accompagner à la gare. Edith, reconnaissante, se jette dans ses bras comme s'il venait de la demander en mariage ! Nous sommes ici en face d'un personnage récurrent chez Renoir, la jeune femme qui agit par impulsion, dont les réactions ne sont pas soumises à la raison. Edith succède à Catherine et annonce Henriette dans *Partie de campagne*, Christine de la Chesnaye dans *La Règle du jeu* ou Harriet dans *The River*.

Mais la naïveté de Sylvia Bataille confine parfois à l'aveuglement. A la gare, Edith est triste et désemparée. Non seulement elle perd l'homme qu'elle aime – et qui la laisse régler une fois de plus les consommations ! – mais son avenir est lui aussi très compromis. Sa fuite va lui faire perdre son emploi : « *Quand on est intelligente, on trouve toujours quelque chose à faire.* »

Avec l'immense naïveté qui la caractérise, elle ose encore lui demander : « *Tu m'écriras ?* »

Situation idiote qui rappelle celle de Lulu lorsque « son » Dédé la quitte dans *La Chienne*.

Comme remerciement pas même un baiser, une simple poignée de main avant d'aller vite se rasseoir dans son compartiment. Pour Edith, c'est le désespoir, pour Batala c'est la fin d'une aventure. Il l'abandonne sur le quai pleurant à chaudes larmes. Et bien évidemment, sur ce même quai, il y a un nouveau Batala à l'affût d'une proie facile : « *Quand un train part, il y a toujours quelqu'un sur le quai qui pleure.* »

Edith disparaît de l'imprimerie. Elle est sortie de la fiction, et c'est à peine si, à son « retour », Batala s'enquiert de sa secrétaire :

Batala : « *Et Edith, elle est encore là ?* »

Lange : *Non.*

Batala : *Non ?... elle a dû réussir cette petite, elle avait des formes et des jambes !* »

La naïveté d'Edith confine parfois à la sottise. Elle connaît pourtant les hommes et n'a pas l'excuse de l'innocence qu'on pourrait accorder à Estelle. Et pourtant, le spectateur lui conserve sa sympathie. Est-ce dû à sa beauté ? Pas uniquement. Renoir nous fait partager son désarroi et nous conduit à excuser sa légèreté.

**Sylvia BATAILLE (1908-1993) :**

Sylvia Makles est née à Paris le 1er novembre 1908. Ravissante ingénue, elle épouse en premières noces le philosophe Georges Bataille, puis Jacques Lacan et met alors un terme à sa courte carrière (1930-1949). Elle meurt en 1993.

### **Jean Renoir vu par Sylvia Bataille :**

*Renoir il avait tout : la technique, la direction d'acteurs, tout ! J'ai toujours complètement adhéré à ce qu'il voulait.*

Sylvia BATAILLE **Positif**, n° 408, février 1995, article de Jean-Pierre Pagliano : *Entretien avec Sylvia Bataille, il y a des moments où un acteur est visité*, p. 91.

*On se comprenait très bien, on n'avait donc pas besoin de faire beaucoup de prises. Renoir était un metteur en scène merveilleux. Comme directeur d'acteurs, je ne crois pas qu'il y en ait deux pareils.*

Sylvia BATAILLE, **Le Cinéma de Jacques Prévert** de Bernard CHARDERE, op. cit., p. 207.

### **Sylvia Bataille vue par la critique :**

*Renoir a trouvé en Sylvia Bataille une interprète incomparable, j'allais dire de sa pensée, alors que le sentiment seul est en jeu, délivré – je ne sais comment – de la dernière trace de sentimentalité. C'est à la comédienne autant qu'au cinéaste que nous devons ces instants de tendresse éperdue, déchirée, déchirante, empreints de l'accent le plus rare, celui de la sincérité lorsqu'elle accède à un tel niveau d'épure et de simplicité.*

Claude-Jean PHILIPPE, **Jean Renoir, une vie en œuvres**, op. cit., p.165.

## **Le CONCIERGE, Monsieur Baisenard**



**Interprète :** Marcel LEVESQUE

**Age :** 65 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je parle avec moi-même parce que je m'estime à ma juste valeur. »

**Descriptif :**

Monsieur Baisenard (!) n'est jamais désigné dans les histoires du cinéma que par sa fonction de concierge. Si Prévert l'avait affublé de ce pseudonyme ridicule

c'est bien parce que le personnage était une caricature du crétin français qu'affectionnait particulièrement le Groupe Octobre. Il est difficile en effet de trouver personnage aussi caricatural dans toute l'œuvre de Renoir. Ancien combattant, rescapé des expéditions coloniales il cultive, outre une solide xénophobie à l'égard de tout ce qui n'est pas hexagonal, un mépris profond pour tout ce qui est du domaine des acrobates. Respectueux de l'ordre, il est un pantin entre les mains du patron Batala. C'est lui qui s'opposera à ce qu'on enlève les panneaux publicitaires qui masquent la fenêtre de son fils convalescent : il n'en a pas reçu l'ordre de Batala. Il est le pilier de l'ordre bourgeois que va mettre à mal la coopérative. Sa seule faiblesse c'est son penchant pour la dive bouteille. Le personnage doit être vu ici comme un clown avec une tendresse d'autant plus grande de la part de Renoir qu'il est interprété par Marcel Levesque un des plus célèbres acteurs comiques du cinéma muet.

### **Marcel LEVESQUE (1877-1962) :**

est né à Paris le 6 décembre 1877. Il débute le théâtre en 1895, mais il fera aussi de la radio et de la télévision. Il meurt le 16 février 1962.

## MEUNIER fils



**Interprète :** Henry GUI SOL

**Age :** 25 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Coopérative, très intéressant, tout à fait d'accord. [...] Vous comprenez je ne voudrais pas paraître trop vil vis-à-vis de mon père... Alors dites-moi, au juste une coopérative... qu'est ce que c'est ? »

**Descriptif**

Meunier fils – qu'il ne faut pas confondre avec son père industriel et commanditaire des productions Batala, retenu par son foie en cure à Vichy ! – est un personnage atypique dans l'œuvre de Renoir. C'est le « fils à Papa » complètement farfelu qui ne songe qu'à s'amuser et qui découvre dans l'ensemble de la coopérative une communauté chaleureuse aux antipodes de son milieu familial. Le personnage est surréaliste mais il peut faire preuve d'une grande humanité lorsqu'il met à disposition des fuyards son véhicule pour leur permettre d'atteindre la frontière au plus vite. Henry Guisol que Renoir avait déjà distribué dans le rôle d'Amédée le garçon de café de *La Chienne* est un acteur de théâtre dont la filmographie est loin d'être négligeable et qui met sa fantaisie et son humour naturels au service d'un délicieux personnage prévertien.

**Henry GUI SOL (1904-1994) :**

Henry Bonhomme est né le 12 octobre 1904 à Aix-en-Provence. Il obtient le premier prix de comédie au Conservatoire de Toulouse. Il meurt le 11 mai 1994.



## 18)- LA VIE EST A NOUS (1936)

*Réalisation* : Jean RENOIR, Jean-Paul LE CHANOIS, (J.P. DREYFUS), Jacques BECKER, Jacques BRUNIUS, André ZWOBADA, H. CARTIER-BRESSON, Pierre UNIK, P.VAILLANT-COUTURIER, Marc MAURETTE, Maurice LIME

*Scénario* : Jean-Paul LE CHANOIS, (J.P.DREYFUS), Pierre UNIK, Jean RENOIR

*Production* : Parti Communiste Français

*Distribution* : Ciné-Liberté, L'Avant-Scène Cinéma (1969)

*Photographie* : Claude RENOIR Jr, Jean-Serge BOURGUOIN, Jean ISNARD, Alain DOUARINOU

*Dessins* : Jean EFFEL

*Scripte* : Renée VAVASSEUR

*Montage*

*Musiques*

*Choeurs*

*Directeur de la Chorale*

*Son*

Marguerite HOULLE, Jacques BRUNIUS

L'internationale, Rondes des Saint-Simoniens, Chanson des komsomols de Chostakovitch, Auprès de ma blonde, la Cucaracha.

Chorale Populaire de Paris

Suzanne CONTE

Robert TEISSEIRE

*Tournage*

*Extérieurs*

*Procédé*

*Longueur*

*Durée*

*Première publique*

février-mars 1936 Intérieurs Francoeur

Marlotte, Porte de Montreuil

35 mm, noir et blanc

1 810 m.

66'

7 avril 1936, Panthéon, Paris 12 novembre 1969, studio Gît-Le- Coeur, Paris

18 avril 1937, Films Society, Londres

4 décembre 1937, Squire, New-York

*L' Instituteur*

*Le P.D.G.*

*Le secrétaire de Cachin*

*Brochard*

*un travailleur*

*Un fasciste*

*Tonin*

*Gustave Bertin*

*Le patron de Bistrot*

*Le comptable*

*Un metallo*

*Le directeur*

*Un secrétaire*

*L'huissier*

*Philippe le neveu*

*M. Lecoq*

*Un client*

*2ème client*

*René, l'ingénieur au chômage*

*Le patron du garage*

*M. Moutet, le "Volontaire"*

*Mohammed, le laveur*

*Un chômeur*

*Le vieux chômeur*

*Le jeune chômeur*

*P'tit Louis*

*Chanteurs à la guinguette*

Jean DASTE

Jacques BRUNIUS

Pierre UNIK

Max DALBAN

Fabien LORIS

Teddy MICHAUX

Charles BLAVETTE

Emile DRAIN

Jean RENOIR

Sylvain ITKINE

Roger BLIN

Georges SPANELLY

Fernand BERCHER

Eddy DEBRAY

Gaston MODOT

Henri PONS

Léon LARIVE

Pierre FERVAL

Julien BERTHEAU

Marcel LESIEUR

Marcel DUHAMEL

O' BRADY

Tristan SEVERE

Guy FAVIERES

Jacques BECKER

Jean-Paul LE CHANOIS

Charles CHARRAS

Francis LEMARQUE

Marcel MARCEAU

Simone GUISIN

Madeleine SOLOGNE

Madeleine DAX

*Une dame du casino*

*Une ouvrière à l'usine*

*Une secrétaire de Séance*

Mme Lecoq  
Ninette  
Une chômeuse  
Une bourgeoise dans la rue

Gabrielle FONTAN  
Nadia SIBIRSKAIA  
Muse DALBRAY  
Claire GERARD

Dans le cortège final, Vladimir SOKOLOFF, François VIGUIER, Yolande OLIVERO, Madeleine SYLVAIN etc...

Et dans leur propre rôle : Marcel CACHIN, André MARTY, Paul VAILLANT-COUTURIER, Renaud JEAN, Martha DESRUMEAUX, Marcel GUITTON, Jacques DUCLOS, Maurice THOREZ... et la participation involontaire du Colonel DE LA ROCQUE, HITLER & MUSSOLLINI.

Après qu'un instituteur eut exposé les richesses de la France confisquées par deux cents familles, le directeur de l'Humanité raconte trois épisodes de la lutte des communistes : la réintégration d'un vieil ouvrier licencié, la sauvegarde des biens d'un fermier menacé par une vente aux enchères, et le travail fourni à un jeune ingénieur réduit au chômage. Les leaders communistes de l'époque appellent ensuite à la mobilisation autour du Parti.

## TONIN, l'ouvrier



**Interprète :** Charles BLAVETTE

**Age :** 30 ans environ

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« La solution n'est pas là, camarade. Frapper le chrono ne donnera pas à manger à Gustave. . »

**Descriptif**

Tonin, l'ouvrier correspond à l'image traditionnelle que la photographie et le cinéma ont enracinée : casquette et bleu de travail. Son métier comme celui de ses camarades est rendu très éprouvant par les conditions de travail : la chaleur, le bruit, la cadence qu'il ne faut pas ralentir sous peine de voir son salaire diminuer, la menace permanente du licenciement.

Les soirs, après le travail, Tonin participe aux réunions de la cellule communiste de l'usine où chaque problème est abordé et des solutions proposées par les camarades. Tonin est un homme de décision, un meneur d'hommes. Il s'exprime clairement et possède la confiance de ses camarades :

« Nommez un président.

- Toi

- Non j'ai un rapport à faire. »

Il incarne les valeurs du Front Populaire. Les ouvriers doivent former une équipe soudée pour faire face à l'adversité et aux exigences du patronat. Il leur faut éviter le recours à la violence dont le souvenir des émeutes fascistes de 1934 est toujours tenace :

« Je lui casserai la gueule au chrono.

- La solution n'est pas là, camarade. Frapper le chrono ne donnera pas à manger à Gustave. »

Mais lorsqu'il n'y a plus d'autre solution que la grève, Tonin et ses camarades tiennent chacun leur rôle sans faiblir. Tonin est le meneur d'hommes par excellence, le Front Populaire incarné. En effet, c'est lui qui arrête les machines et déclenche la grève.

Monté sur un escalier filmé en contre-plongée, il se détache du groupe, il surplombe ses camarades. Et tout naturellement il est le porte-parole dans la discussion avec le directeur car le délégué en titre se serait laissé circonvenir par la direction.

Malgré le fossé qui le sépare de « Monsieur le directeur », Tonin prend l'ascendant lorsqu'il lit les revendications des camarades. Ils sont au même niveau (au premier plan), le groupe est

derrière. Il parle et le patron l'écoute en silence à peine se contente-t-il de le mettre personnellement en garde :

« *Vous n'avez pas intérêt à vous mettre en avant, vous êtes intelligent, il pourrait vous en cuire.* »

De cela en bon communiste, Tonin n'en a cure, c'est la victoire collective qui importe avant tout.

Ce sketch de la grève provoqua quelques remous politiques à l'intérieur même du Parti Communiste. Si Renoir prend bien soin de montrer que les personnages n'ont d'importance que par leur appartenance à une cellule, que leur action individuelle se confond avec les mots d'ordre du Parti et qu'aucun d'eux n'atteint individuellement au statut de héros, il n'en demeure pas moins que c'est le Parti et lui seul à qui l'on doit rendre grâce des avancées obtenues par les prolétaires. Or dans le cas de l'usine, montrer cela c'est oublier que le combat est essentiellement mené par l'organisation syndicale et non par une cellule politique fût-elle celle du Parti Communiste. Il faut reconnaître que la réticence de la CGT était ici légitime même et surtout si le gros de ses troupes était constitué de militants ou de sympathisants communistes. Les échéances électorales qui avaient présidé à la réalisation de ce film de propagande s'accompagnaient d'exigences d'efficacité et de lisibilité et les syndicats devaient s'effacer derrière le Parti. Renoir en créant ses personnages était parfaitement conscient que cette contradiction pouvait poser problème.

### **Charles BLAVETTE :**

Se reporter à la fiche de **Toni** dans le film *Toni*, p. 122.

## **NINETTE**



**Interprète :** Nadia SIBIRSKAIA

**Age :** 20/25 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Tout ça, ça m'est égal. Ce qui compte pour moi, c'est d'être avec toi.* »

**Descriptif**

Ninette est la petite amie de René, l'étudiant en quête d'emploi. Elle vit avec lui dans la pauvreté et la vie de chaque jour est un combat pour le pain, pour le charbon.

Elle ne se plaint pas. Mais on devine que vivre de la sorte peut être pénible pour une jeune femme. Pas question d'être coquette, de se distraire. L'intérieur de son petit appartement, sous les combles, n'a que le strict nécessaire.

Pourtant comme toutes les héroïnes renoiriennes elle incarne une certaine forme d'optimisme : « *Tu finiras bien par trouver quelque chose.* »

Elle aimerait s'en persuader elle-même. Pour cela elle est prête à tous les sacrifices. A renoncer à acheter des chaussures neuves, un manteau. « *Ce qui compte pour moi c'est d'être avec toi.* »

Sa vie est une lutte permanente pour la subsistance et pour cela il faut jouer la comédie du couple heureux, se donner l'illusion du bien être, de la chance, se créer des plaisirs pour atténuer la désespérance du réel : « *Oh ils [les œufs] sont bien frais, je ne les ai pourtant pas payés chers* », elle s'active à la confection du repas, les mains occupées, elle cache son désarroi.

On la retrouvera lorsque les jours sombres vont céder à l'espérance d'un avenir plein de promesse : pelotonnée dans les bras de René, elle écoute les discours enthousiastes des

représentants du Parti Communiste. Il n'est plus besoin de jouer plus longtemps la comédie du couple heureux puisque le Parti annonce des lendemains qui chantent.

**Nadia SIBIRSKAIA :**

Se reporter à la fiche **d'Estelle** dans le film *Le Crime de Monsieur Lange*, p. 143.

## RENE, l'ingénieur au chômage



**Interprète :** Julien BERTHEAU

**Age :** 25 ans environ

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Un diplômé ! Mon pauvre petit, je n'ose même plus en parler...  
Quand j'y fais allusion, on me rit au nez. »

**Descriptif**

Soixante-dix ans après sa création, force est de reconnaître que le personnage de René, ingénieur, tout juste sorti d'une grande école mais ne trouvant pas d'emploi, est toujours d'actualité. Paradoxalement quand le chômage est élevé, les diplômés ne servent pas à grand-chose : « Un diplômé ! Mon pauvre petit, je n'ose même plus en parler... Quand j'y fais allusion, on me rit au nez. »

Jeune diplômé, présentant bien, il est pourtant sans emploi et il erre dans une ville hostile, incapable de fournir le minimum de travail nécessaire.

Il est anéanti, le visage fermé, le pas pesant, l'avenir lui apparaît sans espoir : « *J'accepterais n'importe quoi.* »

Un garagiste permet à l'ingénieur de laver des voitures jusqu'au moment où il est remercié car l'automobile d'un riche client (Marcel Duhamel) qui se révélera être par la suite un ligueur fasciste n'a pas été terminée dans les temps.

Il refusera l'invitation formulée par le bourgeois de rejoindre son groupuscule. Par cette simple scène, Renoir et ses collaborateurs signalent que l'extrême droite recrute ses militants parmi les mêmes laissés-pour-compte de la société que le Parti !

L'errance de René, la recherche d'un petit boulot se poursuivra jusqu'aux limites de la clochardisation. Alors que René est au bord de l'inanition, qu'il souffre de la faim, de la solitude et d'une forme de culpabilité vis-à-vis de sa compagne qu'il a quittée pour ne pas l'entraîner dans sa déchéance, des mains secourables et anonymes (on ne voit à l'image que les jambes de ceux qui lui portent secours car ce n'est pas l'individu qui est important mais le groupe, le parti, l'équipe) l'entraînent vers le local du Parti et ce n'est pas uniquement de la nourriture que ses nouveaux camarades lui apportent mais aussi de l'espoir, de la chaleur et de l'amitié : « *La vie pour vous tous sera belle parce que nous le voulons ainsi. La vie cessera d'être cruelle quand nous serons tous réunis.* »

**Julien BERTHEAU (1910-1995) :**

est né en 1910. Il était avant tout un acteur de théâtre qui, sorti du Conservatoire, fit carrière à la Comédie-Française.

## BROCHARD, le chrono



**Interprète :** Max DALBAN

**Age :** 30 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Dites donc, mon vieux, faudra que tes feignants en foutent un coup. Y'en a la moitié de trop ici. C'est pas une maison de santé. »

**Descriptif**

Max Dalban reprend ici son personnage de contremaître de *Toni*. Brochard, son patronyme n'est utilisé que par son directeur. Pour tous les autres protagonistes de l'épisode de l'usine il est « le chrono », chargé officiellement de surveiller les cadences de travail, mais surtout d'espionner les ouvriers pour le compte de la direction. C'est selon la formule consacrée le parfait « chien de garde ».

Ce contremaître n'hésite pas à jouer de son « prestige » et de cette supériorité vis-à-vis des ouvriers. Son rang l'autorise à les tutoyer et il estime avoir le droit de licencier un vieil ouvrier qui n'a plus le même rendement qu'auparavant. « Vous préparerez le compte de Gustave. »

Sa position intermédiaire dans la hiérarchie est due à son absence d'humanité et de sentiments. C'est une parfaite machine humaine qui sans circonlocution inutile exprime le discours de la direction :

« Dans deux ans il a le droit à la retraite.

- Eh ben ça fera ça d'économisé.

- Il y a 23 ans qu'il est ici, vous n'allez pas faire ça ?

- Oh écoutez mon vieux, c'est pas avec du sentiment que vous allez faire augmenter la production. »

Comme tous les petits chefs, il n'admet pas que l'on discute ses ordres. Quand il a ordonné, il exige qu'on exécute. Il est très fier de son poste, tout dans son allure, son physique respire la « frime ». Il est hautain, fier, le corps droit et raide, le menton relevé, il promène un regard soupçonneux, inquisiteur sur « ses » ouvriers. Il est pédant, imbu de sa personne. Ces abus poussent les ouvriers communistes à déclencher une grève surprise. Le contremaître est convoqué à la direction. Devant le patron, la supériorité jusqu'ici affichée s'effondre complètement. Brochard devient un tout autre homme. Son air narquois a disparu au profit de l'air penaud de l'enfant qui a fait une bêtise et qui se fait gronder par ses parents. La tête rentrée dans les épaules, la casquette à la main, il reste muet :

Le Patron de l'usine : « Mais voyons dites quelque chose !

Brochard : *C'est le communiste... »*

Il sera (provisoirement) écarté de l'atelier. Il est amusant de constater que Renoir fait ici une référence à son film *Toni* en appelant le personnage de l'ouvrier communiste, Tonin et en le faisant interpréter par Charles Blavette. Il l'oppose une fois encore au contremaître Brochard (nom d'un des personnages de *Tire-au-flanc*) qui emprunte beaucoup de sa fausse supériorité et de sa lâcheté au contremaître Albert qu'interprétait déjà Max Dalban. Renoir pousse même la référence jusqu'au dérapage du contremaître qui utilise sa position hiérarchique pour tenter de séduire la jeune ouvrière (Madeleine Sologne) : « Tu sais qu'on pourrait sortir tous les deux ? »

Mais ici comme pour le licenciement du vieux Gustave, les communistes veillent au grain !

Le personnage est sans doute moins fouillé que celui de *Toni*. Signalons que la similitude de situation entre le contremaître et l'ouvrier diffère beaucoup par l'environnement des personnages. Au grand air de *Toni* succède la clausturation dans les murs de l'usine. L'ébauche de la relation avec la jeune fille se passe ici *intra muros*. Aujourd'hui ce qui semble faire échapper le personnage au schématisme qu'on pourrait redouter dans un film de



propagande, c'est bien évidemment la scène où le contremaître est désavoué par son patron qui lui conseille de se faire oublier quelque temps. En provoquant la grève par son zèle et sa rigueur, « le chrono » nuit à la productivité donc au profit des patrons. Il est alors « rabaissé » au rang d'exécutant comme un ouvrier de base. Cette simple anecdote souligne parfaitement que Brochard, à son poste, est également une victime du système capitaliste.

**Max DALBAN :**

Se reporter à la fiche **d'Albert** dans le film *Toni*, p.128.

## PHILIPPE



**Interprète :** Gaston MODOT

**Age :** 45 ans environ

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Nous non plus, on ne pardonne pas.* »

**Descriptif**

Comment admettre que Gaston Modot qui a presque exclusivement joué sur sa voix et son accent parisien puisse interpréter un paysan ? On nous rétorquera qu'il fut bien Schumacher, sorte de préfasciste alsacien dans *La Règle du jeu*. Mais c'est sans doute en jouant sur l'apparence plutôt rigide et intransigeante de l'acteur qu'il peut ici interpréter le neveu du paysan menacé par la saisie, Monsieur Lecoq. On ignore sa profession. Est-il ouvrier dans une usine des environs, ce que laisserait supposer son costume ? Pour la famille, c'est le vilain petit canard, le Communiste dont on se méfite systématiquement : « *On te demande pas ton avis à toi le communiste.* » Mais ce Communiste sera le seul avec ses camarades à pouvoir tenir tête aux bourgeois qui veulent s'accaparer l'outil de travail et les maigres biens mobiliers du fermier endetté.

La confiance qui lie Philippe à ses camarades se transforme en complicité. Cela permet au neveu, par des voies qui seraient en d'autres temps et d'autres lieux condamnables par la justice, d'être le seul surenchérisseur et de racheter la totalité des biens pour une bouchée de pain.

« *Ne me remerciez pas* », le seul remerciement pour les partisans du Front Populaire est d'avoir fait de nouveau triompher le paysan face aux riches propriétaires et surtout d'avoir de nouveaux adeptes dans le village et d'obtenir une reconnaissance nouvelle et forte : « *Les gens de notre village ont compris combien les communistes avaient raison de vouloir l'union de tous les paysans sans distinction d'opinion.* »

Cette camaraderie joyeuse, à la limite de la farce n'est somme toute pour Renoir et Jacques Becker qui a réalisé cette séquence que le prolongement du *Crime de Monsieur Lange* où seule une équipe soudée en coopérative pouvait réussir là où le patron avait échoué : « *Le ciel est sombre, l'avenir t'apparaît noir, la vie te semble sans espoir camarade, reprend courage tu n'es pas seul* » chantent les militants à la fin du film. Ce sketch en est la meilleure illustration.

**Gaston MODOT (1887-1970) :**

est né le 30 décembre 1887 à Paris. Il paraît s'orienter vers l'architecture mais préfère la vie de bohème sur la Butte-Montmartre. Il y rencontre Picasso et Modigliani. Mais il faut bien vivre. Il s'engage dans la troupe cinématographique des cascadeurs de Gaumont et entame une carrière exceptionnelle jouant même dans les premiers « westerns » du cinéma français. Les réalisateurs les plus célèbres ont utilisé son talent sobre, précis, dramatique sans emphase et pétri d'humour. Il meurt à Paris le 24 février 1970.

## Le P.D.G.



**Interprète :** Jacques BRUNIUS

**Age :** 30 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Il nous faut procéder, Messieurs, et cela de toute urgence, à une nouvelle compression du personnel et à un réajustement des salaires. »

**Descriptif**

Le personnage n'a pas d'autre identité que celle de sa fonction. C'est le Grand Patron celui qu'on appellerait aujourd'hui le P.D.G. d'une grande entreprise. Il ne manque apparemment de rien. La crise, évoquée par un montage d'archives, ne lui impose vraisemblablement pas de sacrifices. Mais c'est avec une mine déconfite de circonstance qu'il déplore en assemblée générale des actionnaires, licenciements et retraites anticipées : « *Particulièrement pénibles.* »

« Il faut que le personnel puisse comprendre et s'adapter... Il faut qu'il accepte le caractère inéluctable de certains sacrifices. »

C'est le même P.D.G. qui parle « *d'accepter les sacrifices* » et qui dénigre la qualité du produit français : « *Je n'achète que des voitures américaines, j'ai horreur des voitures françaises.* » On sait qu'un des slogans du Parti Communiste Français était : « *Achetez français !* ». Et tandis que les ouvriers se battent pour éviter les licenciements et pour maintenir les salaires, ce même P.D.G. perd à la table de jeu en une soirée le salaire d'une année de ses employés. A la formule : « *Bon, j'ai perdu, je vous enverrai un chèque* » succède le constat qu'« *il nous faut procéder, Messieurs, et cela de toute urgence à une nouvelle compression du personnel et à un réajustement des salaires.* »

Deux mondes s'affrontent ici dans une opposition caricaturale : d'un côté la misère du prolétariat, de l'autre l'opulence, le cynisme et le dérisoire de la classe possédante. Au-delà de la caricature c'est un état de fait et un constat amer de la réalité sociale de l'époque. D'un côté on avance au cri de « *compression* » alors que dehors on se bat pour « *du travail et du pain.* »

Si nous avons employé le mot caricature pour le personnage du P.D.G., c'est par référence au crétin prévertien que Brunius incarne, ce personnage franchouillard qui exigeait « un béret français » dans *L'affaire est dans le sac* de Pierre et Jacques Prévert. La caricature du patron est à peine exagérée et ce que l'on doit retenir indépendamment de la sobriété de l'expression de Brunius dans le rôle, c'est que ce personnage n'est sauvé par aucune once d'humanité de la part de Renoir.

**Jacques B. BRUNIUS (1906-1967) :**

Jacques Henri Cottance est né à Paris en 1906. Il choisit son pseudonyme en hommage au cinéaste suédois muet. Critique de cinéma non-conformiste depuis *La Revue du cinéma* dans l'équipe de Jean-Georges Auriol jusqu'au surréaliste *Age du cinéma* de Kyrou/Benayoun, entre autres. Dans certains films on peut le voir au générique sous le nom de Jacques Borel. Il meurt en Angleterre en 1967.

**Jacques B. Brunius vu par Jean Renoir :**

*J'étais convaincu que Brunius était un grand acteur ; il l'était.*

*Il est possible que son talent d'acteur soit venu du fait que, quoique professionnel, il ait réussi à garder dans son genre un côté improvisé, amateur, dilettante ; ce qu'il n'était pas. C'était un masque charmant [...].*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op. cit., p. 209.

*Il avait un côté féérique. Comme tous les personnages de l'écran, c'était un personnage de conte de fées. Mais c'était aussi un créateur, et un excellent romancier. C'était, en fin de compte, une des dernières incarnations de ce que, au 18ème siècle, on appelait « un honnête homme », c'est-à-dire l'homme qui sait un peu tout, mais pas superficiellement, et qui peut aussi avoir une idée générale du monde [...] Brunius avait de grandes ressources de comique en lui-même. Il sortait beaucoup d'idées de sa paresse [...]*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op.cit., p. 209.

*Je crois qu'il était né surréaliste. Ce qui ne l'empêchait pas d'admirer des œuvres qui n'allaient pas dans cette direction. Mais néanmoins, je crois que ce n'était pas un homme de contradiction, mais un homme équilibré. Il savait voir, dans un film, ce qui est essentiel et ce qui ne l'est pas.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op.cit., p. 209.

## Le DIRECTEUR



**Interprète :** Georges SPANELLY

**Age :** 45 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Oh, mais s'il n'y a que ça, évidemment ! Enfin, nous verrons. Fallait pas vous arrêter pour si peu voyons. Faut jamais arrêter son travail. D'ailleurs, chaque fois qu'il y a quelque chose qui ne va pas, venez me trouver, je ferai toujours tout mon possible. »

**Descriptif**

La différence de classe du directeur avec ses ouvriers est d'abord marquée par l'habillement : costume, cravate et manteau au col négligemment relevé remplacent le bleu et la casquette.

Sa personne impose le respect. Devant lui l'employé se découvre, lui parle timidement, précède chaque phrase d'un révérencieux « Monsieur le directeur. »

Lui, à l'inverse se doit de paraître très à l'aise. Il parle d'un ton enjoué. Pour paraître sûr de lui et affirmer son autorité, il ne doit pas laisser deviner le souci que provoque le mouvement de grève. Ce serait une preuve de faiblesse, une faille dans le personnage.

Face aux revendications des ouvriers, il minimise l'incident : « Mais fallait pas vous arrêter pour si peu !... »

En fait, il réduit le motif au comportement excessif du contremaître et ne prend pas en compte la tragédie du licenciement du vieux Gustave ou la baisse des prix des pièces. Il affecte un ton paternaliste et paraît comme un homme attentif, proche de ses ouvriers : « Mes amis, que se passe-t-il ? »

Il se pose comme le patron, [étymologiquement : du latin *patronus*, le protecteur, le défenseur en justice] le père qui peut tout résoudre mais qui a le droit de gronder ses « enfants » : « S'il y a quelque chose qui ne va pas, venez me trouver, je ferai toujours tout mon possible. »

Jouant alors le rôle d'intercesseur entre les ouvriers et les « propriétaires. »

Ce n'est qu'une fois franchie la porte de son bureau, que toute son assurance disparaît : « Eh bien nous sommes dans de beaux draps ! »

Il sait que les ouvriers regroupés autour du leader communiste peuvent faire bloc. Il est déstabilisé et ne réapparaîtra plus devant eux. Il envoie un administratif transformer la reculade patronale en geste de reconnaissance : « Voilà, Monsieur le directeur a examiné vos réclamations, il les accepte », pour ajouter immédiatement : « Mais il vous fait dire qu'il ne faudrait pas à l'avenir qu'un nouvel arrêt de travail se produise car il prendra des sanctions. »

Le directeur navigue à vue, prenant en compte les revendications formulées fermement, mettant à l'écart le contremaître, mais rappelant qu'il est l'autorité. La politique de la carotte et du bâton souligne l'écartèlement du personnage pris entre l'utopie patronale (des ouvriers soumis) et la réalité (la pénibilité des conditions de travail et la force de l'action politique).

Ici encore le personnage est bien montré comme un rouage du système capitaliste.



## 19)- PARTIE DE CAMPAGNE (1936)

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR  
 d'après une nouvelle de Guy de MAUPASSANT  
*Production* : Films du Panthéon  
*Producteur* : Pierre BRAUNBERGER  
*Distribution* : Films de la Pléiade, Panthéon (France)  
*Photographie* : Claude RENOIR Jr  
*Décor* : Robert GYS

<i>Montage</i>	Marguerite HOULLE, Marinette CADIX
<i>Assistant Montage</i>	Marcel CRAVENNE (1946)
<i>Musique</i>	Joseph KOSMA
<i>Chef d'orchestre</i>	Roger DESORMIERES
<i>Voix</i>	Germaine MONTERO
<i>Son</i>	Joseph DE BRETAGNE
<i>Directeur de production</i>	Roger WOOG
<i>Administrateur</i>	Jacques BRUNIUS
<i>Assistants réalisateur</i>	Jacques BRUNIUS, Jacques BECKER, Yves ALLEGRET, Henri CARTIER-BRESSON, Claude HEYMANN, Luchino VISCONTI
<i>Cadreur</i>	Jean-Serge BOURGOIN
<i>Assistant cadreur</i>	Albert VIGUIER, Eli LOTAR
<i>Maquillage</i>	GAIDAROFF
<i>Tournage</i>	15 juillet - 25 août 1936
<i>Extérieurs</i>	Près de Marlotte et Montigny, sur les berges de l'Essone et au pont des Sorques sur le Loing
<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Optiques</i>	Zeiss, Bausch et Lomb
<i>Enregistrement</i>	R.C.A.
<i>Longueur</i>	1015 m.
<i>Durée</i>	37'
<i>Première publique</i>	8 mai 1946, César, Paris. 12 décembre 1959, Paris Theatre, New-York Octobre 1947, Londres
<i>Henri</i>	Georges St SAENS (Georges DARNOUX)
<i>Rodolphe</i>	Jacques BOREL (Jacques BRUNIUS)
<i>M.Dufour</i>	André GABRIELLO
<i>Anatole</i>	Paul TEMPS
<i>Le père Poulain</i>	Jean RENOIR
<i>Le vieux prêtre</i>	Pierre LESTRINGUEZ
<i>Un étudiant séminariste</i>	Henri CARTIER-BRESSON
<i>Un étudiant séminariste</i>	Georges BATAILLE
<i>Le garçon qui pêche</i>	Alain RENOIR
<i>Henriette DUFOUR</i>	Sylvia BATAILLE
<i>Mme Juliette DUFOUR</i>	Jeanne MARKEN
<i>La grand-mère</i>	Gabrielle FONTAN
<i>La servante</i>	Marguerite RENOIR

M. Dufour, un quincaillier parisien, emmène toute sa petite famille, sa femme Juliette, sa belle-mère et sa fille Henriette, ainsi que le commis Anatole, passer la journée à la campagne.

Il s'arrête à l'auberge du père Poulain, où deux adeptes du canotage, mais également coureurs de jupons prennent l'absinthe. Henri se lasse des amourettes mais Rodolphe lui est partant pour tenter sa chance auprès de la jeune fille qui se balance au gré de l'escarpolette. Après une première prise de contact, ils profitent de la fin du pique-nique pour proposer au quincailleur d'emmener sa femme et sa fille en yole sur la rivière. Mais au dernier moment c'est Henri qui se charge d'Henriette et Rodolphe qui "hérîte" de la mère. La suite de la promenade en barque se déroule selon un scénario immuable dans la touffeur d'un après-midi d'été orageux. Henriette cède à son compagnon, tandis que sa mère, du moins le suppose-t-on, succombe aux charmes faunesques du beau canotier. L'orage vient interrompre cet équilibre.

Les dimanches ont passé, tristes comme des lundis. On retrouve Rodolphe qui rame sans plaisir sur la rivière. Il accoste l'île où il séduisit Henriette. La jeune femme s'y trouve, mais Anatole le commis stupide est devenu son époux et elle le suit dans ses sorties de pêche, comme toute femme mariée et respectable.

## Henriette DUFOUR



**Interprète :** Sylvia BATAILLE

**Age :** 20 ans environ

### **Le personnage original :**

« C'était une belle fille de dix-huit à vingt ans ; une de ces femmes dont la rencontre dans la rue vous fouette d'un désir subit, et vous laisse jusqu'à la nuit une inquiétude vague et un soulèvement des sens. Grande, mince de taille et large des hanches, elle avait la peau très brune, les yeux très grands, les cheveux très noirs. Sa robe dessinait nettement les plénitudes fermes de sa chair qu'accrotaient encore les efforts des reins qu'elle faisait pour s'enlever. Ses bras tendus tenaient les cordes au-dessus de sa tête, de sorte que sa poitrine se dressait, sans une secousse, à chaque impulsion qu'elle donnait. »<sup>1</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Est-ce que tu sentais une espèce de tendresse pour l'herbe, pour l'eau, pour les arbres... Une espèce de désir vague, n'est-ce pas ? Ça prend ici, ça monte, ça vous donne envie de pleurer. Dis maman, tu as senti ça quand tu étais jeune ? »

### **Descriptif**

Comme une innocente jeune fille, Henriette s'extasie pour un rien : « Oh les balançoires !... Oh les bateaux ! »

Elle est aussi innocente et indifférente aux regards des jeunes séminaristes, des enfants et des deux canotiers. Elle ne se rend pas compte qu'elle attire le regard des hommes lorsqu'elle est assise sur sa balançoire, même si Henri l'un des deux canotiers pense que « l'escarpolette est un attrape nigaud, tu vois tout et tu vois rien du tout. »

Mais les canotiers sont également des pêcheurs avisés et la suite de l'aventure est prévisible. Elle est une sorte de poisson (les métaphores utilisées sont d'ailleurs nombreuses : « Ces gens-là sont des harengs... appâter... un leurre... une partie de pêche... »), pris à l'hameçon des deux hommes.

<sup>1</sup> Guy de Maupassant, *Partie de campagne*, éd. Librio, Paris, 1994, p. 11.

D'où vient cet état d'innocence ? c'est tout d'abord un état de nature. Henriette s'extasie sur ce qui l'entoure : « [elle] *sent une espèce de tendresse pour tout, pour l'herbe, pour l'eau, pour les arbres, une espèce de désir vague, ça prend ici, ça monte, ça donne presque envie de pleurer.* »

Ce désir vague préfigure le désir charnel qu'elle va découvrir plus tard avec Henri. Et l'on peut tenter d'expliquer que l'envie de pleurer est sans doute la crainte d'abandonner définitivement son monde de petite fille, de devenir femme, une appréhension devant le changement irréversible qui va se produire lors de cette partie de campagne qui changera sa vie à jamais.

Pourtant, « *ce désir vague* », elle a tenté, mais en vain, de l'enrayer, en refusant l'offre d'Henri de se rendre sur l'île une première fois et en repoussant ses avances par deux fois.

Mais tout s'est ligué contre sa résistance. Même ses parents l'avaient poussée dans les bras du jeune homme. Son père n'avait-il pas en fait échangé sa fille contre une canne à pêche : « *Va où tu voudras, fais ce que tu voudras, mais tais-toi !* »

Lorsque sa mère décide de continuer sa promenade en yole, n'est-ce pas aussi une façon d'inciter Henriette à faire de même.

Renoir développe le jeu de répartition des « proies » entre les deux canotiers. Chez Maupassant, cela se résume par une simple phrase : « *Un des canotiers se dévoua : il prit la mère.* »<sup>2</sup>

En imaginant tout d'abord la discussion sur les risques encourus par les jeunes filles dans la séquence où Rodolphe et Henri regardent les Parisiens par la fenêtre de l'auberge, Renoir introduit une notion de jeu et la suite du développement insistera sur la victimisation d'Henriette. Ceci se joue dans la scène où les deux jeunes gens ont occupé une place dans l'herbe que convoitaient les Dufour. Tout repose dans la mise en scène de Renoir sur la place qu'occupe la jeune fille par rapport aux canotiers et à ses parents. Lorsque Henriette récupère son chapeau oublié au pied du cerisier, elle est face à Rodolphe, or sa mère lui coupe la parole pour remercier le jeune homme. La seconde cassure est l'œuvre du père cette fois lorsque Rodolphe propose aux dames de reprendre leur place près du cerisier : c'est au tour de Monsieur Dufour de couper la parole à sa fille pour le remercier. Enfin, quelques instants plus tard, lorsque Rodolphe quitte le champ, Henriette attend Henri et c'est lui qu'elle remercie. Elle crée ainsi un lien par la parole et le regard, elle se retourne pour le regarder encore une fois avant de partir.

Photogrammes du film



<sup>2</sup> in *Partie de campagne* de Maupassant, op. cit. p. 15.



Sous le cerisier, la parole contredit la disposition des personnages. En effet alors que Madame Dufour et Henri sont au premier plan reléguant ainsi Rodolphe et Henriette au second, Rodolphe pose une question à Henriette et c'est Madame Dufour qui y répond :

Rodolphe : « *La fumée ne vous dérange pas ?* »

Juliette Dufour : *Oh non... non* » tandis que la jeune fille, par-dessus la tête de Rodolphe s'adresse à Henri. Et enfin alors qu'Henriette court vers Henri, Rodolphe et Juliette sortent du champ. Les deux couples se sont enfin formés.



Photogrammes du film

Henriette avait croqué dans le fruit défendu en l'occurrence les cerises du petit arbre, induisant ainsi une citation d'un des célèbres tableaux d'Auguste Renoir<sup>3</sup>. Elle va devoir laisser aller sa vie au fil de l'eau, jusqu'à l'abandon final dans les bras de son partenaire sous le regard indifférent d'un rossignol. Le génie de l'adaptation que fait Renoir trouve dans cette séquence sa plus haute expression. A la réplique : « *Tiens des rossignols chantent : c'est donc que les femelles couvent* », Maupassant se permettait un aparté d'une extrême méchanceté : « *Un rossignol ! elle n'en avait jamais entendu et l'idée d'en écouter un fit se lever dans son cœur la vision des poétiques tendresses. Un rossignol ! c'est-à-dire l'invisible témoin des rendez-vous d'amour qu'invoquait Juliette : Cette musique du ciel accordée aux baisers des hommes ; c'est éternel inspirateur de toutes les romances langoureuses qui ouvrent un idéal bleu aux pauvres petits cœurs des fillettes attendries ! Elle allait donc entendre un rossignol.* »<sup>4</sup>

On ne peut pas être plus cynique dans le portrait des jeunes filles. Renoir ne garde que la situation et n'insiste pas sur le côté conventionnel de la scène. En revanche il fait assumer à Rodolphe et Juliette la référence shakespearienne dans le célèbre échange de réplique qui prélude aux ébats amoureux de la mère :

Rodolphe : « *Et vous, chère Madame, comment vous appelez-vous ?* »

Madame Dufour : *Vous êtes bien indiscret. Mais pourquoi me demandez-vous ça ?*

- *Pour vous faire la cour !*

<sup>3</sup> se reporter au corpus de cette thèse pp. 67-68.

<sup>4</sup> in *Partie de campagne* de Maupassant, op. cit. p. 15.

- *Et bien devinez...*
- *Je donne ma langue au chat.*
- *Juliette.*
- *Et bien moi, je m'appelle Roméo.*
- *Ce n'est pas vrai, vous vous appelez Rodolphe !*
- *Oui, mais en ce moment je préfère m'appeler Roméo. »*

Cette liberté dans la transposition que prend Renoir prouve à la fois sa volonté d'être fidèle à l'esprit et à la lettre de la nouvelle de Maupassant, mais aussi son exigence d'éviter la caricature dans sa description d'une jeune fille innocente. En transposant la référence shakespearienne sur le mode comique, il conserve toute son émotion et son naturel à la peinture de la défloration. Le célèbre gros plan de la larme au coin de l'œil d'Henriette s'enchaîne alors tout naturellement à un plan des amoureux dans les herbes qui renvoie à son tour à un autre célèbre tableau de Renoir : *Les amoureux*.<sup>5</sup>

La suite du récit se clot comme la nouvelle de Maupassant par la rencontre fortuite de la jeune fille avec Henri sur les lieux d'un bonheur perdu et se conclut sur un terrible aveu : « *Moi j'y pense chaque soir.* »

Henriette est loin d'être le premier personnage de jeune fille de l'œuvre de Renoir. Mais pour beaucoup avec le personnage d'Harriet du *Fleuve*, il est incontestablement l'un des plus réussis.

### **Sylvia BATAILLE :**

Se reporter à la fiche **d'Edith** dans le film *Le Crime de Monsieur Lange*, p. 144.

### **Sylvia Bataille vue par la critique :**

*Ce qu'exprime alors son visage, seule une grande tragédienne pouvait le rendre. Mais ce qu'il exprimait avant [...] une telle maîtrise dans le jeu de l'innocence différencié des feux de l'oise blanche, c'est le fait d'une grande comédienne. Une comédienne qui sait être à la fois une femme de Maupassant et une jeune fille, non seulement de Jean, mais d'Auguste Renoir.*

Léo SAUVAGE, *L'Ecran français* n° 50, 12-06-1946, article : *Sylvia Bataille*, pp. 6-7.

*Il est juste d'associer au nom de Jean Renoir celui de son interprète : Sylvia Bataille, on ne peut jouer avec plus de grâce, on ne peut exprimer sur son visage avec une simplicité plus touchante, les mouvements d'une âme neuve qui s'éveille à l'amour.*

Jean VIDAL, *L'Ecran français* n° 77, 17-12-1946, article : *Une Partie de campagne, un chef d'œuvre inachevé*, p. 8.

*Sylvia Bataille interprète ce rôle avec une sensibilité émouvante.*

Jacques RIVES, *Populaire*, 18-01-1947, article : *Partie de campagne*.

*En écho à la séance d'essai du 25 (juin) (le tournage commencera deux jours plus tard), on découvre une Sylvia Bataille quelque peu tendue, pas toujours à l'aise (émouvante aussi pour cela), un peu en deça de son personnage.*

Charles TESSON, *Cinémathèque* n° 5, printemps 1994, article : *La robe sans couture, la dame, le patron*, p. 144.

*Dans les bouts d'essai d'Une pPrtie de campagne, Renoir la regarde comme s'il se demandait comment il a pu passer à ce point à côté de cette femme dans Le Crime.*

Alain BERGALA, *Le Cinéma de Jacques Prévert* de Bernard CHARDERE, op. cit., p. 115.

### **Sylvia Bataille vue par Jean Renoir :**

*Ce film est né de mon désir de faire quelque chose avec Sylvia Bataille... J'y voyais des choses à dire qui iraient à sa voix.*

Jean RENOIR, *Le Cinéma de Jacques Prévert*, op. cit., p. 115.

<sup>5</sup> Se reporter au corpus de cette thèse, pp. 68.



### **Jean Renoir vu par Sylvia Bataille :**

*Rendez-vous compte ce que c'est qu'une équipe contrainte d'attendre, des jours et des jours, sur le tas, le soleil et l'argent ! Un jour, Renoir arrive et nous apprend qu'il lâche tout, qu'il vient de signer Les Bas-fonds. Alors je ne me suis plus retenue et je l'ai injurié, comme il le méritait. Ça a été terrible !... J'étais fâchée avec Renoir. Ce que je lui avais dit l'avait touché au vif et il m'avait laissé entendre qu'il ne me ferait plus jamais tourner... Notre brouille n'a pas survécu à la guerre, tout de même ! Maintenant, nous sommes réconciliés... Mais ce qu'il avait fait là, alors ! C'était vraiment impardonnable.*

Sylvia BATAILLE, **Le Cinéma de Jacques Prévert**, op. cit., pp. 114-115.

## **HENRI**



**Interprète :** Georges DARNOUX (SAINT-SAENS)  
**Age :** 35 ans

### **Le personnage original :**

*« Ils avaient la face noircie par le soleil et la poitrine couverte seulement d'un mince maillot de coton blanc qui laissait passer leurs bras nus, robustes comme ceux des forgerons. C'étaient deux solides gaillards, posant beaucoup pour la vigueur, mais qui montraient en tous leurs mouvements cette grâce élastique des membres qu'on acquiert par l'exercice, si différente de la déformation qu'imprime à l'ouvrier l'effort pénible, toujours le*

*même. »*<sup>6</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Moi, qu'est-ce que tu veux, mon vieux ! J'ai une âme de père de famille. Les putains m'ennuient... les femmes du monde encore plus que les autres... j'trouve ça dangereux. »*

### **Descriptif**

Ce canotier est avant tout soucieux de sa tranquillité. Pour lui, « les Parisiens c'est comme des microbes, quand il y en a qui se faufilent quelque part, tu peux être sûr que huit jours après, ça pullule. »

Compter fleurette aux Parisiennes venues déjeuner sur l'herbe ne l'intéresse pas. Il ne jettera même jamais un regard par la fenêtre ouverte pour voir ces belles créatures sur les balançoires à la différence de son ami, Rodolphe. Il déteste les aventures et recherche une liaison stable. Il reproche même à son compagnon sa légèreté « Tu ne donneras pas suite et elle aura la vie brisée. »

Plus par désœuvrement que par goût de la conquête, il va se laisser entraîner dans cette « partie de canotage. » Petit à petit, le jeu va prendre de l'importance et il commence à trouver Henriette très à son goût. Lorsqu'ils s'étaient réparti leurs « proies », il avait accepté de faire la cour à la mère. Mais le destin en décide autrement : « elle se tient rudement bien, elle parle avec une aisance qui m'a surpris. »

De plus en plus attiré par les charmes adolescents d'Henriette, il devient de plus en plus pressant jusqu'à l'irréparable dans son « cabinet particulier » de l'île où ils ont abordé.

Lorsque plus tard il retrouvera par hasard Henriette qui a épousé Anatole, il lui confiera que c'est en effet à cet endroit qu'« il a ses meilleurs souvenirs. »

Et tandis qu'Henriette s'éloigne définitivement, son regard cherche désespérément le rossignol, seul témoin de leurs brèves amours.

Le personnage d'Henri a pu paraître mièvre à certains critiques. Il est vrai que l'interprétation minimaliste, et parfois hésitante de Georges Darnoux qui n'était pas

<sup>6</sup> in *Partie de Campagne*, op. cit., p. 13.

comédien, renforce cette impression. Mais c'est semble-t-il voulu par Renoir qui ne désirait pas en faire un jeune premier amoureux classique. Les scrupules d'Henri humanisent un personnage qui manquait singulièrement d'épaisseur psychologique chez Maupassant. Renoir dépasse ce simple instrument du destin qui fait brutalement passer Henriette de l'innocence à la connaissance. Certains ont même parlé de viol à propos de cette défloration... C'est oublier que Renoir traite avec justesse cette initiation des jeunes filles à l'amour, avec ou sans passage à l'acte. Le personnage d'Henri préfigure le capitaine John du *Fleuve* et dans une moindre mesure le personnage plus conventionnel de Nino dans *French cancan*.

### **Georges SAINT-SAENS :**

était plus connu sous le nom de Georges Darnoux. Il est à noter aussi qu'il a travaillé en tant qu'assistant réalisateur sur deux des films de Renoir : *Le Crime de Monsieur Lange* (1936) et *Boudu sauvé des eaux* (1932).

### **Georges Darnoux vu par la critique :**

[...] *Georges Darnoux pas encore au point (mémoire du texte, geste) quand Brunius l'est tout de suite, rarement tous les deux sur la même longueur d'onde, donnant souvent l'impression que Darnoux est totalement absent de son personnage, détaché de lui, comme s'il ne savait pas qui il était, contrairement aux autres acteurs qui livrent sans retenue la mesure de leur personnage jusque dans l'excès. Le plus étrange et le plus fascinant étant que ce couple d'acteurs le plus effacé lors des prises de vues, parfois en difficulté dans le cas de Georges Darnoux, soit celui qui, dès qu'on voit le film rend les accents les plus justes.*

Charles TESSON, *Cinémathèque* n° 5, loc. cit., p. 144.

## **RODOLPHE**



**Interprète :** Jacques BRUNIUS

**Age :** 30/35 ans

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Et ensuite, Mademoiselle, on vous a vus sur les balançoires. Quelle grâce ! Quel charme ! Nous étions aux anges ! Je n'aurais pas lâché ma place pour un boulet de canon.* »

**Descriptif**

A la description originale d'un canotier robuste, « *un solide gaillard* », à la virilité triomphante, Renoir préfère la silhouette d'un jeune homme bien mis pour qui l'apparence est très importante.

Rodolphe se comporte comme un Don Juan adolescent. Il est frivole, il papillonne (Henri dit de lui qu'il ne garde jamais la même femme bien longtemps). Pour lui, séduire une fille est un véritable jeu, une partie de pêche rien de plus, un moment agréable de tuer le temps (il suffit d'entendre avec quel vocabulaire il parle du sexe faible : appâter, ferrer, « *Le poisson n'a pas encore engagé l'aiche.* »)

Les deux canotiers sont très complices, et se comportent comme des « gamins », se bousculant, se poursuivant, se donnant des coups de pieds dans l'arrière-train, faisant les pitres. Mais Henri manifeste une retenue absente chez Rodolphe qui compte bien profiter au maximum de chaque moment que la vie peut lui octroyer. Avec sa mine engageante, il sait ce qu'il faut faire pour obtenir ce qu'il désire : apporter par exemple les cannes à pêche au père pour accéder à la mère et à la fille. Et surtout, il sait dire les mots appropriés, ceux qui flattent, pour étourdir une dame : « *Sur les balançoires, quelle grâce, quel charme, je n'aurai pas cédé ma place pour un boulet de canon... C'est fragile une dame, c'est pour ça qu'on les aime... Dommage que le bateau soit si étroit, on aurait ramé ensemble comme deux amoureux...* »

La technique est au point puisque Madame Dufour en est tout émoustillée.

Au-delà de ce rituel de séduction, comme pour Don Juan, la victime importe peu. Alors qu'il avait accepté de s'attaquer à la fille peu importe que la mère lui échoit.

Dom Juan devient satire avant d'entraîner la mère dans les buissons, ces scènes sont nettement plus développées dans le film que dans la nouvelle où Maupassant suggère simplement que « *Madame Dufour était assise quelque part et on entendait vaguement de temps en temps des petits cris de la grosse dame que lui tirait sans doute l'autre canotier.* »<sup>7</sup>

Le personnage de Rodolphe est beaucoup plus conventionnel que celui de son complice Henri. Mais Renoir par une série de touches comiques successives, montées en parallèle avec la séquence dramatique de la scène d'amour entre Henri et la jeune fille, rend à la fois crédible le canotier et le fait échapper à ce que cette convention pourrait avoir d'inapproprié ici.

### **Jacques BRUNIUS :**

Se reporter à la fiche du **P.D.G.** dans le film *La Vie est à nous*, p. 153.

## **Juliette DUFOUR**



**Interprète :** Jane MARKEN

**Age :** 40 ans

### **Le personnage original :**

« *C'était une femme de trente-six ans environ, forte en chair, épanouie et réjouissante à voir. Elle respirait avec peine, étranglée violemment par l'étreinte de son corset trop serré ; et la pression de cette machine rejetait jusque dans son double menton la masse*

*fluctuante de sa poitrine surabondante.* »<sup>8</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Voulez-vous bien vous taire ! J'aurais jamais osé. Avec votre petit maillot, vous avez l'air d'être tout nu !* »

### **Descriptif**

La mère d'Henriette, épouse du quincaillier Cyprien Dufour, est une petite femme ronde, toujours de bonne humeur qui mord dans la vie à pleines dents (cette expression peut être prise dans son sens premier, tant Juliette aime manger et boire autant – sinon plus – que rire et s'amuser).

Elle est très excitée par sa journée à la campagne et se comporte comme une petite fille qui découvrirait la nature : elle pousse de petits cris perçants, elle s'extasie devant tout (« *une friture, une balançoire !* ») avec beaucoup moins de retenue que sa fille. Les sentiments qui animent sa fille, elle les ressent elle aussi « *seulement [elle est] plus raisonnable.* »

Il suffit d'observer sa crise de nerfs lorsque son mari, qui préfère dormir, ne répond pas à ses avances. Le hoquet d'Anatole lui sert de prétexte, pour exprimer sa frustration : elle reproche à son époux son manque d'empressement pour trouver de l'eau et faire cesser ce hoquet ridicule : « *Oh vous ! si vous étiez un homme...* »

Elle est tout naturellement émoustillée par la cour que lui fait Rodolphe, le canotier. Mais si elle est très excitée à l'idée de plaire encore à de jeunes hommes, elle respecte tout de même les convenances : il faut aller demander la permission au chef de famille avant de se promener

<sup>7</sup> in *Partie de campagne*, op. cit., p. 16.

<sup>8</sup> in *Partie de Campagne*, op. cit., pp. 10-11.

en yole et elle ne s'assied pas à côté de lui dans le bateau : « *Je n'aurais jamais osé, avec votre petit maillot, j'ai l'impression que vous êtes tout nu !* »

Elle minaude devant les avances de plus en plus explicites de Rodolphe, mais n'en n'est pas moins heureuse : elle pousse de petits cris, elle rit, elle ne tarit pas de compliments. Elle se « *sent en sûreté avec [lui] sur la barque* » jusqu'à l'inversion des rôles traditionnels, lorsqu'il l'entraîne dans les sous-bois et qu'elle appelle à son secours sa fille !

Renoir est très fidèle au modèle littéraire naturaliste. Mme Dufour n'est rien d'autre qu'une quinquaiïère qui s'encanaille. Mais à la critique d'un mode de vie petit-bourgeois, il apporte une densité humaine incomparable. Juliette n'est pas qu'une mère conventionnelle. Elle revendique comme la plupart de ses héroïnes un droit fondamental au plaisir que l'on refuse traditionnellement aux femmes mariées. Mère et femme devait paraître fort libertaire à l'époque et c'est aussi cela qui signe la modernité de ce chef-d'œuvre sans pour autant que Renoir s'embarrasse de développements psychologiques, fidèle ici encore au behaviorisme des naturalistes.

### **Jane MARKEN (1895-1976) :**

Jeanne Krab est né à Paris le 13 janvier 1895. Elle débuta au cinéma en 1915. Elle a tourné avec les plus grands : Renoir, Guitry, Carné, Duvi vier et Becker. Elle fut un temps l'épouse de Jules Berry. Elle oscille, dans sa filmographie, entre les créatures plantureuses, contentes de vivre et de faire cascader leur rire, et d'abominables mégères, cachant sous une apparence douceuse l'âme la plus noire. Elle meurt le 1<sup>er</sup> décembre 1976.

## **Cyprien DUFOUR**



**Interprète :** André GABRIELLO

**Age :** 40 ans

### **Le personnage original :**

« *L'espérance de prendre du goujon, cet idéal des boutiquiers, alluma les yeux mornes du bonhomme, qui permit tout ce qu'on voulut, et s'installa à l'ombre, sous le pont, les pieds ballants au-dessus du fleuve.* »<sup>9</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Ca, mon enfant, c'est pour maintenir les avirons. Ca s'appelle une « dame ». C'est ce qui fait dire que les canotiers ne sortent jamais sans leur dame !* »

### **Descriptif**

Un portrait-charge réussi d'un quinquaiïer parisien. Ainsi peut-on résumer ce personnage corpulent, qui joue à merveille son rôle de chef de famille. C'est lui qui prend les décisions, qui choisit l'auberge dans laquelle on va déjeuner. Comme il aime se faire passer pour le chef, il fait preuve d'érudition préférant au mot « *orange* », celui de « *grain* » usité dans la marine, sait ce qu'est une « *dame* » pour un possesseur de yoles, bref, il connaît tout : « *les yoles, ça me connaît... Oui je sais nager, enfin j'ai su.* »

Au-delà de ce défaut de forfanterie, c'est un bon bougre qui aime la vie (manger, boire, rire...). Par-dessus tout, il adore sa famille et donne du « *ma chérie* » par-ci et par-là à sa fille et à son épouse, Juliette.

<sup>9</sup> in *Une Partie de campagne*, op. cit., pp. 14-15.

Ceci dit il n'a plus la vigueur de ses vingt ans et continue à dormir alors que sa femme aimerait bien comme l'année précédente se perdre avec lui dans les bois de Saint-Honorine !

Monsieur Dufour est un des rares pères de famille de l'œuvre renoirienne. Certes il est ridicule mais en tant que petit bourgeois parisien. Pour le reste il manifeste de la tendresse pour sa femme et sa fille y compris pour sa belle-mère, « sourde comme un pot. »

**André GABRIELLO (1896-1975) :**

André Galopet est né en 1896. Chansonnier de talent, il fut au cinéma un acteur délicieux. On le voit souvent apparaître au générique sous le seul pseudonyme de Gabriello. Il est le père de l'actrice Suzanne Gabriello. Il meurt en 1975.

## ANATOLE



**Interprète :** Paul TEMPS

**Age :** 30/35 ans

**Le personnage original :**

« L'apprenti balançait d'un air gai sa tignasse de lin et se versait à boire coup sur coup. »<sup>10</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Je me suis accroché à l'hameçon ! »

**Descriptif**

L'employé de la crèmerie de Dufour épousera sans doute Henriette, la fille du patron. Il en va ainsi chez les commerçants. Mais Anatole n'a vraiment rien pour séduire. Une voix traînante, une mèche de cheveux rebelle qui lui tombe sans cesse sur les yeux, des gestes d'une maladresse peu commune, qui accentuent son côté niais. « Un abruti » comme le prétend Cyprien Dufour son patron. Il confond chevesne et cheval, prend perpétuellement son hameçon dans les branches et ne fait preuve d'aucune prévenance, et encore moins d'une quelconque attirance pour Henriette.

En fait, il se comporte comme un enfant. Sa façon de s'habiller et de se tenir sont d'ailleurs caractéristiques : le pantalon est trop grand, il marche les bras ballants, légèrement voûté. Il boude quand il apprend que, faute de matériel, il ne pourra pas pêcher. Monté dans la barque, il frappe la surface de l'eau avec une branche pour le seul plaisir de faire du bruit et d'éclabousser tout autour de lui. Mais lorsque les canotiers proposent de leur prêter leur matériel, il s'émerveille comme un gamin : « on en a de la chance, Monsieur Dufour !... Oh ! des cannes à pêche ! »

Il est en admiration devant Cyprien Dufour sans qu'on sache très bien s'il admire le patron ou une sorte de substitut du père qui à ses yeux « en sait des choses. » « Vous savez nager m'sieur Dufour ?... Mon hoquet est complètement passé, m'sieur Dufour... On va manger près du pont – Oh oui près du pont, m'sieur Dufour ! »

Le personnage d'Anatole appartient à cette catégorie de personnages psychologiquement « inachevés » : les benêts. « Les années ont passé, tristes comme des lundis » Anatole est devenu le gendre de Monsieur Dufour. Il accroche toujours son hameçon dans les branches de l'arbre voisin mais se révèle en tant que mari d'Henriette, une caricature de mâle, un véritable tyran domestique.

<sup>10</sup> in *Partie de campagne*, op. cit., p. 14.

Rien d'étonnant dès lors, pour couronner le tout, que ce soit elle qui doive ramer pour ramener la barque à bon port.

La critique a souvent souligné le côté chaplinesque du personnage pour son inadéquation au monde qui l'entoure. « *C'est une comparaison quelque peu abusive. Car les personnages de Chaplin possèdent en eux une méchanceté, voire une volonté de nuire peu commune. Certes ils possèdent comme Anatole un aspect dionysiaque, mais c'est sciemment qu'ils déclenchent le désordre autour d'eux. Anatole est un éternel inadapté, qui est agi par les circonstances et ses maîtres. Il ne possède aucune autonomie. Sexuellement parlant, il est hors circuit alors que les créations de Charlot étaient littéralement faunesques.* » (conversation avec Roger Viry-Babel, Nancy, 2004).

### **Paul TEMPS :**

fit toute sa carrière au cinéma. Mais essentiellement dans la production. Il ne fut qu'accessoirement comédien.

## **la GRAND-MERE**



**Interprète :** Gabrielle FONTAN

**Age :** 70 ans

### **Le personnage original :**

« *La grand-mère, se sentant grise, se tenait fort raide et fort digne.* »<sup>11</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Ah ! oui, oui, les frères Prévert, je les ai connus quand ils étaient tout petits, mais je croyais que l'aîné était au séminaire ?* »

### **Descriptif**

C'est une image caricaturale de bonne petite grand-mère, toute de noir vêtue. Elle est la mère de Juliette Dufour et grand-mère d'Henriette. Elle est sourde et vit dans son monde. Comprenant tout de travers, elle s'attire les moqueries malgré tout bienveillantes de son gendre.

Henriette : « *On va bien déjeuner.* »

Grand-mère : « *Non, non, non, j'ai faim (un temps)... Si on déjeunait ici ?* »

Cyprien Dufour : « *C'est déjà commandé !* »

Grand-mère : « *Oh ! Faut déjà s'en aller ?* »

Grand-mère : « *Ce sont les Frères Prévert ?* (dit-elle en parlant des deux canotiers, Henri et Rodolphe)

Cyprien Dufour : « *Mais non, belle maman, ce sont des canotiers.* »

Grand-mère : « *Ah oui, oui ! les Frères Prévert. Je les ai connus quand ils étaient tout petits. Je croyais que l'aîné était au petit séminaire ?* »

Cyprien Dufour : « *Oui..., oui..., on vous écrira !* »

Ces répliques ne sont pas le fruit du hasard. Les Prévert sont des proches de Jean Renoir. Pierre a travaillé sur le scénario d'*On purge bébé* (1931) et pour *La Chienne* (1931) où il tenait cette fois le rôle d'assistant réalisateur.

Jacques est l'auteur-adaptateur du scénario et le dialoguiste du *Crime de Monsieur Lange* l'année précédente.

<sup>11</sup> in *Une Partie de campagne*, op. cit., p. 14.

Il s'agit bien sûr ici d'un private-joke, volontairement ajouté à la trame de Maupassant. Plus subtile est la citation impressionniste. A la fin du repas, la grand-mère est assoupie sur une chaise et tient dans son giron un petit chaton. C'est la même pose que celle de « *La Jeune fille au chat* » d'Auguste Renoir. La caméra s'approche, le chat se sauve et la vieille dame se réveille...

Par cette référence qui à première vue paraît gratuite, Renoir adoucit la caricature de petite vieille comique qu'elle serait restée. Façon sans doute subtile et tendre de dire qu'elle fut jeune fille en son temps ou au contraire cruauté proche de Maupassant d'annoncer l'avenir de Juliette et d'Henriette.

### **Gabrielle FONTAN (1873-1959) :**

Gabrielle Pène-Castel est née en 1873 à Bordeaux. Elle travailla avec Dullin et fut professeur d'art dramatique. Elle a été l'une de nos meilleures actrices de composition. Elle se définit par une figure décharnée où brillent des yeux extraordinairement fureteurs et une voix dont les notes élevées grimpent vers le suraigu. Elle a à son actif une longue théorie de domestiques, de belle mère revêches qu'elle incarne à merveille. Elle meurt en 1959 à Juvisy-sur-Orge.

## **Père POULAIN**



**Interprète :** Jean RENOIR

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Oh ! La p'tite ! j'l'ai pas regardée ! elle est trop maigre !... La mère, vous parlez d'un morceau ! »

**Descriptif**

Le père Poulain est aubergiste, un bon vivant, plein de bon sens, chez qui s'arrête la famille Dufour pour déjeuner sur l'herbe.

Le personnage n'existe pas chez Maupassant (il est uniquement fait référence à l'auberge Poulin). Seule sa servante intervient dans la narration. En développant le rôle, en lui donnant d'autant plus d'épaisseur que c'est lui-même qui l'interprète, Renoir s'adresse un clin d'œil à lui-même. Le goût du réalisateur pour les bonnes choses, les bons petits plats et les bonnes bouteilles, n'est un secret pour personne. La préoccupation première du père Poulain sera donc la bonne chair. Le peu de temps qu'il apparaît à l'écran, il parle de nourriture et marque même sa préférence pour la mère plutôt que pour la fille, trop maigre à son goût toujours par référence à la cuisine : « *La mère, vous parlez d'un morceau ! Avec elle on peut s'occuper.* »

En incitant les deux canotiers à s'intéresser aux deux Parisiennes : « *Moi, je n'ai pas le temps mais si j'étais à votre place, je sais ce que je ferais* », le metteur en scène-acteur Renoir frappe les trois coups. L'histoire peut commencer, le réalisateur a dit : « *Action !* »...

## La SERVEUSE



**Interprète :** Marguerite RENOIR

**Age :** 30 ans

**Le personnage original :**

« Une servante était venue, on commanda le déjeuner. »<sup>12</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Regardez-moi ça... Un veuf! »

**Descriptif :**

Ici encore Renoir développe un personnage sans épaisseur dans la nouvelle de Maupassant. Marguerite Renoir n'est pas actrice et se contente de remettre le père Poulain à sa place par la seule réplique qu'elle ait à prononcer : « Regardez-moi ça... Un veuf! »

Le personnage ne présente pas un intérêt particulier sinon qu'il rejoint toute une série de bonnes, de nourrices, ou de domestiques dont la fonction chez Renoir est d'exprimer un bon sens naturel qui évite aux personnages de se prendre trop au sérieux.

**Marguerite RENOIR :**

Marguerite Houllé n'a jamais été mariée à Jean Renoir bien qu'on la trouve souvent aux génériques sous le nom de Renoir ou simplement de Marguerite. Elle fut sa compagne du *Bled* à *La Règle du jeu*. Elle apparaît dans un petit rôle ici mais elle était en fait chef monteuse. Elle illustre d'ailleurs la fidélité parfaite à un réalisateur : Renoir, puis Becker et enfin Mocky.

## Le jeune GARÇON



**Interprète :** Alain RENOIR

**Age :** 15 ans

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Y'en a qui disent qu'y en a pu [du poisson], y'en a qui disent qu'y en a encore. Le tout, c'est de savoir les prendre. »

**Descriptif**

Ce personnage est totalement anecdotique. Il n'existe pas dans la nouvelle de Maupassant. Mais Renoir ne crée sa silhouette que pour une seule réplique où il rend ridicule la question posée à tout pêcheur, qui consiste à savoir s'il y a du poisson ou pas.

**Alain RENOIR :**

Fils unique de Jean Renoir et de Catherine Hessling, il restera avec son père après leur séparation et accomplira quelques petits travaux d'assistantat sur *La Bête humaine* et *La Règle du jeu*. Pendant la guerre il rejoint son père aux Etats-Unis où il s'engage dans l'armée. Il fera souche en Amérique et deviendra professeur de littérature anglaise pré-élysabéthaine à l'Université de Berkeley.

<sup>12</sup> in *Une Partie de campagne*, op. cit., p. 12.



## Le vieux CURE et les SEMINARISTES



**Interprètes :** Pierre LESTRINGUEZ, Georges BATAILLE et Henri CARTIER-BRESSON

**Descriptif :**

Cette apparition fortuite est l'occasion pour Jean Renoir de déguiser en curé trois de ses amis. Cette notation anticléricale est bien dans l'esprit de l'époque (et de Maupassant) fait écho au private-joke sur les frères Prévert qui seraient séminaristes.

**Pierre LESTRINGUEZ**

Se reporter à la fiche du personnage **le Bel Adolphe** dans le film *Catherine*, p. 11.

**Georges BATAILLE (1897-1962) :**

Il est à l'époque l'époux de Sylvia. Sa participation au film est amicale et il ne referra jamais plus d'apparition à l'écran. Son activité de conservateur de musée est moins connue que sa production littéraire (*Ma Mère, Simona*).

**Henri CARTIER-BRESSON (1908-2004):**

Ce photographe célèbre, fondateur de l'agence Magnum, est né le 22 août 1908 dans une famille de riches industriels du textile. Il est en 1936 compagnon de route du Parti Communiste et se trouve être également le beau-frère de Georges Sadoul dont il restera un ami très proche. Ses seules apparitions à l'écran sont dans les films de Jean Renoir en tant que figurant (*La Règle du jeu* et *Partie de campagne*), il sera d'ailleurs assistant réalisateur sur ces deux films et fera partie de l'équipe de réalisation de *La Vie est à nous*. Il réalisera toutefois 3 films.



## 20)- LES BAS-FONDS (1936)

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Eugène ZAMIATINE, Jacques COMPANEEZ  
 d'après la pièce de Maxime. GORKI  
*Adaptation* : Jean RENOIR, Charles SPAAK  
*Production* : Albatros films  
*Producteur* : Alexandre KAMENKA  
*Distribution* : les Distributeurs Français S.A. (F)  
*Photographie* : Jean BACHELET, Fedote BOURGASSOFF  
*Directeur artistique* : Alexandre KAMENKA  
*Décor* : Eugène LOURIE, Hugues LAURENT  
*Montage* : Marguerite HOULLE  
*Musique* : Jean WIENER, Roger DESORMIERES

<i>Chansons</i>	Charles SPAAK
<i>Voix</i>	Irène JOACHIM
<i>Son</i>	Robert IVONNET
<i>Directeur de production</i>	Vladimir ZEDERBAUM
<i>Assistants Réalisateur</i>	Jacques BECKER, Joseph SOIFFER
<i>Cadreur</i>	Jacques MERCANTON
<i>Régisseur</i>	KOURA
<i>Tournage</i>	24 août à octobre 1936
<i>Intérieurs</i>	Studios d'Epinay
<i>Extérieurs</i>	Sur les berges de la Seine, Epinay, St Ouen
<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Enregistrement</i>	Tobis Klangfilm
<i>Longueur</i>	2 439 m.
<i>Durée</i>	89'
<i>Première publique</i>	10 déc 1936, Max Linder, Paris 10 septembre 1937, 55th Street Playhouse, New-York Décembre 1937, Londres

### PRIX LOUIS DELLUC EN 1936

<i>Pepel</i>	Jean GABIN
<i>Le baron</i>	Louis JOUVET
<i>Kostilev</i>	Vladimir SOKOLOFF
<i>L'acteur</i>	Robert LE VIGAN
<i>L'inspecteur</i>	André GABRIELLO
<i>Le comte</i>	Camille BERT
<i>Félix</i>	Léon LARIVE
<i>Lucas l'accordéoniste</i>	Maurice BAQUET
<i>Le vieil homme</i>	René GENIN
<i>Le restaurateur</i>	Lucien MANCINI
<i>Le commissaire</i>	Fernand BERCHER
<i>Le télégraphiste</i>	Paul TEMPS
<i>Kletsch</i>	Henri St-ISLES
<i>Jabot-de-travers</i>	Robert OZENNE
<i>Tatar</i>	Alex ALLIN
<i>L'envoyé du comte</i>	René STERN
<i>Vassilissa</i>	Suzy PRIM
<i>Natacha</i>	Junie ASTOR
<i>Nastia</i>	Jany HOLT
<i>Anna</i>	Nathalie ALEXEIEFF
<i>La chanteuse</i>	Irène JOACHIM

et Sylvain ITKINE, Annie CERES, Jacques BECKER

Un baron russe ruiné au jeu surprend dans sa demeure un cambrioleur, Pépel avec lequel il sympathise durant une nuit où ils s'affrontent aux cartes. Pépel loge dans l'asile d'un receleur, Kostileff, soupçonné de trafic et surveillé par la police. Pour s'assurer les bonnes grâces de l'inspecteur, Kostileff aidé de sa femme Vassilissa veut marier sa nièce Natacha au policier. Mais la jeune fille aime Pépel.

Ses biens saisis, le baron rejoint l'asile de nuit où Pépel s'insurge contre les plans du maître de maison. Une dispute éclate et dégénère en rixe générale, Kostileff est tué, la police arrête Pépel. Ce dernier sera relâché et partira sur la route avec Natacha tandis qu'un pensionnaire, acteur alcoolique, se suicide en déclamant du Shakespeare.

## PEPEL



**Interprète :** Jean GABIN

**Age :** 30 ans environ

### **Le personnage original :**

« Il n'est pas mal, le gars, il est brave ! Seulement, il faut le lui répéter bien souvent, qu'il est un bon gars, pour qu'il ne l'oublie pas. Toi, il te croira. Dis-lui de temps en temps : "Tu es un brave gars, Vassili ... ne l'oublie pas !" Et pense un peu, mignonne, avec qui partiras-tu sinon avec lui ? » (Lucas)<sup>13</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Elle me dégoûte, Vassilissa. Tout me dégoûte ici. Tout ce que tu touches, il y a du cloporte en dessous. Dans les matelas, dans les casseroles, tout est pourri. Dans les sentiments, dans les mots que tu dis, y'a du cloporte, y'a des cafards et des punaises. Et la Nastia avec son Gaston, et l'acteur avec ses organismes. Oh non ! Je les ai trop vus, trop entendus. J'ai envie d'autre chose, ils me fatiguent, qu'est-ce que tu veux, ils me fatiguent. »

### **Descriptif**

Pépel est pensionnaire de l'asile de nuit tenu par le vieux Kostilev. Il vit du produit de ses vols.

Mais ce mauvais garçon dégage un charme auquel la patronne n'a pas été insensible. Vassilissa rêve d'ailleurs d'un improbable avenir avec son amant :

« Mais tu sais bien Pépel que tout cela sera pour nous un jour, Kostilev est vieux, il va bien mourir alors nous partirons tous les deux dans un petit coin tranquille, on aura la belle vie et personne ne saura d'où nous venons.  
- Bah, ne rêve pas debout, ça ne sert à rien. »

Il a toujours connu cette vie de misère et de rapine, et en a accepté les inconvénients parce qu'ils étaient compensés par des petits moments de bien être, comme dormir sur l'herbe par exemple, ce qu'a de la peine à concevoir son nouveau compagnon, le Baron :

le Baron : « Tu as toujours vécu là-dedans ? »

Pépel : Toujours.

le Baron : Et il ne t'est jamais venu à l'idée qu'une vie pareille ne vaut pas la peine qu'on la supporte ?

Pépel : Une vie pareille qu'est-ce que vous voulez, c'est la seule que je connaisse... »

Depuis quelque temps, l'insatisfaction le pousse à changer de vie, à s'éloigner de ces bas-fonds :

« Et toi ça ne t'ennuie pas d'aller où tu vas ? »

- Non c'est plutôt ici que ça m'arrive de m'ennuyer. Quelques fois la vie est belle, tout va bien et puis d'un coup y'a un froid qui me prend alors je m'ennuie. »

<sup>13</sup> Maxime Gorki, *Les Bas-fonds*, éd. L'Arche, Paris, 1962, p. 66.

Ce froid marque aussi sa volonté de rompre avec Vassilissa qui se prend à rêver de la mort de son mari :

Vassilissa : « *Où tu vas ?* »

Pépel : *Je vais faire un tour, j'en ai assez de vos singeries*

Vassilissa : *De moi aussi t'en as assez ?*

Pépel : *De toi aussi... T'es belle fille, t'as tout pour plaire mais tu vois mon cœur n'a jamais battu pour toi. C'était pas de l'amour, t'as pas de cœur.*

Vassilissa : *Tu regrettes tout ?*

Pépel : *Non pas tout mais le plaisir ça me suffit pas, dans la vie ce que j'aurais voulu, tu sais c'est quelqu'un qui m'apprivoise un peu, gentiment, doucement, comme on fait avec une bête sauvage, quelqu'un qui aurait essayé de faire de moi un autre homme. Ne t'énerve pas, séparons-nous gentiment, poliment. »*

Il est vrai que Pépel n'est pas insensible à la présence de Natacha qui au milieu de tous ces corrompus incarne la pureté, l'innocence et la gentillesse : « *Oh elle me dégoûte Vassilissa et puis tout me dégoûte ici, tout ce que tu touche... il y a du cloporte en dessous... dans les matelats... dans les casseroles, tout est pourri. Dans les sentiments, dans les mots que tu dis ici, il y a du cloporte, du cafard et de la punaise. Je les ai trop vu, trop entendu. J'ai envie d'autre chose, ils me fatiguent. Mon chemin m'a été tracé une fois pour toute par mon père quand j'étais gamin et le pauvre vieux a passé toute sa vie en prison et il m'a bien conseillé de suivre son exemple, alors... Il y a qu'une chose qui pourrait faire changer la prédiction de Papa, c'est si Natacha venait avec moi. Il y aurait plus de Pépel le voleur, je deviendrais un autre homme. »*

La rencontre fortuite avec le Baron a été le déclencheur de cette soif de changement. Et lorsqu'il lui offre de garder la robe de chambre :

« *On est bien là-dedans, ça m'embête de la quitter.*

- *Garde-la !*

- *Penses-tu, ils se foutraient de moi à l'asile. »*

Pépel entrevoit qu'il peut y avoir d'autre façon d'acquérir ce que l'on désire sans avoir à le voler. Et il choisit d'emporter un cadeau des plus inutiles, un bronze de chevaux. « *Tout le reste ça m'est égal mais ça, ça me plaît beaucoup. »*

Et bien évidemment, il est interpellé par la police qui l'accuse de l'avoir volé : « *Ce coup-ci justement je suis innocent, je le jure les objets on me les a donnés. »*

Filmé de face, regard caméra, sans autre élément de décor, en plan rapproché, Pépel s'explique : « *Dans un sens ça m'est égal d'être coffré, je dirais même ça m'arrange, oui parce que en ce moment il y a certaines personnes que je ne tient pas de tout à voir, des gens de mauvaise fréquentation, alors. Ah vous riez parce que vous vous dites que des gens de mauvaise fréquentation pour Pépel qu'est-ce que ça doit être comme racaille, et ben vous avez absolument raison et c'est encore pire que vous ne pensez, je vous jure qu'il n'y a pas du tout de quoi rire. D'un côté j'aimerais assez rester en prison, d'un autre côté je voudrais être relâché pour prouver à certaine personne que je ne suis pas tout à fait ce qu'elle croit. Je vous jure que c'est terrible de voir quelqu'un entêté, une vraie tête de mule. »*

La rencontre avec le Baron a amorcé sa renaissance et s'il prend une pomme à l'étalage, c'est pour la donner à plus malheureux que lui. Pour la première fois il vit, libéré : « *Tiens et si t'entends un jour dire que Pépel est un voleur, tu diras que c'est un mensonge. »*

Il interrompt violemment la rencontre entre Natacha et l'Inspecteur de police et avoue pour la première fois les sentiments qu'il porte à la jeune fille :

« *On m'appelait déjà voleur avant même que je ne sache marcher. Peut-être que si on m'avait appelé autrement les choses auraient changé... Dis-moi Natacha tu veux pas essayé de m'appeler autrement. Je te jure que j'abandonnerais tous les vols, toutes ces saletés, on partirait ensemble n'importe où pourvu que ce soit loin d'ici et puis je travaillerais... J'ai les bras solides et si je te serrais dans mes bras, ils seraient encore dix fois plus solides, je soulèverais des montagnes, fais-moi confiance.*

- *J'irai avec toi où tu voudras. »*

Après la peine qu'il accomplit à la suite du meurtre de Kostilev dont ses camarades ont vainement tenté de le disculper : « *C'est les bas-fonds qui l'ont tué, ce n'est pas plus Pépel qu'un autre. »* Pépel peut enfin accéder à une vie libre, pure, honnête, une vie d'amour.

Il s'éloigne avec tout ce qu'il a honnêtement acquis, le bronze offert par le Baron et... Natacha.

S'agit-il d'une fin ouverte heureuse ? L'époque n'est guère à l'optimisme et Spaak et Renoir laissent le spectateur libre d'imaginer la suite. Cette séquence inaugure à notre avis toute une série de fins qui refusent le happy-end traditionnel.

On se souvient des mésaventures de *La Belle équipe* de Julien Duvivier qui se terminait tragiquement et qui connut une fin alternative heureuse à la demande des producteurs et du public. Mais Gabin pour ne prendre que lui, archétype du héros prolétarien viril et déterminé, va incarner à partir des *Bas-fonds*, tant chez Renoir que chez Duvivier, Grémillon et Carné, des personnages dont l'avenir est soit incertain (*Les Bas-fonds*, *La Grande illusion*, *La Belle équipe*), soit tragique (*Quai des brumes*, *Le Jour se lève*, *La Bête humaine*, *Pépé le Moko*, *Gueule d'amour*).

### **Jean GABIN (1904-1976) :**

Jean-Alexis Moncorgé est né le 17 mai 1904 à Paris. Fils d'un tenancier de café, il débute comme danseur aux Folies-Bergères. Il danse avec Mistinguett. Et puis il devient l'acteur que l'on connaît peut-être le plus populaire du cinéma français. En 1963 il fonde sa propre maison de production avec Fernandel. Il meurt le 15 novembre 1976 d'une attaque à Neuilly-sur-Seine.

### **Jean Gabin vu par Daniel Gélin :**

*Gabin était assez primaire, seulement il avait le génie de son métier. Il qualifiait certains auteurs du cinéma, comme Renoir, de « masturbés cérébraux ».*

*Le Cinéma des années 50 par ceux qui l'ont fait*, Tome V, La Qualité Française : 1951-1957, de Christian Gilles, éd. L'Harmattan, Paris, 2000, p. 115.

### **Jean Gabin vu par Jean Renoir :**

*[...] Gabin qui ne parlait pas et comprenait tout. Nous ne nous disions presque rien, je lui indiquais, il exprimait.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op. cit., p. 54.

*Gabin était au sommet de son expression lorsqu'il n'avait pas à forcer la voix. Cet immense acteur obtenait les plus grands effets avec les plus petits moyens. Je conçus à son usage des scènes qui pouvaient être murmurées. Nous ne nous doutions pas que ce style allait conquérir le monde et que les acteurs murmurant allaient être légion. Les résultats de cette mode ne sont pas toujours heureux. Gabin, d'un léger frémissement de son visage impassible, peut exprimer les sentiments les plus violents. Un autre devrait hurler pour arriver au même résultat. « Le Jean » comme l'appelaient Gabrielle bouleversait le public d'un clin d'œil.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 118.

*Ca c'est un vrai acteur de cinéma, Gabin, c'est l'Acteur de cinéma avec un grand A. J'ai tourné avec des tas de gens dans ma vie, je n'ai jamais rencontré une telle puissance cinématographique, il est une force cinématographique ; c'est fantastique, c'est incroyable ; ça doit venir d'une profonde honnêteté. C'est certainement l'homme le plus honnête que j'ai rencontré dans ma vie.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op.cit., p. 61.

*Revenons-en à Gabin. Vous pensez que j'étais très excité à l'idée de tourner avec cet acteur et c'est inutile de vous dire que je n'ai pas été déçu. Nous nous sommes immédiatement entendus comme larrons en foire et le tournage [Les Bas-fonds] avec lui, comme dans tous les films que j'ai tournés avec lui, a été une espèce, même pas de recherche, une espèce de conversation à bâtons rompus dont les scènes sortaient comme si ça venait tout seul. C'était vraiment un travail facile et agréable.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 142.

*Jean est un acteur unique. Il possède le don, il possède la grâce au sens religieux du mot, exactement comme Anna Magnani. Il a, dans son physique, dans son jeu, une force étonnante, une puissance de moyen d'expression qui lui permettent de jouer « facile », presque toujours en « dedans ».*

*Moyens énormes, donc, dont il ne met seulement qu'une petite partie dans l'action, et c'est ce qui, à mon sens, caractérise sa façon de jouer « réelle », de jouer « vrai ». Beaucoup trop de gens ont, à mon avis, ramené Gabin simplement à une sorte de « gueule cinématographique », exactement la « bête à cinéma ».*

Jean RENOIR, **Gabin** de André Brunelin, éd. Laffont, 1987, p. 202.

*L'étendue des émotions que peut fournir Gabin est immense, tout son art est de n'en donner que l'essentiel. En parlant de lui, je pense un peu, et dans un autre domaine, à Charlie Chaplin. L'un et l'autre viennent du Café Concert et du Music-hall, et je crois que cela a du beaucoup les aider. Ce qui me plaît chez Gabin, c'est qu'il est un acteur qui travaille et qui transpire en travaillant.*

Jean RENOIR, **Gabin** de André Brunelin, op.cit., p. 203 : entretien avec Jean Renoir, 1954.

### **Jean Renoir vu par Jean Gabin :**

*Si Duwivier m'a appris ce qu'était la technique du cinéma, je dois à Jean Renoir d'avoir compris le métier d'acteur. Ça peut paraître étonnant que je dise ça, mais il m'a fait aimer les comédiens...*

*On dit qu'il est un grand directeur d'acteurs. Moi, un « directeur d'acteurs », j'ai jamais su exactement ce que c'était, lui non plus probablement. Ce que je sais, par contre, c'est que Renoir « comprend » les comédiens et surtout il les aime. Alors peut-être qu'un grand directeur d'acteurs, c'est ça. Il a compris par exemple qu'on fait un métier de trapéziste qui exige souvent une grande tension et que dans ces moments-là le plus blindé d'entre nous est fragile. Le moindre petit grain de sable peut dérégler la mécanique. Des fois, on a l'impression de faire notre numéro de voltigeurs sans filet, et, si on loupe, on se dit qu'on va s'écraser.*

*Avec Renoir, ça n'arrive pas, parce qu'il est le « filet ». Il est même le « porteur ». Il sait nous rattraper au vol. Avec lui, on est rassuré parce qu'il trouvera toujours le moyen de nous saisir par la main si jamais on part en vol plané. Plus simple encore : on sait qu'à la fin de la scène on va trouver son regard sur nous, un regard compréhensif, chaleureux, amical. Ce n'est peut-être pas Jean Gabin qu'il aime, mais le comédien que je suis à ce moment-là. Si tout les metteurs en scène comprenaient à quel point le plus endurci d'entre nous à besoin de ça, ils auraient compris beaucoup.*

Jean GABIN, **Gabin** d'André Brunelin, op. cit., p. 199.

*Ah si, il y a une chose que vous pouvez dire. Renoir, c'est un type épatant !... On s'accorde bien, nous deux. On n'a jamais un mot. On s' comprend. Ce que j' fais, il le ferait. Et ce qu'il fait, je l' ferais.*

Jean GABIN, repris dans **Jean Gabin, anatomie d'un mythe** de Claude Gauteur et Ginette Vincendeau, éd. Nathan université, 1993, p. 25.

*Je m'en voudrais de terminer ces notes rapides sans adresser un bien cordial coup de casquette aux quatre hommes avec qui j'ai pratiquement fait toute ma carrière de cinéma : Julien Duwivier, Jean Renoir, Marcel Carné, Jean Grémillon – « Dudu », « le Gros », « le Môme », et « le Breton » – quatre gars qui connaissent magnifiquement leur métier, quatre grands metteurs en scène « potes » !*

Jean GABIN, repris dans **Jean Gabin, Anatomie d'un mythe** de Claude Gauteur et Ginette Vincendeau, op.cit., p. 212.

*Seuls deux metteurs en scène m'ont apporté quelque chose. Ils se nomment Duwivier et Renoir. Duwivier est le grand horloger de la profession. A lui la palme pour la précision dans le maniement de la caméra, la rigueur du minutage et l'exactitude des moindres détails. Renoir, tout à l'opposé, a illustré sous mes yeux les avantages que peuvent parfois présenter l'improvisation et la fantaisie.*

Jean GABIN, repris dans **Jean Gabin, anatomie d'un mythe** de Claude Gauteur et Ginette Vincendeau, op.cit., p. 212.

## VASSILISSA



**Interprète :** Suzy PRIM

**Age :** 35/40 ans

### **Le personnage original :**

« Ta sœur... Je comptais sur elle... Mais ce n'est pas ça. Si elle n'était pas si avide d'argent, pour elle j'étais prêt à tout... Pourvu qu'elle soit entièrement à moi. Mais c'est autre chose qu'il lui faut : du fric et la liberté ; oui, elle veut être libre de vivre dans la débauche. Elle est incapable de m'aider. » (Pépel)<sup>14</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Kostilev est vieux, il va bien mourir, alors nous partirons tous les deux dans un petit coin tranquille, on mènera la belle vie et personne saura d'où nous venons... Je te préviens, je te conseille pas de me quitter, je préférerais te voir mourir en prison plutôt que de te voir partir avec une autre. »

### **Descriptif**

Vassilissa est la femme du vieux Kostilev. Son maintien, sa coiffure et ses toilettes la différencient des pauvres hères qu'elle héberge. D'ailleurs, elle vit à l'étage (les maîtres) alors qu'eux sont en enfer (au sous-sol). Avec « ses hôtes » elle est arrogante, mesquine et méchante. Pour elle, ce sont des sous-hommes qu'elle traite comme tels : « Mêle-toi de tes affaires » dit-elle d'un ton cassant à celui qui veut la renseigner « ... et toi au lieu de lire tout le temps, prends le balai... Je peux vous mettre tous dehors, des locataires comme vous, c'est pas difficile à trouver... Quelle saleté on dirait une cabane à cochons. »

Ce qu'elle oublie c'est que sa vie est le bas-fond aussi et que son « bien-être » dépend de ces « sous-hommes. » Le seul de ses pensionnaires qui trouve grâce à ses yeux c'est bien évidemment Pépel qui est son amant. Pour se l'attacher, elle oscille sans cesse entre la séduction et la menace. « Tu m'aimes plus comme avant Pépel, je te préviens... j'te conseille pas de me quitter je préférerais te voir pourrir en prison plutôt que de te voir partir avec une autre. »

Ces violences verbales se mélangent à d'étranges poussées de sincérité. « C'est comme un coup de fouet que tu viens de me donner Pépel... Alors il ne t'est jamais venu à l'esprit que moi aussi j'avais envie d'autre chose. Mais tu crois que tu es le seul à vouloir sortir de ce borborygme ? J'en peux plus tu entends, Pépel, moi j'étouffe ici, j'avais tellement compté sur toi pour m'en sortir. Tu étais mon seul espoir. »

Cette situation dramatique s'apparente au rapport qu'entretiennent, sur un autre mode, Séverine et Lantier dans *La Bête humaine*. A un tel niveau de violence la seule solution est la mort de Kostilev. « Débarrasse-moi de mon mari, Pépel, il est vieux et misérable, tu feras une bonne action. »

Ce qui lie la jeune femme à son odieux mari, c'est l'argent et le profit qui seuls comptent. Et lorsque Kostilev meurt dans la rixe qui l'oppose aux pensionnaires de l'asile, sa jalousie à l'égard de sa jeune sœur, qui a su conquérir le cœur de Pépel, la pousse à dénoncer son ancien amant : « Kostilev vient d'être assassiné, Monsieur le Brigadier, c'est Pépel qui l'a tué. Mais oui c'est Pépel qui l'a tué, mais oui Monsieur le Brigadier. Mais je l'ai vu, de mes yeux... Vu. C'est Pépel, il est là-haut, alors qu'est ce que vous attendez pour l'arrêter ? »

La fin du film révèle définitivement la noirceur du personnage. En fait Vassilissa est incapable d'aimer quelqu'un d'autre qu'elle-même, ni son mari dont elle a souhaité la mort, ni sa sœur qu'elle n'hésitait pas « à vendre » pour obtenir la protection de l'inspecteur de police, ni son amant en qui elle voyait simplement un instrument pour se sauver des bas-fonds : « Je pars tu entends, je pars. Ce que j'ai voulu toute ma vie c'était m'évader d'ici, ça y est. Maintenant je pars. Et bien et toi petite dinde qu'est-ce que tu as à renifler comme ça ? Qu'est ce que tu vas faire ?

- Je vais l'attendre. »

<sup>14</sup> in *Les Bas-fonds*, op. cit., p. 66.

Enfin un portrait de « garce » intégrale dans l'œuvre de Renoir ! Ces personnages féminins totalement négatifs ne sont pas légion dans son cinéma. Encore faudrait-il relativiser cette opinion par le fait qu'il s'agit d'une transposition fidèle du personnage inventé par Gorki. Pour atténuer la noirceur du trait peut-être aurait-il fallu expliciter le trajet humain de Vassilissa et expliquer comment elle était arrivée jusqu'à l'asile des bas-fonds ? Spaak et Renoir n'en ont cure. La malédiction de la pauvreté engendre, chez les individus qui veulent y échapper, des comportements pervers et dans cette situation les femmes n'ont comme seule échappatoire que le rêve (Natacha, Nastia) ou la prostitution. Les avis sont partagés quant à la prestation de Suzy Prim. Son jeu est théâtral à l'extrême – et c'est sans doute voulu par Renoir – et annonce pour la suite de sa carrière, une longue théorie d'aventurières.

**Suzy PRIM (1895-1991) :**

Suzanne Arduini est née le 11 octobre 1895 en France. Elle joue de son entrain, de sa voix de gorge, de ses grands yeux et ne s'évade jamais de ses rôles de coquettes, mondaines ou aventurières, perfides ou blasées, cupides ou meurtries par l'existence. Capable de tout jouer, elle est une vraie star qui reçoit la consécration de descendre l'escalier des Folies-Bergère. Elle meurt le 8 juillet 1991 à Boulogne-sur-Seine.

**Le personnage vu par Suzy Prim :**

*Ah ! ce rôle-là me passionne ! tant pis si j'y suis antipathique au public. A cette femme que j'incarne, je veux donner une expression telle que, malgré l'antipathie qu'on pourra trouver à la voir, on sera saisi par sa véracité. Enfin, ajoute-t-elle en riant, c'est ma chance de jouer toujours des femmes de ce genre, de créer un personnage inventé par Gorki et dirigé par Renoir !*

Suzy PRIM, **Pour vous** n° 410, 28-09-1936, article d'auteur inconnu : *Dans Les Bas-fonds avec Jean Renoir*, p. 11.

**NATACHA**



**Interprète :** Junie ASTOR

**Age :** 20 ans environ

**Le personnage original :**

*« Voilà un an que je t'observe : tu es une fille sérieuse... une bonne fille... quelqu'un de sûr... et je t'aime profondément. » (Pépel) <sup>15</sup>*

**Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Quel homme ici pourra m'aimer ? Des ivrognes, des voleurs... Pour aller avec un homme, il faut l'aimer et toi, y'a des jours où je te déteste, je te déteste de tout mon cœur. Il me semble que quand on aime véritablement, on ne voit pas les défauts des gens et moi je vois très bien les tiens. Battue par toi ou par ma sœur où est la différence ? Non ! L'homme que je voudrais aimer ne serait pas un homme d'ici. Il aurait un métier, il travaillerait, il pourrait se promener dans la rue sans avoir peur de la police. »*

**Descriptif**

Natacha vit chez sa la sœur aînée Vassilissa et son mari Kostilev qui savent bien lui rappeler tout ce qu'elle leur doit. En fait ils l'ont sortie d'un caniveau pour la replonger dans un cloaque des bas-fonds. Contre un loyer, des vêtements et de la nourriture elle nettoie, récuré, fait les repas, prépare le thé, s'occupe du linge et de la couture. Elle n'arrête jamais avec comme seule récompense les remontrances de sa sœur et de son mari : *« Dépêche-toi, Natacha*

<sup>15</sup> in *Les Bas-fonds*, op. cit., p. 66.



*paresseuse, il y a du travail en haut », « qu'est-ce que tu fais là plantée comme une asperge ? Allez, va finir ton rideau », « toi, descends. Veux-tu te dépêcher paresseuse. »*

Pour cette Cendrillon des bas-fonds la vie est triste, monotone : «  *Jour après jour, soir après soir, c'est le même désespoir, la même attente... »*

Les hommes qui l'entourent sont soit vieux (Kostilev, Lucas), soit irresponsables (l'accordéoniste, l'acteur). Seul Pépel le voleur, qui est l'amant de sa sœur, présente une image forte et virile que Natacha au début du film condamne : «  *Ne me touche pas, tu me dégoûtes, couche avec ma sœur je m'en fous, vole, chaparde, c'est ton affaire, mais ne me touche pas. Un homme comme toi c'est à cracher dessus... Puisses-tu te faire coffrer. »*

Lorsqu'il est emprisonné, elle se défend d'un quelconque sentiment amoureux à son égard : «  *Tu n'as que ce que tu mérites, la prison tu l'as cherchée, voulue, je voudrais que tu y restes un an, que tu n'en sortes jamais. »*

Paroles violentes qui dissimulent en fait la naissance d'un sentiment amoureux. Rien en effet ne l'obligeait à rendre visite à Pépel en prison et lorsque le voleur marque son étonnement :

«  *J'aurais préféré un mot gentil. »*, Natacha répond : «  *Je ne peux pas. »*

Un peu plus tard, cette jeune fille toute d'un bloc qui a malgré tout provoqué chez Pépel un sentiment amoureux malgré ou plutôt à cause de son caractère («  *Quelqu'un d'aussi entêté, une vraie mule »*) accepte de se confier : «  *Un jour moi aussi dans l'asile, rouée de coups, jusqu'à la mort ... Quel homme pourra m'aimer, des ivrognes, des voleurs. Pour aller avec un homme il faut l'aimer et toi y'a des jours où je te déteste, je te déteste de tout mon cœur, il me semble quand on aime véritablement on ne voit pas les défauts des gens et moi je vois très bien les tiens. Battue par ma sœur ou par toi où est la différence ? Non Pépel, l'homme que je voudrais aimer n'est pas un homme d'ici, il aurait un métier, il travaillerait, il pourrait se promener dans la rue sans avoir peur de la police. »*

Bien évidemment tout s'arrangera même si elle est obligée d'accepter que l'inspecteur de police lui fasse la cour. Le couple Kostilev a vu tout l'intérêt qu'il y a à s'assurer la bienveillance de la police et Natacha qui «  *donnait bien du souci »* devient magiquement une petite fée du logis : «  *Ici c'est elle qui fait tout et travailleuse, économe, facile à nourrir, elle a toutes les qualités... Le fait est qu'elle est solide et bien bâtie, ici avec tout ce qu'il y a à faire dans cette maison, je ne sais pas comment nous ferons pour nous passer d'elle... Mais pour vous Monsieur l'inspecteur, nous sommes prêts à tous les sacrifices... »*

La rencontre se termine mal. Pour supporter «  *ce gros homme qui sue »*, Natacha s'enivre : «  *Soyez charitable, écoutez, faites moi boire jusqu'à tout oublier, quand je serai saoulé à rouler sous la table alors seulement j'accepterai de devenir une petite reine. »*

L'intervention de Pépel évitera le pire. Plus tard le couple quittera l'asile : «  *Partons loin de ces cloportes et de cette pourriture »* avec seulement quarante kopecks en poche, ce que leur fait remarquer le Baron :

Pépel : «  *Quarante kopecks et deux. »*

Le Baron : «  *Oui c'est ce que je disais, quarante kopecks. »*

Lorsque les personnages s'éloignent sur la route pour disparaître du film, quel avenir peut-on leur imaginer ? Cette fin ouverte est beaucoup moins optimiste que celle du *Crime de Monsieur Lange* ou les films de Chaplin. «  *Je terminerai ma vie en prison »* avait prédit Pépel. La prophétie se réalisera-t-elle ? Nul ne le sait.

Natacha appartient bien à ce genre de personnages de jeunes filles fortes mais qui conservent une naïveté souvent aussi importante que leur lucidité. Il est à remarquer que cette production s'inscrit en fait dans une longue série de films pessimistes quant à l'avenir de leurs héros. Charles Spaak n'a jamais été un partisan du happy-end. Les jeunes filles, même si elles rencontrent leur prince charmant, partagent leur destin tragique. L'image de la jeune fille au destin tragique qui débute dans la vie renvoie au mythe de Cosette ou de Cendrillon et se retrouvera bien évidemment dans le personnage de Nelly qu'incarne Michèle Morgan dans *Quai des Brumes*.

### **Junie ASTOR (1912-1967) :**

Rolande Risterucci est née le 21 décembre 1912 à Marseille. Elle fut la première lauréate du prix Suzanne Bianchetti en 1936. Longue fille flexible à la chevelure lourde et aux yeux troublants, elle prend plaisir à incarner des personnages pervers. L'après-guerre la néglige et, devenue exploitante de salle, elle fonde l'Astor sur les Grands Boulevards à Paris et assure la direction du Rio-Opéra. Elle meurt d'un accident de la route le 23 août 1967 à Avalon en France.

### **Junie Astor vue par la critique :**

*De l'inoubliable Sylvia Bataille à l'inconsistante Junie Astor (Natacha), la chute d'inspiration est manifeste. J'ai envie d'exagérer encore un peu, et de considérer le choix de cette actrice comme une trahison. Gabin ne pouvait pas sauver à lui tout seul les scènes d'amour entre Pépél et Natacha !*

Claude-Jean PHILIPPE, *Jean Renoir, une vie en œuvres*, op. cit., p. 196.

## **Le BARON**



**Interprète :** Louis JOUVET

**Age :** 50 ans

### **Le personnage original :**

*« Il y a toujours eu une espèce de brouillard dans ma caboche. Je n'ai jamais rien compris à rien... C'est même gênant... Il me semble que toute ma vie je n'ai fait que changer de costume... et pour quoi faire ? Je n'y comprends rien ! Quand je faisais mes études, je portais l'uniforme de l'Institut de la Noblesse, mais qu'est-ce que j'ai appris là-bas ? Je ne m'en souviens pas ! Je me suis marié, j'ai revêtu un habit, puis une robe de chambre... mais j'avais pris une méchante femme... et pourquoi ? Je ne comprends pas. J'ai dépensé toute ma fortune... Après quoi j'ai porté une veste grise minable, un pantalon couleur rouille... Mais comment je me suis ruiné ?... Pas remarqué... J'étais employé à l'Administration des Finances... un uniforme, une casquette à cocarde... J'ai puisé dans les fonds d'Etat... et j'ai dû porter une capote de détenu... et puis ces frusques. »<sup>16</sup>*

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Je n'ai jamais rien compris à ce qui m'arrivait. Il flotte dans ma caboche une espèce de brouillard. Quand je pense à ma vie, il me semble que je n'y ai fait que changer de costume. J'ai d'abord porté la tunique de collégien puis l'habit d'étudiant. Ce que j'ai appris à l'université, je l'ai complètement oublié. Puis j'ai été marié, j'ai porté le frac, puis la robe de chambre... Puis j'ai porté l'uniforme des fonctionnaires du gouvernement. J'ai mangé mon dernier sou. J'ai porté des vêtements de plus en plus râpés puis enfin j'ai fini par revêtir ceux-ci, les derniers de la série. Et tout cela comme dans un songe. N'est-ce pas grotesque ? »*

### **Descriptif**

C'est un personnage très droit, d'apparence très stricte, très conscient des conventions de sa caste. Il appartient au monde aristocratique. Mais malgré les apparences, on perçoit très vite que le Baron a de gros problèmes d'argent, car il est rongé par le vice du jeu. Les tables sont devenues sa drogue :

*« Ne jouez plus !*

*- Impossible. »*

Malgré ses grosses pertes rien ni personne ne peuvent le raisonner :

*« Je suis navré Monsieur le Baron, mais je crois qu'il serait préférable que vous ne restiez pas dans la salle de jeu ce soir.*

<sup>16</sup> in *Les Bas-fonds*, op. cit., p. 90.

- *Mais pourquoi ?*

- *Comprenez Monsieur le Baron, votre petit compte est devenu...*

- *... Très gros, je sais, c'est justement pour cela que je suis venu ce soir... pour arranger cela. »*

Dans ce monde fait de lumières et d'apparences, le personnage du Baron nous permet de dévoiler toute la fausseté et l'hypocrisie d'un univers fait de lumière et d'apparences trompeuses dont le seul but est le profit comme en témoignent les remarques de deux mondaines :

« *Quand il a de l'argent ce type-là, il donne... on n'a qu'à prendre. Pour moi il est un peu fou.*

- *Et s'il perd ce soir ?*

- *Oh alors... je le laisse tomber ! »*

Mais : « *Qu'il ait gagné ou perdu, il est également calme. »*

Il vit dans un hôtel particulier, porte le smoking, déambule dans des cercles d'une insolente richesse et pourtant il n'a plus un sou. Tous respectent le paraître, même son domestique dont il va devoir se séparer :

« *Je te dois beaucoup d'argent mais ce que tu m'as volé ne compense-t-il pas cela ?*

- *Que Monsieur le Baron soit sans inquiétude !... »*

Sa rencontre avec Pépel le voleur va changer radicalement le cours de sa vie en lui faisant découvrir un monde qui lui était jusqu'alors totalement inconnu : « *La branche où tu travailles, c'est profitable ? Tu as souvent faim ? et où couches-tu ? Et la vie te plaît ? »*

Des liens forts et vrais s'instaurent entre les deux hommes. Le Baron découvre pour la première fois la richesse d'une amitié authentique, exempte de toute idée de profit, sans arrière-pensée. Pour une nuit, Pépel devient le Baron et le Baron devient le voyou Pépel. Ils ont échangé leur place autour de la table. Pépel a revêtu la robe de chambre du Baron qui, lui, porte le chapeau de Pépel.

Le Baron se rend compte que Pépel même pauvre, possède le sens du partage, une notion inconnue dans sa classe d'origine :

« *Je peux encore piquer dans ton paquet ?... Il n'en reste plus qu'une...*

- *...Prends-la*

- *Non !*

- *Bon, on partage. »*

Sa vie bascule. La société lui saisit-elle ses meubles ? Qu'importe s'il n'a plus d'amis, plus d'amour. Une autre existence l'attend, une vie où les apparences semblent de moindre importance, où l'on est apprécié pour soi-même et non pour le pouvoir ou la surface financière que l'on représente, où l'on ne vous pose pas de questions :

Lucas : « *Si tu es Baron, reste Baron. Ici on est tous des hommes nus.*

Pépel : *Ici on ne s'étonne de rien, tu pousses la porte et tu fais partie de la famille. »*

C'est un monde où l'on donne le peu qu'on possède. Le Baron va faire l'apprentissage d'une vie sans fioritures. Lorsqu'il pénètre dans la cour, son destin est définitivement scellé, le grand bâtiment fait barrière et semble l'écraser. Il n'en sortira plus. Il est vrai que le changement est flagrant : on passe des grands espaces vides de son hôtel particulier à un espace surpeuplé. Les tenues de soirées de la salle de jeu sont remplacées par des haillons, les espaces scintillants, lumineux du bal laissent la place aux espaces sombres, insalubres des bas-fonds. Pour la première fois, libéré des enjeux sociaux, il gagne au jeu : « *Pour une fois que je gagne, c'est au dixième de kopeck le point ! »*

Très vite cette vie n'a plus de secrets pour lui : il a appris à lézarder au soleil, à écouter les rêves et les délires des autres, il crache par terre, il baille la bouche grande ouverte, ses cheveux sont hirsutes. Le Baron est devenu très vite un habitant des bas-fonds. Plus rien ne pourra l'en faire sortir.

Pépel rêve d'un « ailleurs ». Lui qui a toujours dormi sur l'herbe, rêve d'un lit. Le Baron maintenant n'a plus de rêve, puisqu'il a tout possédé. Lui qui a toujours dormi dans un bon lit peut désormais dormir sur l'herbe. Le bonheur réside sans doute dans le deuil des rêves et la soumission à l'ordre naturel

« *Et toi, Baron, qu'est-ce que tu ferais ?*

- *Moi ?... oh, je resterais ici. Autrefois tu m'as expliqué que c'était agréable de dormir dans l'herbe. J'en doutais un peu. Mais j'en suis tout à fait convaincu. »*

La perte de tout optimisme s'exprime par une lucidité qui confine au cynisme. C'est le prix à payer pour être lucide, ce que lui font remarquer les autres pensionnaires :

« *Tais-toi tu es descendu si bas que rien ne t'émeut...*

- *Oh toi maintenant avec tes souliers percés t'es encore nuisible. »*

La triste vie de l'asile avec ses désespoirs (l'acteur s'est pendu), la misère, la solitude, la maladie et la mort ne semblent pas l'affecter : le Baron passe la main dans ses cheveux hirsutes alors qu'apparaît en superposition le visage resplendissant de Pépel, croquant dans la vie (un morceau de pain) à pleines dents. Il est sorti de la misère, de l'ombre, il va de l'avant.

Le Baron semble avoir décidé d'arrêter de vivre. Il a passé le relais au prolétaire qui a décidé de prendre son destin en mains, de vivre enfin. Dans cette série d'abandons, dans son acceptation de l'ordre naturel, le personnage du Baron annonce le personnage, en mode mineur, d'Etienne Alexis dans *Le Déjeuner sur l'herbe*.

### **Louis JOUVET (1887-1951) :**

Jules Eugène Louis Jovet est né à Crozon dans le Finistère le 24 décembre 1887. Petit pharmacien refusé au Conservatoire, il trouve son maître en la personne de Copeau. Il a été avant tout un homme de théâtre animant avec Pierre Renoir la compagnie qui portait leurs deux noms. Il fut l'interprète privilégié de Jules Romains et de Jean Giraudoux. Il cultivait une certaine distance hautaine à l'égard des acteurs de cinéma, n'acceptant de s'y commettre que pour des raisons basement financières même si le cinéma français lui doit beaucoup. Quand on aborde le palmarès cinématographique de celui qui s'est placé haut dans les manifestations théâtrales de son époque, il faut faire abstraction de tout ce qui est justement contexte scénique. Oublier le directeur, le metteur en scène, l'ambassadeur de l'art français, pour ne se souvenir que de son image sur l'écran. Les rapports de Jovet avec le cinéma étaient dépourvus de tendresse. Et pourtant le cinéma l'a honoré et respecté. L'homme possède une personnalité peu commune, une autorité sans réplique et sa haute taille, sa minceur élégante, la fascination d'un visage aux yeux glauques et à la bouche sarcastique, sa diction célèbre souvent imitée, jamais retrouvée, concourent à une image de marque qu'il entretient jusqu'à son dernier film. Il meurt d'une attaque le 16 août 1951 à Paris.

### **Louis Jovet vu par Jean Renoir :**

*J'ai pu donner à Jovet [Les Bas-fonds] des textes correspondants à peu près à sa personnalité. Il y a une scène dans laquelle Jovet et Gabin sont assis dans l'herbe au bord de la Marne et Jovet parle des changements successifs dans sa vie, changements qu'il symbolise par des costumes. C'est une scène dans laquelle Jovet m'a donné bien du plaisir.*

Jean RENOIR, **Jean Renoir ou la vérité intérieure** d'Armand Panigel, 18/11/1978.

*Ma surprise fut grande de voir l'homme de théâtre que j'admirais le plus, arriver comme un petit garçon, me poser des questions concernant la forme de sa cravate, les rayures de son pantalon, l'état de vétusté de ses chaussures. J'avais tort de m'étonner. Les rois, les vrais, sont humbles. La vérité est que Jovet était complètement dépourvu de ce défaut bien français qui consiste à porter des jugements définitifs sur les questions que l'on ignore complètement. Il abordait le cinéma avec quelque méfiance. Il n'avait pour lui ni estime aveugle ni mépris injustifié. C'était un autre moyen d'expression dont il ignorait les rites et il me demandait de l'initier. L'initiation fut rapide. Bien vite nous arrivâmes à cet état d'euphorie, profonde justification de mon métier, qui est l'invention en commun. Ça pourrait s'appeler aussi l'état de grâce.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 240.

*Louis Jovet est notre meilleur metteur en scène. Ce qu'il a fait dans son théâtre à Paris est sans doute supérieur à tout ce qui s'est fait de similaire en Angleterre, en Allemagne, en Russie ou ailleurs en Europe. [...] Quoi qu'il en soit je le tiens pour un « brave homme », et s'il a l'idée d'un film en français à tourner au Mexique, ça vaut sûrement la peine.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., p. 156 : lettre à Bert Allenberg, 19/02/1944.

### **Louis Jouvet vu par ses collègues :**

*En ce qui concerne Jouvet, je le considérais au même titre que Charles Dullin c'est-à-dire comme un maître. Ils m'ont tout appris et j'ai toujours gardé pour eux une immense admiration.*

Lise DELAMARE, **le Cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait**, tome 2 : l'avant-guerre 1934-1939, op. cit., p. 59.

### **Louis Jouvet vu par la critique :**

*Louis Jouvet est un « baron » hallucinant, tourmenté, digne, gouaillieur. Le grand acteur de théâtre n'a pas fait là une « composition », ça n'existe pas : il s'est donné, il a vécu et frêmi...*

**La Revue du cinéma** n° 296, mai 1975, article de Claude Gauteur : *Jean Renoir de Nana à La Grande illusion*, p. 20.

*Pourtant, quand Renoir utilise Jouvet cinq minutes dans La Marseillaise, l'acteur y est dix fois plus étonnant que dans les Bas-fonds.*

Jean DOUCHET, **Cinéma** n° 244, loc. cit., article : *Un cadre éclaté*, p. 30.

*Ce grand comédien n'a pas son pareil pour « balancer » les répliques en forme d'aphorisme ou de réflexion philosophique [...] Par sa diction, sa stature, son air – très moderne – de prendre une distance par rapport au texte et aux situations, Jouvet connaît, aujourd'hui encore, une grande popularité.*

Jacques SICLIER, **Télérama** n° 2051, 3 mai 1989, article : *Les Bas-fonds*, p. 134.

## **L'ACTEUR**



**Interprète :** Robert LE VIGAN

**Age :** 45/50 ans

### **Le personnage original :**

*« Dans le temps quand mon organisme n'était pas encore empoisonné par l'alcool, j'avais une bonne mémoire, mon vieux. Mais maintenant... c'est fini, oui ! Tout est fini pour moi. Quand je récitais ce poème, j'avais toujours beaucoup de succès... un tonnerre d'applaudissements ! Tu ne sais pas ce que c'est les applaudissements ? c'est comme la vodka ! J'avais sur*

*l'estrade, je me mettais comme ça et puis... Je ne m'en souviens plus... Pas un mot Rien ! Mon poème préféré. C'est mauvais ça, mon vieux. »*<sup>17</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Ca m'est nuisible à la santé, votre organisme est entièrement intoxiqué par l'alcool, c'est le médecin qui me l'a dit hier à l'hôpital : votre organisme est entièrement intoxiqué par l'alcool. »*

### **Descriptif**

L'acteur a tout perdu, son nom et son identité, noyé dans l'alcool. Il n'a plus rien que sa mémoire pour se souvenir de ses textes et de son succès passé : *« Là je retrouverai mon nom, mon nom de théâtre. Personne ne le connaît ici... vous savez pas ce que c'est que de perdre son nom. Mon nom ! Les chiens mêmes ont un nom et moi je n'en ai pas. »*

Il passe ses journées à déambuler dans l'asile à la recherche d'une âme charitable qui puisse lui fournir l'alcool qui paradoxalement le fait sombrer, mais le maintient en vie. Chaque idée, chaque souvenir le transporte dans une pièce qu'il a jouée : *« Dans Hamlet on dit des mots, des mots... Là je me retrouverais, là je serais sur le chemin de la renaissance comme le dit le roi Lear. »*

Il ne parle plus, mais il déclame. Il vit de références : *« Mon organisme est complètement intoxiqué par l'alcool »* est son leitmotiv.

<sup>17</sup> in **Les Bas-fonds**, op. cit., p. 37.

Le regard perdu, les yeux fous, il répète cette phrase sur différentes intonations comme quelqu'un qui apprendrait un texte. Il a le visage très expressif, qui passe du sourire illuminé aux pleurs déchirants avec de grands gestes des bras. Il se retrouve en jouant. Mais la catastrophe c'est que l'acteur joue sa propre vie, sa propre déchéance. Le texte qu'il déclame est le reflet de ses mornes pensées, de son esprit détruit.

Il a gardé le vêtement des générales de théâtre, le costume noir – un peu défraîchi il est vrai – avec l'écharpe blanche autour du cou. Un détail résume pourtant sa triste et pauvre existence présente, il est pieds nus.

Mais dans son esprit un espoir illumine son avenir, il vit dans l'attente paradoxale que lui fait miroiter la promesse de Lucas, un hôpital où l'on soigne les alcooliques : « *On soigne les gens comme moi ? Mais où ?... du marbre ?* »

Il a ainsi un but. Mais l'alcool aggrave ses tendances schizoïdes : est-il dans un rêve ou joue-t-il un rôle ? Son visage est illuminé, il vit la scène, son visage est dans le futur mais son regard reste triste, ses yeux sont restés dans le présent : « *Chercher une ville, un hôpital... un grand hôpital clair, propre avec du marbre... pas de poussière, là je guérirai.* »

D'une phrase, le Baron ruine ses espoirs : la grande scène du futur s'est obscurcie. Le rideau est tiré :

Le baron : « *Lucas était un dangereux radoteur.*

L'acteur : *Quand il disait qu'il connaissait un endroit où on soigne les ivrognes, il mentait ?*

Le baron : *Il voulait dire que si tu continuais à boire, tu finirais chez les fous.*

L'acteur : *Chez les fous ?* »

Dans ses yeux, passe une véritable étincelle de panique. S'il ne peut revivre sa passion – le théâtre – s'il ne doit pas retrouver son nom, alors pourquoi vivre ?

Tout en déclamant il prépare sereinement sa fin. Il franchit la frontière entre la vie et le jeu. Il met en mots et en scène sa propre mort : « *Mourir, dormir, rien de plus, par ce sommeil nous mettons fin aux souffrances du cœur et aux mille souffrances léguées par la nature. Mourir, dormir rien de plus.* »

Il s'approprie les propos d'Hamlet. Au point de nous confronter à un paradoxe contenu dans le personnage représenté : Hamlet est-il fou ? Pour bien l'interpréter, quelle dose de folie faut-il posséder ? On pourrait y percevoir en négatif l'interrogation future du *Carrosse d'or* : « *Où commence le théâtre, où finit la vie ?* »

Alors qu'il effectue son ultime représentation, c'est le Baron qui le tue, d'une seule phrase en le rappelant à la réalité : sa folie. Mais c'est aussi le Baron, autre personnage sans identité, qui reconnaît son statut de comédien : « *Ecoute l'acteur... il a du talent.* »

Avant qu'Anna ne meure, Lucas l'apaisait ainsi : « *Tu n'auras plus besoin de rien, tu ne craindras plus personne. La mort apaise tout. Elle est douce pour nous les pauvres. Tu ne souffriras plus. La mort est pour nous une mère.* »

C'est à la même conclusion que nous sommes conviés. Puisque désormais rien ne peut plus calmer les souffrances de l'acteur sur terre (l'hôpital n'existe pas), seule la mort apaisera tout. Seule la mort est capable de lui donner la liberté : la liberté de ne plus boire, la liberté de ne plus craindre personne. La caisse se renverse, la corde se tend, l'acteur est libre.

L'adaptation de Charles Spaak de la pièce de Maxime Gorki permet de focaliser sur un personnage essentiel que Renoir à son tour va s'approprier, comme Robert Le Vigan s'appropriait Hamlet. C'est sans doute la première fois dans l'œuvre de Renoir que l'acteur devient un personnage à part entière portant en lui toutes les contradictions qu'assument les comédiens. Si comme l'affirmait Shakespeare : « *Le monde n'est qu'une scène et les hommes n'en sont que les acteurs* », Renoir, en développant toutes les potentialités du personnage écrit par Gorki, nous oblige non seulement à démêler le vrai du faux – dont on sait bien par ailleurs que le faux n'est qu'un outil pour atteindre le réel – mais à regarder la folie comme un moyen d'expression dont les gens sensés que nous sommes ne possèdent pas le sens. Enfin le personnage de l'acteur permet au Baron tout à la fois d'être cynique et juste dans ses appréciations.

### **Robert LE VIGAN :**

Se reporter à la fiche de **Lheureux** dans le film *Madame Bovary*, p. 115.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Mais le personnage le plus stylisé de toute la bande, c'est évidemment Le Vigan. J'aime bien – je me suis permis d'en parler plusieurs fois pendant nos causeries – j'aime bien introduire dans mes films un personnage extrêmement stylisé, un personnage à qui j'essaye de donner un langage extrêmement lyrique, un langage qui est juste à une seconde d'être faux, une seconde de plus et on franchirait un seuil dangereux. Alors, avec Le Vigan, j'ai pu me permettre quelque chose d'assez amusant dans ce sens-là.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 142.

### **Robert le Vigan vu par Jean Renoir :**

*On lui attribue généralement (...) des rôles réalistes. Or il est fait pour le paroxysme. Alors, moi, je lui ai fait jouer un ancien acteur qui, hors de propos, dans une boîte de nuit louche récite, les larmes aux yeux, du Shakespeare. Et il est admirable.*

*La Revue du cinéma* n°296, loc. cit., p. 20.

*Pour lui [Robert le Vigan], il ne s'agissait pas de faire vrai, il s'agissait de faire poétique. Et la poésie l'amenait à la vérité car, et c'est là où je voulais en venir, il n'existe pas de patient génie capable de recomposer les nuances de la couleur d'un nez d'ivrogne ou la pâleur de la jeune fiancée sur le point de se donner. Le Vigan n'était pas un acteur, c'était un poète. J'ai travaillé deux fois avec lui, dans *Madame Bovary* et dans *Les Bas-fonds*. C'est dans ce second film qu'il brilla d'un éclat incomparable.*

Jean RENOIR, *Robert Le Vigan le mal aimé du cinéma* de Hervé Le Boterf, éd. France-empire, 1986.

### **Jean Renoir vu par Robert Le Vigan :**

*Je n'ai jamais eu de vrai plaisir professionnel dans ma vie, qu'une fois avec Jean Renoir et dans *Les Bas-fonds*.*

Robert LE VIGAN, *Robert Le Vigan le mal aimé du cinéma* de Hervé Le Boterf, op.cit.

*Je vous parlerai d'abord de Jean Renoir, le metteur en scène des *Bas-fonds* Comme son frère Pierre, il possède les qualités généreuses et la classe exceptionnelle de son père. Jean Renoir est un homme et un artiste tout à la fois : son cœur et son intelligence vont toujours de pair.*

Robert LE VIGAN, *Robert Le Vigan le mal aimé du cinéma* de Hervé Le Boterf, op.cit.

## **KOSTILEV**



**Interprète :** Vladimir SOKOLOFF

**Age :** 50 ans

### **Le personnage original :**

*« Tu as été deux fois en taule par la faute de mon mari, à cause de sa cupidité. Il s'accroche à moi comme une punaise... Quatre ans qu'il me suce le sang. Est-ce un mari pour moi ? Et Nathalie, il la persécute, il se moque d'elle, il la traite de gueuse. Il empoisonne tout le monde (Vassilissa). »<sup>18</sup>*

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Ah ! mon ami, la bonté ne se paye pas en argent. La bonté est le plus précieux de tous les trésors. Mais ça n'a rien à voir avec tout ce que tu me dois. La bonté tu la dois pour rien, à moi, malheureux vieillard. »*

### **Descriptif**

Kostilev, époux de Vassilissa, est un homme physiquement repoussant (petit, barbu, le regard exophtalmique) tout autant que répugnant de méchanceté et d'hypocrisie.

<sup>18</sup> in *Les Bas-fonds*, op. cit., p. 46.

Il est le patron de l'asile dans lequel loge Pépel et entend être considéré comme tel : « *Tu pourrais me parler autrement, tu oublies que je suis le patron ici... tu me dois le respect.* »

Il estime avoir tous les droits sur ses locataires, les loger, les renvoyer ou augmenter les prix : « *Oh que tu es encombrant, tu tiens une place... ton lit... ton établi... toi-même et tout ça pour deux roubles par mois. Il faudra que je te surcharge d'un demi-rouble.*

- *Surcharge-moi d'une corde et étrangle-moi.*

- *T'étrangler ! Pourquoi ? Je n'y ai aucun intérêt.* »

Cet échange résume parfaitement bien le personnage, il s'intéresse à chacun pourvu que celui-ci lui rapporte. Il n'aime personne, rudoie tout le monde : « *Je vous comprends mes enfants. Vous êtes de pauvres égarés ... Des propres à rien, des enfants perdus [...] Chienne, mendicante !* »

Il n'a aucune pitié, aucune gentillesse pour personne : « *Oh et cette Anna qui s'en vient mourir chez moi comme ça, comme s'il n'y avait pas de place ailleurs.* »

Il se sent attaqué de toute part et à chaque fois qu'il lui arrive quelque chose, il se plaint, se lamente. Pour lui, tout le monde est contre lui : « *Le monde est si méchant.* »

Mais s'il a ce trait de caractère ce n'est peut-être pas sans raison. En effet, ses craintes sont fondées. Personne ne l'aime, on l'appelle le vieux : « *Tu es un méchant homme, personne ne t'aime, personne ne t'estime...* », on souhaite même sa mort : « *Débarrasse moi de mon mari Pépel, il est vieux, il est nuisible, tu feras une bonne action... Kostilev peut avoir un accident.* »

On ne le craint pas, sa femme devant les injures et le bras levé menaçant : (« *Vassilissa ! ah la garce ! la mendicante ! chienne !* ») sourit de manière narquoise, sans amorcer un mouvement de recul ou de surprise. Il est jaloux de Pépel mais le craint. Il n'ose pas s'attaquer à lui. D'une part parce que Pépel est capable de le tuer très facilement comme on l'a vu dans la séquence de l'escalier, et d'autre part parce qu'il a besoin des butins de Pépel pour renflouer ses caisses. Une seule personne craint Kostilev, c'est la fragile et innocente Natacha effrayée par les excès de colère et les crises d'hystérie fréquente de son beau-frère : quand elle voit Vassilissa avec son amant, elle est la seule à se figer dans l'escalier, les yeux écarquillés par la peur. Elle a de bonnes raisons de le craindre, il suffit d'entendre Kostilev s'adresser à elle. Cet être immonde profite de la peur de la petite pour lui faire payer tous ses maux. Il n'a jamais une parole douce, ce ne sont au contraire qu'ordres et injures : « *Dépêche toi Natacha paresseuse... Toi descends, veux-tu te dépêcher paresseuse.* »

Il fait payer à Natacha tout ce que sa sœur lui fait subir et qu'il n'ose pas faire payer à Vassilissa par peur des représailles de Pépel.

Malgré ses paroles cinglantes, sa méchanceté et son hystérie, il passe à première vue pour un homme très calme qui cache sa vraie nature derrière de pieuses pensées et paroles : « *C'est toi qui me fait pécher Vassilissa... Pardonnez-moi mon Dieu... J'irai brûler un cierge pour rattraper nos péchés ... Pourquoi parler si durement à ton prochain, mon fils ?* »

Autant il est capable de méchanceté envers les hommes des bas-fonds, de la vermine pour lui, qu'il rudoie, qu'il rabaisse, autant il est capable de compliments, de courbettes devant l'inspecteur.

Mais Kostilev est un lâche qui fuit au retour de Pépel. C'est une des rares séquences où il sort à l'air libre. Mais un cafard n'est pas fait pour vivre à l'air libre. Pour vivre, il a besoin de nourriture et d'ombre, au soleil il meurt.

C'est ce que conclut l'un des locataires lorsqu'il est tué : « *C'est les bas-fonds qui l'ont tué... Nous sommes tous aussi fautifs que Pépel... Et puis c'était une vieille crapule, c'est son manque de bonté qui l'a tué.* »

Spaak et Renoir ont respecté le personnage de Gorki. Tout est noir en lui, il n'y a rien qui puisse excuser son comportement. Et pourtant, il est autant victime de sa méchanceté que de l'ordre féodal qu'il a placé là entre le marteau et l'enclume, la pauvreté et l'insolence de la richesse.

### **Vladimir SOKOLOFF (1889-1962) :**

est né le 26 décembre 1889 à Moscou. Passé à l'ouest, il compose avec bonheur tout une série de personnages en Europe et surtout aux Etats-Unis à partir de 1937. Il meurt le 15



février 1962 à Hollywood non sans avoir incarné un vieux paysan mexicain dans *Les Sept mercenaires* !

## L'INSPECTEUR



**Interprète :** André GABRIELLO

**Age :** 50 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Je veux vous protéger, c'est mon rêve ! Pourquoi refuser sans l'entendre une véritable existence de petite reine ? Croyez-moi, acceptez avant qu'il ne soit trop tard. Il doit pas être commode tous les jours le père Kostilev et les autres dans la cour, regardez-les vautrés comme des cochons, mais est-ce que c'est une vie pour vous ici ? Moi je dis non et rien d'autre ! »*

### **Descriptif**

Ce personnage a été inventé par Spaak et Renoir. Il est absent de la pièce de Gorki. Il représente la figure du pouvoir, sûr de lui, celui qui se sert de son autorité pour obtenir ce qu'il veut, un peu comme le personnage de l'industriel de *La Règle du jeu*. Renoir préfère les personnages d'aristocrates déchus (Le Baron ou Boeldieu) aux nouveaux riches qui sont parfaitement ridicules dans ses films.

C'est un être physiquement répugnant, laid, gros, suant. Pour lui son travail est très important et il le prend très à cœur. Il aime à se vanter : *« A son âge moi j'étais un bout-en-train et encore maintenant quand il s'agit de rire, je ne suis pas le dernier. »*

Il se prend pour une personne respectable avec de grandes responsabilités, une personne importante qui se frotte la moustache en signe de fierté et de supériorité : *« Mais dans la limite des convenances parce que dans l'administration il faut savoir garder ses distances... Y'a pas à dire, un peu de thé comme ça en famille, ça repose et ça me soulage de les tracas administratifs. »*

Il veut se faire valoir aux yeux de Natacha qu'il trouve très à son goût : *« C'est une petite femme comme ça qu'il me faudrait à la maison, une vraie petite ménagère vive, gentille, agréable. »*

Son travail pour lui est toute sa vie, il vit pour lui et à travers lui, il en est fier. Et quand on lui parle de corruption, il est horrifié : *« En haut lieu on a l'œil sur toi, je ne tiens pas à perdre ma place. »*

Quand Kostilev lui propose de l'argent, il fait la sourde oreille. On ne peut l'acheter.

Mais lui, l'air si sévère, si grave qui se plaignait de la chaleur quelque temps auparavant, à l'évocation de Natacha oublie tous ses principes, toutes ses peines, il en oublie la chaleur, il devient gai, excité comme un enfant à qui l'on a promis un jouet : il sourit bêtement, réajuste son noeud papillon et se met à parler de Natacha avec entrain. Il est niais et naïf ; il se laisse prendre au piège des Kostilev. Elle qui peu de temps auparavant *« leur donnait bien du souci »*, devient tout à coup *« travailleuse, économe, facile à nourrir, elle a toutes les qualités. »*

Lui qui était incorruptible, oublie tous ces principes pour l'amour d'une femme :

*« Oh seigneur, tous ces ennuis que vous m'annoncez et en plus me prendre Natacha.*

*- Pour les ennuis on pourrait peut-être s'arranger. »*

Il est vrai qu'il aime réellement Natacha. Ses intentions sont honorables, il veut le bien de la femme qu'il aime. *« Ne pleurez pas voyons, je ne vous veux pas de mal. Je veux vous protéger, c'est mon rêve, pourquoi refuser, sans m'entendre, une véritable existence de petite reine ?... Ce Kostilev est une brute, je veux vous en débarrasser. »*

Les larmes et l'indifférence de Natacha le font souffrir. Avec elle il est doux, gentil et délicat. Il frappe au bon endroit. Natacha rêve d'un ailleurs. La mort d'Anna, seule sans rien l'a effrayée : *« Dites donc il ne doit pas être commode tous les jours le père Kostilev... et les autres dans la cour, regardez -les, vautrés comme des cochons. Mais est-ce que c'est une vie pour vous ici, moi je dis non. »*

Il est vrai que pour le moment, l'inspecteur est le seul qui ait les moyens de la sortir de ce "bourbier" et il en est sûr : « *Allons mon petit trésor, laissez-moi faire et dans une heure vous aurez oublié même le nom de votre mère.* »

Où sont ses rêves de prince charmant, d'homme en qui elle ne verrait aucun défaut ? Même s'il est respectable « *il me déplaît l'inspecteur, il est gros et puis il sue... oh c'est dégoûtant un homme qui sue comme ça.* »

Le personnage de l'inspecteur sert en fait de faire valoir à Pépel. Malgré sa pauvreté et la différence de taille, Pépel est supérieur à ce guignol qui perd toute crédibilité et honneur sous la table et Pépel lui décroche un coup de poing en plein visage, on imagine la réaction du gros inspecteur mou, il hurle comme un cochon qu'on égorge :

« *Au secours ! à l'assassin ! police !... assassin* », là encore il est ridicule.

Natacha grâce à l'inspecteur, comprend que même si elle voit les défauts de Pépel, c'est lui qu'elle aime.

Ici encore comme dans les films précédents, ce personnage qui ne doit rien à l'œuvre originale pourrait être uniquement un personnage comique grotesque. S'il l'est certes par bien des aspects, il sert en fait à marquer le désarroi de Natacha tout autant que de repoussoir à Pépel. Mais, comme pour le personnage d'Albert, ne faut-il pas voir dans cette silhouette énorme et empruntée, une projection inconsciente de Renoir qui aurait bien voulu jouer une fois dans sa vie au prince charmant ? Dans ce personnage de raté, maladroit quoique sincère avec les femmes, il y a sans doute un peu de l'Octave de *La Règle du jeu*.

### **André GABRIELLO :**

Se reporter à la fiche de **Cyprien Dufour** dans le film *Partie de campagne*, p. 164.

## **LUCAS**



**Interprète :** René GENIN

**Age :** 60/65 ans

### **Le personnage original :**

« *Je suis bon, tu dis ? Tant mieux... Si c'est vrai ! Il faut qu'il y ait de bonnes âmes, petite... Il faut avoir pitié des hommes ! Le Christ a eu pitié de tout le monde et nous a ordonné de faire comme lui. Il faut, vois-tu, se montrer charitable au bon moment. Moi, par exemple, dans le temps, j'étais gardien de la datcha d'un ingénieur, près de la ville de Tomsk. Bon ! La datcha se trouvait en pleine*

*forêt, dans un endroit isolé, c'était l'hiver... J'étais tout seul, moi. C'était pas mal du tout, plutôt agréable.* »<sup>19</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Tu n'auras plus besoin de rien, tu ne craindras plus personne. La mort apaise tout, elle est douce pour nous, les pauvres. Tu ne souffriras plus. La mort est pour nous comme une mère. Je ne l'ai pas appris. C'est mon idée. Toute chose existe à laquelle tu crois.* »

### **Descriptif**

Lucas est le sage des bas-fonds. Avec sa grande barbe blanche et sa voix douce, il ressemble au philosophe Gaston Bachelard. C'est un homme qui se méfie des passions, qui ne professe jamais de paroles blessantes pour ses amis de l'asile. Il va de l'un à l'autre consolant d'une parole, d'un geste, d'un regard les inquiétudes, les questions, les souffrances de chacun. Il est

<sup>19</sup> in *Les Bas-fonds*, op. cit., p. 60.

l'incarnation même de l'altruiste : « *Tiens, donne-moi ton balai, tu seras si content de retourner à tes rêves et moi ça me coûte si peu de balayer.* »

C'est une sorte de saint. Il raconte à tous ce qu'ils ont envie d'entendre. L'acteur rêve de pouvoir guérir de son alcoolisme pour remonter un jour sur les planches : « *Il y a un hôpital magnifique avec des parquets tout en marbre, des colonnes, puis c'est clair. Il y a de l'air, on respire, un vrai palais, des médecins en blouse blanche qui s'occupent de toi avec douceur, en attendant prépare-toi à guérir, ne bois plus... Ne bois plus hein et tu retrouveras une existence nouvelle.* »

Dans le film, le personnage a moins d'importance que dans la pièce de Gorki. Où il est la figure du Juste qui détient « la grande parole. ».

Mais pour Spaak et Renoir, pour qui « *chacun a ses raisons* », le personnage du sage perd en importance. Il ne peut y avoir un personnage au-dessus des autres, un guide qui leur ferait la morale. En revanche, Lucas assume une partie de la vision renoirienne du monde, celle qui affirme que le rêve est aussi vrai que la réalité. Et lorsque Nastia, clame à qui veut l'entendre que les histoires d'amour qu'elle a lues lui sont effectivement arrivées, Lucas l'écoute et lui donne raison : « *Laissez-la avec son livre si elle y croit c'est que c'est vrai... Tu vois elle pleure, c'est ça qui l'amuse alors laisse-la. Ne la taquinez pas voyons. Respectez la créature. Ce qui compte ce n'est pas ce qu'elle dit mais pourquoi elle le dit... Moi je te crois mon petit, tu l'as eu ton grand amour, la vérité est avec toi et non avec eux.* »

Le scénariste a toutefois conservé du personnage initial sa fonction christique, sans qu'il soit par ailleurs fait une quelconque référence métaphysique. Lucas est de ce monde. Il semble n'en être que la conscience apaisante ; il reconforte Anna qui va mourir et qui craint l'au-delà : « *La mort apaise tout. Elle est douce pour nous les pauvres.*

- *Grand-père que tu es bon.* »

Et lorsqu'Anna disparaît, il livre la clé de son personnage et à la réflexion de l'acteur : « *Je n'aime plus les morts* », Lucas se définit par sa réponse : « *Pourquoi les aimer, il faut aimer les vivants.* »

En fait Lucas semble bien moins naïf qu'il n'y paraît. Sa façon d'accréditer les rêves de Nastia ou de partager les délires de l'acteur ne sont peut-être qu'une façon de faire accepter aux hommes leur misérable condition. Il y a sans doute un côté lénifiant dans ses interventions et Spaak et Renoir doutent beaucoup plus de l'efficacité du personnage que Gorki. Le cynisme du Baron qui vient briser les rêves de l'acteur traduit sans doute l'intime conviction des personnages sur la réelle fonction de Lucas : « *Tais-toi vieux fou... Ce Lucas était un dangereux charlatan, par ses mensonges il t'a complètement tourné la tête mon pauvre acteur... Lucas était un dangereux radoteur... Il mentait toute la journée.* »

Mais si ses mensonges sont des bouées qui maintiennent à la surface de la vie, doit-on employer le mot « mensonge » ou celui de « bienfait » ?

Lucas est bien un personnage renoirien même si la paternité en revient à Maxime Gorki. Cette image d'homme bon qui fait oublier la condition misérable des « *undermenschen* » des bas-fonds est à rapprocher de l'aveu du Baron Walter dans *French cancan* : « *Je crois au rôle social des illusionnistes.* »

### **René GENIN (1890-1967) :**

est né le 25 janvier 1890 à Aix-en-Provence. Ecclésiastique débonnaire, clochard sympathique, surveillant ahuri, employé hargneux, gendarme à accent, assassin méticuleux... Pendant trente ans, il peuple l'écran de silhouettes hilarantes. Il meurt en 1967 à Paris.

## NASTIA



**Interprète :** Jany HOLT

**Age :** 24 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Ne la taquinaz pas voyons, respectez la créature. Ce qui compte ce n'est pas ce qu'elle dit, mais pourquoi elle le dit... » (Lucas)

**Descriptif :**

La jeune Nastia passe son temps à lire et à s'imaginer des vies antérieures inspirées par ses lectures. Elle s'identifie totalement à ses héroïnes favorites et provoque de ce fait l'ironie de ses compagnons. Seul le vieux Lucas prend sa défense. On ne sait rien de sa véritable existence. Seule, l'échange de répliques entre elle et Pépel à la porte de l'asile peut nous permettre d'imaginer que la prostitution est sa seule ressource. Elle se tient droite dans la nuit, semble attendre un passage éventuel et lorsque Pépel lui demande : « Alors Nastia, encore debout à cette heure ? » elle réplique : « Moi c'est debout que je me repose ! » ce qui induit que c'est allongée qu'elle travaille...

Nastia est un personnage féminin beaucoup plus riche que ne le laisse tout d'abord supposer les trois scènes où elle apparaît. Il s'agit de la jeune fille rêveuse qui se réfugie dans le romanesque. Inadaptée au monde qui l'entoure, elle semble dérisoire et c'est Renoir qui parle par la voix de Lucas en interdisant qu'on se moque d'elle car les rêves et l'illusion sont beaucoup plus riches et authentiques que la réalité. Nastia est la petite sœur de Camilla du *Carrosse d'or*.

**Jany HOLT (1912-) :**

Ekaterina Rouxandra Vladesco-Olt est née en Roumanie le 13 mai 1912. Elle arrive en France en 1926 et se lance dans le théâtre puis dans le cinéma.

## L'ACCORDEONISTE



**Interprète :** Maurice BAQUET

**Age :** 20 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Moi tu comprends, j'ai mon caractère, on n'en veut pas, ça m'est égal. Mon patron m'a fichu dehors, mais alors je m'en fou complètement. Qu'est ce que c'est qu'un patron, hein ? Un simple malentendu. »

**Descriptif :**

Maurice Baquet reste fidèle à son personnage prévertien. C'est un véritable lutin dont le seul confident est son accordéon. Il semble que la misère n'ait pas de prise sur lui et son personnage est totalement dionysiaque. En cela il rejoint tous les personnages faunesques de Renoir qui traitent la vie par l'ironie.

**Maurice BAQUET :**

Se reporter à la fiche du personnage de **Charles** dans le film *Le Crime de Monsieur Lange*, p. 143.



## 21) - LA GRANDE ILLUSION (1937)

*Titre primitif* : LES EVASIONS DU CAPITAINE MARECHAL

*Réalisation* : Jean RENOIR

*Scénario, dialogues* : Jean RENOIR et Charles SPAAK

*Production* : Réalisation d'Art Cinématographique

*Producteur* : Frank ROLLMER, Albert PINKEVITCH

*Directeur de Production* : Raymond BLONDY

*Distribution* : Réalisation d'Art Cinématographique (France), Les Grands Films Classiques (1958)

<i>Photographie</i>	Christian MATRAS
<i>Décor</i>	Eugène LOURIE
<i>Costumes</i>	DECRAIS
<i>Montage</i>	Marguerite HOULLE
<i>Assistant Monteur</i>	Marthe HUGUET Renée LICHTIG
<i>Musique</i>	Joseph KOSMA
<i>Orchestre</i>	Emile VUILLERMOZ
<i>Chansons</i>	<i>Tipperary,</i> <i>Die Wacht am Rhein,</i> <i>La Marseillaise</i> <i>Si tu veux Marguerite</i> (Vincent Telly/A.Valsien)
<i>Son</i>	Joseph DE BRETAGNE
<i>Conseil technique</i>	Carl KOCH
<i>Assistant Réalisateur</i>	Jacques BECKER
<i>Scripte</i>	GOURDJI (Françoise GIROUD)
<i>Cadreur</i>	Claude RENOIR Jr
<i>Assistants cadreurs</i>	Ernest BOURREAUD, Jean-Serge BOURGOIN
<i>Photographe</i>	Sam LEVIN
<i>Régisseur</i>	Pierre BLONDY, BARNATHAN, Robert RIPS
<i>Costumes</i>	Suzy BERTON
<i>Maquillage</i>	Raphael
<i>Accessoiristes</i>	Alexandre, Raymond PILLON
<i>Tournage</i>	Hiver 1936-1937
<i>Intérieurs</i>	Studios de Billancourt, Tobis et Eclair Epinay
<i>Extérieurs</i>	Près de Neuf-Brisach, Caserne de Colmar Haut-Kœnigsbourg - Alsace
<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Laboratoire</i>	Franay, LTC
<i>Longueur</i>	3 542 m.
<i>Durée</i>	113 '
<i>Première Publique</i>	4 juin 1937 Marivaux, Paris 18 août 1937 Venise Janvier 38 Londres 12 septembre 1938 Filmarte New-York
<i>Von Rauffenstein</i>	Eric VON STROHEIM
<i>Lt Maréchal</i>	Jean GABIN
<i>Capitaine de Bældieu</i>	Pierre FRESNAY
<i>Rosenthal</i>	Marcel DALIO
<i>L'acteur</i>	Julien CARETTE
<i>L'ingénieur</i>	Gaston MODOT

*L'instituteur*  
*Un soldat français*  
*Un officier anglais*  
*Demolder*

Jean DASTE  
Georges PECLLET  
Jacques BECKER  
Sylvain ITKINE

*Elsa*

Dita PARLO

et Werner FLORIAN, Michel SALINA, Carl KOCH

PRIX DU MEILLEUR ENSEMBLE ARTISTIQUE BIENNALE DE VENISE 1937  
PRIX DU MEILLEUR FILM ETRANGER NEW -YORK 1938  
CITE AU PALMARES DES DIX MEILLEURS FILMS DU MONDE DE BRUXELLES 1958

1915 - Un bar d'escadrille sur le front : le lieutenant Maréchal, penché sur un phonographe fredonne « *Frou-frou* ». Il se prépare à partir en permission quand on vient le chercher pour une mission de reconnaissance photographique avec le capitaine de Boeldieu, officier aristocrate à monocle.

Une cantine d'aviateurs allemands : un junker prussien, von Rauffenstein invite les deux officiers français, qu'il vient de descendre en combat aérien, à partager son repas : Maréchal a le bras en écharpe. Un sous-officier allemand l'aide à couper sa viande. Les deux aristocrates échangent des civilités en anglais. Un feldgendarme vient prendre livraison des prisonniers.

Camp de prisonniers français : un officier allemand récite le règlement du camp aux nouveaux arrivants. Séquence de fouille. Un officier anglais se fâche lorsqu'on veut lui prendre sa montre. Il la piétine avant de la rendre à son geôlier.

Rencontre des deux prisonniers avec leurs nouveaux camarades de chambrée : un instituteur, Cartier, un acteur de café-conc, un ingénieur du cadastre et un jeune bourgeois juif, Rosenthal qui les accueille à une table remarquablement garnie par les envois de vivres de sa famille... L'ingénieur met au courant Maréchal de leur projet d'évasion. Le soir venu, les prisonniers creusent un tunnel. L'acteur menace d'être étouffé par un éboulement. Dans la journée les Français se débarrassent des déblais dans le potager du camp.

Pour tuer le temps, les prisonniers préparent une revue de théâtre. L'arrivée de costumes féminins provoque du vague à l'âme chez les prisonniers.

Représentation de théâtre : les Allemands fêtent la reprise de Douaumont. Les prisonniers décident de jouer leur spectacle et d'y inviter les officiers allemands.

Pendant la représentation, Maréchal interrompt le spectacle pour annoncer que les Français viennent de reprendre Douaumont. Les prisonniers entonnent « *La Marseillaise* ». En représailles, Maréchal est mis au mitard.

Discussion entre prisonniers : le tunnel est terminé. Maréchal réintègre sa chambrée.

Les Français apprennent alors qu'ils doivent changer de camp. Maréchal tente de prévenir les nouveaux arrivants anglais de l'existence d'un tunnel. Mais il ne parle pas leur langue et son interlocuteur ne comprend pas le français.

Forteresse de Wintersborn : Après plusieurs camps d'internement, Boeldieu et Maréchal arrivent à la forteresse de Wintersborn.

Présentation de la chambre du commandant von Rauffenstein consulte la liste des nouveaux arrivants et va accueillir Boeldieu et Maréchal, qui ont de nombreuses tentatives d'évasion à leur palmarès. Ici, à Wintersborn, toute tentative d'évasion est vouée à l'échec. Le commandant du camp les fait mettre dans une chambrée où ils retrouvent Rosenthal.

Le temps passe lentement. Rosenthal et Maréchal apprennent à se découvrir. Boeldieu est l'hôte de Rauffenstein. Tandis que ces derniers constatent non sans quelque amertume que cette guerre marque la fin des aristocraties, Maréchal et Rosenthal préparent une nouvelle évasion.

Un incident provoqué par la colère de prisonniers russes convainc les trois officiers qu'il faut créer une diversion pour réussir l'évasion. Boeldieu décide de ne pas s'enfuir.

Un soir, il attire l'attention des gardiens et permet à ses deux camarades de mettre leur plan à exécution. Pour arrêter Boeldieu qui va franchir les limites de la forteresse, le commandant prussien lui fait les sommations d'usage et le vise aux jambes. Boeldieu touché au ventre, tombe. Rauffenstein le veille alors dans sa propre chambre, mais l'aristocrate français meurt, en pardonnant à son ami sa maladresse.

Retour sur Maréchal et Rosenthal en pleine campagne. Leurs réserves s'amenuisent et la cheville foulée de Rosenthal ralentit leur fuite. Maréchal et Rosenthal s'engueulent.

La ferme d'Elsa : Epuisés, ils se réfugient dans une ferme tenue par une jeune veuve allemande, Elsa, qui ne les dénonce pas à la patrouille et les recueille. Tandis que la convalescence de Rosenthal se poursuit, Elsa et maréchal tombent amoureux l'un de l'autre. Il leur faut pourtant partir. Maréchal promet à Elsa de revenir la chercher à la fin de la guerre.

Frontière suisse : Les deux prisonniers progressent difficilement dans la neige. Ils se souhaitent mutuellement bonne chance avant de se précipiter dans la vallée. Une patrouille allemande les met en joue. Mais le sous-officier fait cesser le feu : ils sont en Suisse.

### **Le film vu par Maurice Bessy :**

*J'ai écrit les scènes qui intervenaient après l'évasion de Gabin et Dalio : celles avec Dita Parlo. Une multitude d'écrivains se sont succédés. Renoir était sans cesse chahuté et le film a été réalisé avec d'énormes difficultés. Or curieusement, tout un ensemble de circonstances a fait que le film a été – et demeure – une réussite.*

Maurice BESSY, *Le Cinéma des années 50 par ceux qui l'ont fait*, Tome V, op. cit., p. 41.

## **Lieutenant MARECHAL**



**Interprète :** Jean GABIN

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Ce qui pince, mon vieux, c'est pas la musique... C'est pas les instrument... C'est le bruit... Le bruit des pas, le même dans toutes les armées. »*

**Descriptif**

Il est officier sorti du rang, lieutenant dans l'aviation française. Il est issu du peuple ce que marquent sa façon de parler et son ignorance sur certains points : « *Qu'est ce que c'est que le cadastre ? [...] Qu'est ce que c'est que ton Pindare ?* »

En fait Maréchal représente le Français type de l'époque : le prolétaire (il est mécanicien dans le civil) mais ses racines sont paysannes (« *Tu ressembles aux vaches de mon grand-père* » confie-t-il à la vache d'Elsa). Il a des goûts et des plaisirs simples : « *Moi, je vais jamais au théâtre, c'est trop sérieux.* »

Il préfère le « *vélo.* » De même, les endroits qu'il fréquente n'ont rien de commun avec ceux que Boeldieu aime : « *Moi j'veis jamais dans ces coins là, Fouquet's, Maxim's, moi je préfère un bistro tranquille où y'a du bon pinard.* »

Il ne semble pas avoir de pensées politiques et partage toutes les rumeurs qui circulent : « *Oh la guerre sera finie avant. La guerre sera terminée que les pissenlits ne montreront pas le bout de leur nez.* »

Mais la guerre dure. La longueur de la captivité lui permet d'apprécier Boeldieu tout en gardant ses distances. Ce qu'il confie à son ami Rosenthal : « *Bœldieu je l'aime bien mais avec lui tu comprends, je peux pas me laisser aller. Je suis pas libre. Qu'est-ce que tu veux, c'est pas la même éducation.*

*Alors y'a un mur entre nous. Mais oui, d'accord, il est très régulier mais suppose un seul instant que toi et moi on tombe dans la purée et ben, on sera deux purotins, alors que si ça lui arrive à lui et ben, il restera Monsieur de Bœldieu. »*

Affinité de classe que Bœldieu comprendra lui-même plus tard en affirmant : « *Une tentative comme la vôtre ne peut réussir qu'à deux pas plus et je connais vos préférences.* »

Les sentiments qu'il éprouve pour Bœldieu sont contradictoires. Envers lui, il ressent une sorte d'admiration pour son calme et sa lucidité : « *Ah bah ça alors, j'y aurais pas pensé* », mais d'un autre côté, sa condition n'étant pas la même, il éprouve un malaise en sa présence. D'ailleurs à la veille de leur tentative de fuite, Maréchal se retrouve incapable d'exprimer sa gratitude. Son malaise est d'autant plus prononcé que Bœldieu, lui, est très décontracté, sûr de lui. Il se retrouve inférieur à Bœldieu :

Maréchal : « *Alors heu...*

Bœldieu : *Quoi ?*

- *Au revoir.* »

Au moment de la séparation, entre ces deux hommes qui se font face il n'est plus question de classe, de grade. Ce sont simplement deux hommes identiques à cet instant qui se battent pour la même cause, pour le même pays et que le danger et la gratitude rapprochent.

Une des plus terribles conséquences de l'emprisonnement est bien évidemment la coupure avec les réalités de la guerre. Que se passe-t-il de l'autre côté des barbelés ? Ce sont les affiches et les journaux allemands qui tiennent au courant de l'évolution des combats. La prise de Douaumont par les Allemands sème la consternation dans le camp français qui se préparait à un spectacle. Sur le plan individuel l'emprisonnement attise la frustration sexuelle et c'est par l'artifice notamment des travestis que l'on comble l'absence physique des femmes. La revue où l'on tente de recréer l'atmosphère des cabarets permet d'oublier pour un instant sa condition de reclus. Tout fonctionne sur l'illusion : le cabaret est implanté dans le camp de prisonniers, le public est formé par des prisonniers, les femmes sont des hommes. La séquence précédente de la réception des malles de costumes permet à Renoir de glisser une anecdote sur ce qui lui est arrivé lors de sa convalescence à l'hôpital de Gérardmer en 1915 : « *J'étais dans une grande salle d'hôpital, avec beaucoup d'autres officiers [...] Nous ne savions pas ce qui se passait à l'arrière. Nous n'avions vu que des paysans alsaciens qui, eux, n'avaient pas changé et on m'a annoncé que ma belle-sœur, qui était une grande actrice, Vera Sergine, avait pu obtenir un laissez-passer et venait me voir. La porte s'est ouverte, et nous nous sommes tous trouvés, les cinquante officiers, devant une dame qui avait les cheveux coupés et une jupe courte. Or, nous avons laissé des dames avec des cheveux qui leur tombaient jusqu'aux genoux et avec des jupes longues [...].* »<sup>20</sup>

Et devant les costumes qu'on sort des malles, force est de constater : « *Les femmes mettent des robes courtes maintenant... Y'a pas que les robes qui sont courtes, elles ont les cheveux coupés aussi.* »

Maréchal est celui par qui la réalité va faire irruption dans le spectacle. Il interrompt la représentation car les Allemands ont annoncé la reprise de Douaumont par les Français. Un Anglais déguisé en femme entonne *La Marseillaise*.

Cela aurait pu paraître ridicule, or il s'avère que c'est un moment au contraire des plus forts.

Maréchal se retrouvera au cachot pour avoir interrompu le spectacle.

Ce que l'on retient de ce camp de prisonniers c'est les solidarités qui s'expriment.

Ces hommes que le destin a réunis, forment une famille, ils sont touchés par les mêmes émotions, partagent les mêmes joies, les mêmes espoirs. Cette communion des sentiments se ressent lorsque tous regardent par la fenêtre un défilé des troupes ennemies : « *Ce qui pince, ce n'est pas la musique, mais le bruit du pas.* »

A cet instant, les différences de classe, de comportement, de grade ont disparu au profit d'une grande solidarité. Cette union est traduite par un plan rapproché de tous les personnages compressés dans un même cadre de la fenêtre. Tous sont collés les uns aux autres. C'est ce

---

<sup>20</sup> Jean Renoir, *Les Ecrits 1926-1971*, op ; cit., pp. 15-16.



sentiment profond et commun qui leur donne à tous la force de lutter. Et lorsque Maréchal est isolé, dans une cellule noire et sans compagnie, il craque, il devient fou. Sa seule compagnie c'est son geôlier. L'absurdité de la guerre veut que deux hommes identiques s'affrontent. L'un doit enfermer l'autre et le tenir à l'écart. Le garde, la main sur l'épaule de Maréchal essaye de le divertir en lui offrant des cigarettes et un harmonica. Grâce à cet instrument, Maréchal, seul, fera le lien avec l'extérieur en jouant *Frou-frou*, vivant dorénavant avec ses souvenirs qui lui permettent de tenir jusqu'à la sortie de prison. Or lorsqu'il joue la mélodie, le garde, de l'autre côté de la porte, fredonne lui aussi la musique.

Lors de l'évasion avec Rosenthal, les rapports se dégradent, dans la boue et le froid, les deux hommes ne s'adressent bientôt plus la parole que pour des échanges blessants.

« Si tu savais comme je te déteste.

- Je te le rends bien va. Veux-tu que je te dise ce que tu es pour moi, un colis, un véritable colis. Un boulet que je traîne au pied. Et puis d'abord, j'ai jamais pu blairer les Juifs. »

L'intelligence du scénario c'est que c'est le spectacle, à savoir la chanson « *Le Petit navire* », qui va les réunir. La musique a accompagné le sacrifice de Boeldieu dans une mise en scène destinée à détourner l'attention des geôliers et permettre l'évasion des deux hommes. Ce sont les paroles de cette chanson hurlées dans la colère du moment : (« *Les vivres vinrent... vinrent... vinrent à manquer* ») qui les renvoient à leur triste réalité et leur permet de dépasser leur antagonisme : « *Allez, viens mon gars, viens* » dit-il en soutenant Rosenthal blessé au pied et marchant à sa cadence.

La rencontre amoureuse avec Elsa complète le personnage de Maréchal. Voici enfin une chose tangible, des objectifs immédiats bien réels : couper du bois, chercher de l'eau, donner à manger à la vache. La vie ne continue pas, elle reprend ses droits et Maréchal acquiert son statut de héros en tombant amoureux. Pour un temps certes mais c'est avec le moral au plus haut que les deux compagnons repartent vers la frontière et leur devoir :

« Alors nous allons reprendre la lutte.

- Comme les copains, faut bien qu'on la finisse cette putain de guerre. »

La fin est une fin ouverte. Et comme souvent chez Renoir non exempt de pessimisme. Dans la version initiale du scénario de Spaak, « *Les Evasions du lieutenant Maréchal* », les deux hommes s'étaient donné rendez-vous le jour de l'armistice chez Maxim's. Le film se terminait sur une table à deux couverts désespérément vide dans le restaurant favori de Boeldieu et Rauffenstein.

Avec le personnage de Maréchal, Gabin accéda définitivement au statut de grande vedette. Le rôle était taillé sur mesure. La gouaille du personnage, son côté titi-parisien, son enracinement profond dans la réalité ouvrière se conjuguèrent parfaitement avec ses contradictions de classe, sa tolérance et son bon sens. Ce que Renoir et Spaak affirmaient c'est que le héros prolétaire pouvait à tous les sens du terme « avoir de la classe » constatation que Prévert consignait dans une formidable définition de Gabin : « *Ce gentleman élisabéthain de la périphérie.* »

### **Jean GABIN :**

Se reporter à la fiche de **Pépel** dans le film *Les Bas-fonds*, p. 172.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Maréchal s'intègre dans la lignée des personnages naturels de l'œuvre de Renoir. Sans prétendre à la qualité de Boudu, de Cabuiche, de Joseph [Tire au Flanc], Nénette ou Opale, personnage dyonisiaques chargés de troubler l'ordre social, il est le frère de Toni, des ouvriers du Crime de Monsieur Lange, d'Arnaud et de Bomier.*

Roger VIRY-BABEL, *Les Cahiers de la cinémathèque* n° 18-19, printemps 1976, article : *La Grande illusion de Jean Renoir*, p. 61.

*Dans La Grande illusion, il jouera un personnage comme il les aime : simple, nature, sans chiqué.  
 Pour une fois, il ne sera pas un « mauvais garçon ».  
 On le verra en lieutenant d'aviation.  
 Mais, attention, un lieutenant sorti du rang.  
 Un petit mécano que les hasards de la guerre ont transformé en lieutenant.  
 Et qui – ironie du sort – répond au nom de... Maréchal.  
 Ce n'est pas un militaire.  
 Et pourtant, il se bat...  
 Pour faire comme les autres.  
 Ce n'est pas un héros.  
 Et pourtant il s'évade...  
 Pour faire comme les autres.  
 C'est un combattant entre 10 000.  
 Un Français comme il y en a des millions.  
 Un Français moyen, un Français normal, un Français sans peur et sans haine.  
 Un Français, quoi !...  
 Un rôle pour Gabin, qui lui colle à la peau, un rôle pour lequel il semble être fait, qui doit lui permettre de se tailler un succès à la mesure de sa silhouette populaire.  
 Il sera heureux, parce qu'il aime le travail d'équipe.*

Benjamin FAINSILBER, repris dans **Jean Gabin, anatomie d'un mythe** de Claude Gauteur, op. cit., pp. 25-26.

### **Jean Gabin vu par la critique :**

*Gabin lui-même est parfois moins à l'aise dans son personnage de Maréchal qu'en Pépél ou en Jacques Lantier.*

Claude BEYLIE, **Les Cahiers du cinéma** n° 89, novembre 1958, article : *Où est la liberté ?* p. 58.

*Jean Gabin, déjà grosse bête de cinéma [La Grande illusion]*

Jean T-HENCHES, **Les Dernières nouvelles d'Alsace** n° 263, 07 novembre 1958, article : *La Grande illusion.*

### **Jean Gabin vu par Jean Renoir :**

*Vous souvenez-vous, dans La Grande illusion ou dans La Bête humaine, des regards de Gabin ? Le regard de Gabin sur l'écran, quelle merveille, quel miracle. Les sentiments les plus divers y défilent. On les lit, ils ne vous trompent pas. Eh bien, il m'est arrivé, pour lui faire exprimer un sentiment d'émotion de lui demander de songer à toute autre chose. Un jour, ne parvenant pas à obtenir l'œil désiré, je suis Gabin dans un coin et lui vantai les mérites du bœuf mironton. Ah ! ce regard ! cette expression ! J'en étais moi-même confondu.*

Jean RENOIR, **Gabin**, de Claude Gauteur et André Bernard, éd. PAC, collection Têtes d'affiche, Paris, 1976, p. 5.

*Jean Gabin (...) c'est l'homme qui a reçu en don un sixième sens : celui du cinéma. Il ne joue pas devant les caméras ; il se contente d'être lui-même, et cela impressionne merveilleusement la pellicule. Un phénomène, un miracle comme Bancroft ou Wallace Beery. Le seul que je connaisse en France !*

Jean RENOIR, **Gabin** de Claude Gauteur et André Bernard, op. cit, p. 5.

## ROSENTHAL



**Interprète :** Marcel DALIO

**Age :** 35/40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« En vous invitant à ma table, ça me donnait l'occasion de monter que j'ai une famille riche... La foule croit que notre gros défaut, c'est l'avarice. Grave erreur : nous sommes souvent généreux. Hélas ! en face de cette qualité-là, Jehovah nous a largement dotés du péché d'orgueil. »*

**Descriptif**

Lieutenant sorti du rang dans l'armée française, il est prisonnier et partage la cellule de Maréchal et de Boeldieu. Issu d'une riche famille juive, il possède d'innombrables biens en terres ou châteaux. D'ailleurs, les colis qu'il reçoit de l'extérieur sont autrement plus raffinés que ceux des autres qui n'ont que jambon en boîte ou autres « en cas ». Lui reçoit du cognac du barman du Fouquet's.

Lorsqu'il y a une « commande » à passer, c'est lui qui s'en occupe. Ses relations lui permettent d'obtenir pratiquement tout ce qu'il souhaite y compris des vêtements et sous-vêtements de femmes pour la revue des prisonniers.

Mais malgré son extrême délicatesse et son savoir-vivre et même si la richesse de sa famille lui permet d'appartenir à la haute société, il ne sera jamais l'égal d'un Rauffenstein ou d'un Boeldieu. Il n'aura jamais le raffinement et le maintien des aristocrates pour qui c'est naturel. Cela ne s'apprend pas.

Il a une certaine sensibilité que les autres n'ont pas. Il cuisine remarquablement bien : *« Je n'ai jamais si bien mangé de ma vie »*, avouera l'un d'eux.

Sa délicatesse est presque féminine : il apprécie les belles étoffes, les beaux vêtements : *« Attention, ce sont des objets qu'il faut manier avec précautions, en fermant les yeux »*, rajustant une collerette, par-ci, un costume par-là. Rappelons d'ailleurs que Rosenthal est directeur d'une maison de couture dans le civil.

Son amitié, en particulier celle qui le lie à Maréchal, et acquise une fois pour toute. Lorsque ce dernier revient de sa cellule, alors que les autres traduisent leur joie à grands renforts de claques dans le dos, de serrage de mains, en se précipitant vers le nouveau venu, Rosenthal, lui, ému préfère se mettre à ses casseroles et confectionner un plat pour son ami en cachant les larmes de joie et d'émotion qui coulent le long de sa joue, réaction peu conforme à l'image de virilité d'un soldat.

Au-delà de la fierté légitime que lui valent ses largesses, il est gêné par les remerciements et semble s'excuser de son état : *« Je suis fier d'être d'une famille riche et quand je vous invite à ma table, c'est pour moi l'occasion de la montrer. La foule croit que notre gros défaut c'est l'avarice, grave erreur nous sommes souvent généreux, hélas en face de cette vanité, Jehovah nous a largement doté du péché d'orgueil. »*

Cet homme jovial d'une nature gaie et altruiste n'a jamais un mot plus haut que l'autre. Mais malheureusement, sur le terrain, il souffre. Il n'a pas l'étoffe d'un chef et encore moins celle d'un héros. Sa fuite se transforme vite en cauchemar. Il n'a pas la résistance physique d'un Maréchal. Et devant la difficulté, il craque et c'est le seul passage du film où le personnage est en colère : *« J'en ai marre. Si tu savais comme je te déteste... Fous le camp vite, vite, que je ne vois plus ta sale tronche. »*

Rosenthal reprendra de l'ascendant lors de leur séjour chez Elsa. Il est le seul à pouvoir parler allemand et à servir de traducteur au couple.

Le personnage de Rosenthal est sans doute l'un des plus complexes du film. Tout comme Maréchal assume sa condition prolétarienne et Bœldieu son appartenance aristocratique, Rosenthal assume sa judéité.

Renoir déclarait avoir voulu embarrasser ses adversaires politiques en montrant un « juif sympathique. » Le personnage n'apparaît de surcroît que dans la deuxième version du scénario, lorsque Renoir rencontre le comédien Dalio qui inspire sans doute à Renoir l'idée d'introduire dans le scénario un Juif qui ne soit pas caricatural. En cette période se développe en France une poussée de xénophobie et d'antisémitisme comme en témoignent, entre autres choses, les attaques de l'extrême droite contre le « juif Blum » allant jusqu'à l'appel au meurtre ! L'intention de Renoir apparaît donc tout à fait louable et il est difficile de le mettre en doute. Pour autant, ainsi que l'affirme Marc Ferro<sup>21</sup>, *La Grande illusion* ne refléterait-elle pas, sans que Renoir l'ait souhaité, la « profondeur de l'antisémitisme en France ? »

Il convient dès lors de relever, dans son traitement par Renoir, tout ce qui pourrait être perçu comme signe de judéité dans le personnage de Rosenthal afin d'apporter des démentis au procès pour antisémitisme que certains critiques firent au réalisateur à partir de 1947, (en 1937 la sortie du film fut calme à part quelques réflexions antisémites sous la plume de Lucien Rebatet qui par ailleurs défend le film avec enthousiasme et surtout mis à part le chapitre que consacre à *La Grande illusion* Louis-Ferdinand Céline dans *Bagatelles pour un massacre*), car c'est surtout à la ressortie de 1947, sous l'impulsion des anciens camarades de Renoir, que les critiques de cinéma soulignèrent l'antisémitisme latent du film au travers du personnage de Rosenthal et des réactions qu'il suscite chez ses compagnons d'infortune.

1) Rosenthal apparaît pour la première fois lors de l'arrivée au camp d'Hallbach des prisonniers français où figurent Maréchal et Bœldieu. Il fait partie du groupe qui s'égosille à avertir ces derniers de « cacher leur or », mais semble s'en distinguer légèrement dans sa manière d'allumer sa cigarette, ou de se comporter (il en « rajoute un peu ») comme si Rosenthal cherchait à « s'intégrer » en copiant les comportements et les attitudes de ses compagnons.

2) Rosenthal est également celui qui reçoit des colis, et, en échange donne au gardien, Müller, qu'il appelle par son nom, une plaque de chocolat ; il se montre « étonné et ravi chaque fois que je touche un envoi de mes parents. Quand je pense qu'on est ici au cœur de l'Allemagne... ». Il a donc vis-à-vis des Allemands, dont il parle la langue, des rapports différents des autres. Cela peut-il être perçu à l'époque comme une forme de collaboration avec l'étranger ? Le fait de partager ensuite les victuailles avec ses compagnons d'infortune pourrait apparaître comme la confirmation de sa volonté d'intégration. L'instituteur « s'habitue » du reste « aux gentillesse de Rosenthal. »

Fils de riches banquiers – ne peut-on faire penser le spectateurs aux... Rothschild ? – Rosenthal nous est présenté comme un grand couturier, ce qui étonne Maréchal, « l'homme du peuple. » Sans doute est-ce cela qui lui permet de recevoir les colis de vêtements féminins destinés à la fête... Mais comment a-t-il pu en bénéficier alors que le commandant du camp a rappelé juste avant « qu'il est strictement interdit de faire venir des vêtements qui ne sont pas des vêtements militaires » ? De même Rosenthal est le seul à recevoir du courrier « de sa tante de Bordeaux » et un journal *La Gazette de Francfort*. Bénéficierait-il de privilèges ? Différent, Rosenthal l'est aussi par le décor de son coin de chambrée ; les reproductions de tableaux de Boticelli connotent l'intellectuel cultivé...

3) Plus significatif encore les interrogations et plaisanteries que suscitent son identité. Lorsque Bœldieu lui demande son opinion sur les raisons de s'évader, Cartier intervient « Lui

---

<sup>21</sup> Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, éd. Denoël, Paris, 1977.

sportif?<sup>22</sup> Oh il est né à Jérusalem ! » ce qui motive la réplique de Rosenthal sur ses origines : « Pardon, je suis né à Vienne, capitale de l'Autriche, d'une mère danoise et d'un père polonais, naturalisé français » et la plaisanterie de Maréchal : « vieille noblesse bretonne quoi. » Le dialogue reprend ici des formules alors en usage dans les années trente où l'on se posait la question de savoir « si un juif valait bien un breton », et où l'on fustigeait le « cosmopolitisme » des juifs accusés de n'avoir aucune patrie. La prise de position de Rosenthal à la fin lorsque Maréchal lui pose la question :

« tu es sûr que c'est la Suisse ?

- une frontière ça ne se voit pas, c'est une invention des hommes » peut également être interprétée dans ce sens (le juif apatride), tout comme la raison qu'il fournit à son désir d'évasion : « Vous autres, Français de vieille souche, vous ne possédez pas cent mètres carrés de votre pays. Eh bien, les Rosenthal ont trouvé le moyen en 35 ans de s'offrir trois châteaux historiques avec chasses et étangs, terres arables, vergers, clapiers, garennes... et trois galeries d'authentiques ancêtres au grand complet. Si vous croyez que ça ne vaut pas la peine de s'évader pour défendre tout cela. » Réplique soulignée, si besoin était, par celle de Boeldieu : « Je n'avais jamais envisagé la question du patriotisme sous cet angle, à vrai dire assez particulier. »

4) De plus Rosenthal porte une sorte de « vêtement slave » boutonné sur le côté, et se livre à un travail de couture (avec mètre et ciseaux) évoquant sans nul doute pour le spectateur de 1937 le personnage stéréotypé du « tailleur juif » du ghetto. L'enrichissement rapide (trop rapide) de sa famille, installée en France depuis peu renvoie à l'image antisémite classique du « ploutocrate juif apatride » jugé responsable des difficultés économiques de l'époque par l'extrême droite...

La fonction de couturier entraîne une certaine « féminisation » du personnage. A la différence de Maréchal, qui couche avec Joséphine au début et Elsa à la fin, Rosenthal n'a rien d'un coureur de jupons (alors que dans la première version du scénario Maréchal et son compagnon se partageait Elsa !). Tendre et doux (avec Lotte), Rosenthal n'aurait-il pas quelque tendance homosexuelle latente (il refuse qu'un soldat mal rasé porte des vêtements féminins au profit d'un autre avec une figure d'ange...)

En accumulant ainsi les connotations visant à identifier Rosenthal comme juif, Renoir fait-il preuve d'antisémitisme même inconscient ? Difficile d'imaginer Renoir inconscient des risques de « lecture au premier degré » de *La Grande illusion*, mais dans ce cas cela supposerait de sa part un antisémitisme latent et serait en contradiction avec son désir de rendre « un Juif sympathique »... à moins de considérer qu'il s'agisse là d'une exception (comme Rebatet le précise dans son article : « antisémite convaincu d'instinct et j'espère de raison, je suis enchanté que Monsieur Renoir ait donné à ce juif un beau rôle [...] comptons les Rosenthal. Nous pouvons dormir tranquilles. Ce ne sont pas ces braves qu'Israël invoquera jamais. Ils sont trop peu »).

Sympathique, Rosenthal l'est incontestablement. Issu d'une famille aisée, il n'a pas comme bien d'autres l'ont fait, cherché à échapper à la guerre ; de plus il est officier (comme Dreyfus en somme), et va au cours du film participer à toutes les tentatives d'évasion (ce qui lui vaut de se retrouver à Wintersborn), notamment à la fin en compagnie de Maréchal, conscient que s'il réussit il va retourner au front (« si nous passons la ligne, tu vas retourner dans une escadrille et moi dans une batterie. ») Au fond Rosenthal n'est ni plus, ni moins patriote que ses compagnons.

---

<sup>22</sup> Il s'agit là d'une récurrence dans les arguments antisémites : le juif ne travaille pas de ses mains, ne travaille pas la terre, rechigne à un effort physique et n'est absolument pas sportif. Un an plus tôt en 1936, le plus cinglant démenti est apporté par le nageur français Alfred Nakache dont le palmarès est des plus éloquents qui sera vilipendé par la presse de Vichy puis déporté en Allemagne d'où il reviendra pour dix ans plus tard remporter et battre le record du monde du relais 3x100 mètres nage libre. Un journaliste français écrira d'ailleurs : « On devrait retirer à Nakache les titres européens parce qu'il est juif » (documentaire : *Alfred Nakache, le nageur d'Auschwitz*, de Christian Meunier, 2001).

Il participe avec entrain à la préparation de la revue, à la différence de Boëldieu et noue des liens d'amitié avec l'homme du peuple Maréchal avec qui il prépare l'évasion finale grâce à sa connaissance du terrain... On a l'impression au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue que Renoir gomme les stéréotypes accumulés au début. Rosenthal est clairement désigné comme viril – il a attrapé une maladie vénérienne avec une femme de la bonne société ! – Capable de recul par rapport à son identité, Rosenthal n'est plus aux yeux de Maréchal qu'un « bon copain » : « *Oh. Tout ça c'est des histoires ! moi je m'en fous de Jehovah, tout ce que je vois c'est que t'as été un bon copain* » (oubliée « *la vieille noblesse bretonne* »).

Il devient du reste, après la mort de Boëldieu, le personnage principal avec Maréchal et la scène-clé est sans nul doute celle de la dispute entre les deux hommes après que Rosenthal se sera foulé la cheville. Marc Ferro écrit à ce propos : « *la scène avec Gabin est ressentie comme une scène d'exorcisme : instinctivement antisémite, le Français prend conscience de la nature de ses pulsions. Il les domine et comprend que son antisémitisme ne repose sur rien* »<sup>23</sup>, justifiant la vision qu'ont eue les adversaires du racisme en 1937 la scène les satisfaisant. Mais pour Ferro en définitive le juif dans *La Grande illusion* est un être à part, ce qu'il tente de démontrer ensuite. Or cette interprétation suppose un raisonnement intellectuel que Maréchal, « l'homme du peuple » n'aurait pas pu avoir. Tout indique que dans cette scène Renoir s'emploie à briser délibérément le stéréotype de la prétendue identité juive.

A ce moment Maréchal a perdu tout repère : il est sur un chemin boueux, en pleine campagne, au beau milieu d'un pays qu'il ne connaît pas et dont il ne parle pas la langue. Souffrant de la faim et du froid, vêtu de vêtements civils, mal rasé n'est-il pas le vivant portrait... du « juif errant » contraint de s'exiler pour échapper aux persécutions : il n'y a plus de différences entre lui et Rosenthal.

De surcroît c'est Rosenthal qui pousse un coup de gueule en premier, alors que nous spectateurs, attendons la traditionnelle colère de Gabin/Maréchal, utilisant un vocabulaire grossier qui n'est pas le sien. Renoir lui fait chanter (et on connaît l'importance des chansons dans l'œuvre de Renoir) une vieille chanson française dont tout le monde connaît les paroles : ici il est totalement français...

L'autre (le Juif) ce peut être moi, ou lui. Renoir au travers du personnage de Rosenthal dénonce en fait les préjugés antisémites en s'efforçant de donner mauvaise conscience au spectateur de 1937 qui doit en somme suivre le chemin de Maréchal et rejeter tous les stéréotypes s'attachant au Juif.

### **Marcel Dalio (1900- ?) :**

Israel Moshé Blauschild est né en France le 17 juillet 1900. Le pseudonyme Dalio a été emprunté à Danilo, le prince de *La Veuve Joyeuse*. Après avoir fait le Conservatoire et du cabaret, il s'impose au cinéma surtout avec des rôles de métèque, de juif ou d'apatride. Il excelle également dans les numéros de « faux-culs » et d'après ses confidences<sup>24</sup> il est « *sans doute l'acteur français qui a reçu le plus de paires de claques au cinéma.* » Il faut reconnaître que le jeu de Dalio est souvent outré voire caricatural et que dans sa carrière française c'est sous la direction de Renoir, de Clément, de Cayatte et de de Broca que sa tendance naturelle à surjouer est intelligemment bridée. Pour la petite histoire, rappelons cette remarque qu'il donnait dans une interview<sup>25</sup> : « *A mon arrivée en Amérique, j'ai quand même joué le rôle d'un pêcheur breton [dans *The Pied-piper* – 1942] et j'ai incarné Georges Clémenceau [dans *Wilson* – 1944] ! Fallait le faire !* »

---

<sup>23</sup> Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, op. cit.

<sup>24</sup> Entretien avec Roger Viry-Babel en 1981.

<sup>25</sup> Idem.

### **Marcel Dalio vu par la critique :**

*Un Dalio étonnant, plus juif que jamais, à la fois attirant et sordide, domine tout cela comme un ibis bossu au milieu des marécages.*

Robert BRASILLACH, **Histoire du cinéma**, 1954.

*Dalio, remarquable.*

Jean T-HENCHES, **Les Dernières nouvelles d'Alsace** n° 263, loc. cit.

*Seul Dalio-Rosenthal [La Grande illusion] est de bout en bout sublime (peut-être aussi est-ce un personnage à clef).*

Claude BEYLIE, **Les Cahiers du cinéma** n° 89, loc. cit., p. 58.

### **Jean Renoir vu par Marcel Dalio :**

*Il n'a jamais été le copain des acteurs parce que pour être copain des acteurs, faut avoir trempé la gueule dans la farine, dans la boue et dans la merde de nos coulisses. Il n'en était pas malgré le génie du père, il était un héros, c'est un homme qui a fait de grands films mais il faisait pas partie de la roulotte.*

DALIO, **Des Renoir**, documentaire de Roger Viry-Babel et Michel Guillet, 1981.

## **Capitaine de Bœldieu**



**Interprète :** Pierre FRESNAY

**Age :** 35/40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« De nous deux, ce n'est pas moi le plus à plaindre. Moi, j'aurai fini bientôt, mais vous... vous n'avez pas fini [...] Pour un homme du peuple, c'est terrible de mourir à la guerre. Pour [...] moi, c'était une bonne solution. »

**Descriptif**

Ce capitaine de l'aviation française, officier de carrière est un aristocrate à gants blancs, monocle et badine. Pour lui, la guerre n'affecte guère sa façon de vivre. Son personnage, dès son apparition se définit par opposition à celui de Maréchal, le prolétaire devenu lieutenant : alors qu'il baille discrètement la bouche à peine ouverte, cachée par une main gantée, le lieutenant baille à s'en décrocher la mâchoire.

Ses références ne sont pas celles de ses compagnons de captivité :

« L'autre jour chez Maxim's, c'était bondé.

- Maxim's ? Connaît pas.

- Moi je vais jamais dans ces endroits-là. »

Dans la chambrée, alors que tous prennent leur part à la construction du tunnel d'évasion, il est le seul à rester assis au milieu de ses camarades qui s'activent. Il fait une réussite, jeu de cartes que l'on pratique en solitaire. Façon sans doute de marquer ses distances, ce qui ne lui interdit pas de « participer » à l'aventure collective :

« Il est solide au moins votre tunnel ? (...) »

- et la terre qu'est-ce qu'on en fait ?... et demain c'est à qui le tour ?

- A vous mon capitaine si vous le permettez

- Avec plaisir... je me suis laissé dire que la reptation était un exercice des plus salutaires. »

Mais s'il participe activement, il prend soin de préciser à haute-voix combien cette activité rompt avec ses habitudes : « Ce curieux exercice va nous valoir des mains de terrassier. »

Ici, comme dans maintes autres occasions, Bœldieu manifeste à la fois sa volonté de faire partie du groupe tout en maintenant la distance due à sa classe :

« Vous venez mon capitaine ? »

- Non, non ma compétence en matière théâtrale est assez discutable et puis j'ai à faire.

- Une petite réussite sans doute.

- *Précisément, moi je suis un réaliste.* »

Nous retrouvons ici un des paradoxes favoris de Renoir. Pour un aristocrate, le théâtre est un divertissement, et les acteurs sont de vulgaires<sup>26</sup> saltimbanques. Et pourtant l'aristocratie est une classe en perpétuelle représentation sur le théâtre du monde. Boeldieu est, dans cette acception, le précurseur des émigrés de *La Marseillaise* et du Vice-Roi du *Carrosse d'or*.

La distance comportementale entre Maréchal et lui est aussi un artifice de narration destiné à nous faire percevoir l'enjeu des différences de classes entre les individus :

Maréchal : « *J'avoue que mettre des gants blancs pour ce genre d'exercice c'est une idée qui ne me viendrait pas.* »

Boeldieu : *Chacun son point de vue.*

- *Mais enfin vous ne pouvez donc rien faire comme tout le monde ? Il y a 18 mois qu'on est ensemble et on se dit encore « vous. »*

- *Je dis « vous » à ma mère et «vous» à ma femme... Cigarettes ?*

- *Non merci, le tabac anglais me fait mal à la gorge... Décidément... les gants, le tabac,... tout nous sépare.* »

Boeldieu est habitué aux meilleurs alcools, au tabac anglais, aux meilleurs restaurants, soucieux de son indépendance : « *Pardon... mais vos dictionnaires vont me gêner* » précise-t-il poliment au professeur de grec alors qu'il entreprend une réussite !

Tout dans son comportement marque sa différence. A la veille de leur évasion, ses compagnons de chambrées manifestent leur impatience en marchant de long en large. Boeldieu est le seul à rester tranquillement assis. La manifestation de l'impatience est signe d'infériorité. Dans la haute société, on doit cacher ses sentiments, ses anxiétés, ses peurs et ses faiblesses et l'impatience n'est pas de mise.

En fait une seule phrase traduit parfaitement les relations qui président entre Maréchal, ses compagnons et Boeldieu : « *Bien que par goût je ne partage pas vos manifestations artistiques, Maréchal, permettez-moi de vous féliciter.* »

L'emploi par Charles Spaak, le dialoguiste, du mot « *goût* » n'est rien moins qu'innocent. Il ne s'agit en rien d'une inclination, mais d'une marque d'éducation, d'une culture. Le mot est à prendre ici dans l'acception qu'on lui donne dans l'expression « *de bon goût* » Il marque la différence au moment même où Boeldieu montre que leur relation est fondée sur le respect. Différence perçue par Maréchal : « *Bœldieu je l'aime bien mais avec lui, tu comprends, je peux pas me laisser aller... Je suis pas libre.* »

En revanche, pas d'opposition de classe ni de caste entre Rauffenstein, le junker prussien et Boeldieu. Leur éducation similaire les a fait rencontrer les mêmes personnes, les mêmes lieux, partager le même savoir-vivre, fréquenter les mêmes demi-mondaines et s'exprimer en anglais, la langue internationale de l'aristocratie. Malgré la guerre, les hommes s'assemblent par classe. Seules les contingences dues aux circonstances marquent leur appartenance à deux camps différents :

Rauffenstein : « *Je regrette infiniment de ne pas pouvoir vous loger seul.* »

Boeldieu : *Je suis très touché... mais je n'aurais accepté en aucun cas, mon commandant.* »

Boeldieu accepte que Rauffenstein le traite plus comme son invité que comme un prisonnier ; mais en soulignant ce privilège, il indique clairement la frontière entre une fraternité de classe et une appartenance de camp :

Rauffenstein : « *Donnez-moi votre parole d'honneur que vous n'avez rien dans la chambre contre le règlement.* »

Boeldieu : *Je vous donne ma parole d'honneur. Mais pourquoi ma parole et pas celle de ces messieurs.*

- *La parole d'honneur d'un Rosenthal et celle d'un Maréchal ?*

- *Elle vaut la nôtre.*

- *Peut-être.*

- *Pourquoi avez-vous fait pour moi une exception en me recevant chez vous ?*

---

<sup>26</sup> Vulgaire est à prendre ici au sens propre du mot. De *vulgus*, la plèbe.



- Pourquoi ? Parce que vous vous appelez de Bældieu officier de carrière dans l'armée française et moi Rauffenstein officier de carrière dans l'armée impériale d'Allemagne.
- Mais mes camarades sont aussi des officiers.
- Un Maréchal et un Rosenthal ?... officiers ?
- Ce sont de très bons soldats.
- Oui... joli cadeau de la révolution française. »

Echange fondamental, à replacer dans le contexte historique de la création en 1937 beaucoup plus que dans celui de la fiction. Spaak et Renoir marquent la différence entre les deux nations par la modification fondamentale que la Révolution de 1789 a instaurée dans les rapports humains. Bældieu annonce ici la figure du commandant du fort Saint-Nicolas de *La Marseillaise* qui saura reconnaître de la « noblesse » dans le comportement du révolutionnaire Arnaud. Il est vrai que la guerre permet au moins à des hommes de classes, de conditions, de professions ou d'éducatons différentes de se côtoyer et de se découvrir. Proximité que les règles du jeu en temps de paix rendent impossibles, voire même dérisoires. Rosenthal l'explique parfaitement dans la discussion sur les maladies de classes [séquence censurée en 1947 !] :

Rosenthal : « *En général, les gens bien c'est plutôt la vérole, pas vrai Bældieu ?* »

Bældieu : *Ah oui, ce fut longtemps un privilège... mais il se perd, comme les autres. Tout se démocratise. Ainsi le cancer et la goutte ne sont pas des maladies d'ouvriers mais le peuple y viendra, soyez en sûr.*

- *En sommes chacun mourrait de sa maladie de classe si nous n'avions la guerre pour réconcilier les microbes. »*

En fait Bældieu vit la guerre comme une sorte de « grand jeu » : « *D'un côté des enfants qui jouent aux soldats et de l'autre des soldats qui jouent comme des enfants. »*

Et qui dit jeu, dit règles : « *Pour moi la question ne se pose pas. A quoi sert un terrain de golf?... à jouer au golf, un terrain de tennis?... à jouer au tennis, un camp de prisonniers?... à s'évader. »*

La préparation de l'évasion de Maréchal et Rosenthal de la forteresse de Wintersborn devient dans son optique un véritable jeu auquel il convient de participer : « *Ca m'amuserait. »*

Mais même si la guerre est un jeu – un jeu meurtrier – pour lui c'est avant tout un exercice qui doit se pratiquer dans les règles. Le fait d'être prisonnier ne confère aucun privilège aux geôliers. Ainsi lors de la séquence de la fouille :

Bældieu : « *Qu'est ce que c'est que cette façon de procéder ?*

- *C'est la guerre.*

- *Nous sommes d'accord... mais on peut la faire poliment. »*

De même lors de l'appel :

« *Bældieu !*

- *Vous pourriez dire capitaine de Bældieu ! »*

La guerre est un jeu mais un jeu d'adultes, un jeu absurde, mais qui, comme tout jeu ultime, ne doit faire place à aucun sentiment :

« *Ca m'est très pénible à moi aussi et pire, ça me gêne. Bah quoi, c'est la guerre, les sentiments sont hors de question... C'est pas juste.*

- *Qu'est ce qui est juste dans une guerre ? »*

Ce jeu ne va pas sans contradictions. Lors des préparatifs de l'évasion de Maréchal et Rosenthal, Bældieu peaufine son « intervention musicale » : « *J'adore la flûte* » dit-il, ce qui est en parfaite contradiction avec la remarque : « *J'ai horreur des fifres* » qu'il énonçait précédemment à l'écoute de la musique militaire prussienne.

L'aristocrate se sacrifie pour ses camarades issus du peuple au son d'une chanson populaire : *Il était un petit navire* (sacrifice qui n'en est peut-être pas un puisque Boeldieu trouve dans cet acte une manière de mourir à la guerre, une sorte d'héroïsme dans l'honneur de mourir. Il l'a d'ailleurs dit auparavant à Rauffenstein : « *Pour un homme du peuple, c'est terrible de mourir à la guerre. Pour vous et moi, c'est une bonne solution. »* Comme il le dit aussi à Maréchal : « *Je ne fais rien pour vous personnellement. Ca vous évite de vous attendrir. »* Il serait alors plus juste de parler de suicide consenti plutôt que de sacrifice). Avant de s'effondrer, frappé par la balle tirée par son alter ego prussien, il regarde sa montre – les cinq minutes nécessaires à l'évasion de ses amis

sont passées, il peut mourir. Attitude que l'on peut résumer également par la formule triviale : il a fait son temps.

C'est la main gantée de blanc de l'aristocratie qui ferme les yeux de Bœldieu. Cette classe va vers sa fin (mort de Bœldieu). C'est une classe décadente (le seul représentant qui survit au cataclysme est un handicapé, Rauffenstein).

Rauffenstein : « *Je ne sais pas qui va gagner cette guerre. La fin quelle qu'elle soit, sera la fin des Rauffenstein et des Bœldieu.* »

Bœldieu : *On n'a peut-être plus besoin de nous !*

- *Et vous ne trouvez pas que c'est dommage ? »*

Ce qu'il faut tout d'abord reconnaître c'est la fascination de Renoir pour l'aristocratie. Bœldieu est un des personnages récurrents de son œuvre. Il ne s'agit pas d'un aristocrate fin de race, mais d'un des derniers représentants d'une classe dont l'histoire contemporaine « n'a plus besoin. » On retrouvera sa déclinaison sous différents modes comiques ou dramatiques dans des films aussi différents que *Le Carrosse d'or*, *La Marseillaise*, *French cancan*, *Marquitta*, *Les Bas-fonds* ou *Le Journal d'une femme de chambre*. Il y a une certaine forme de nostalgie dans l'approche de ces personnages. Leur comportement, leur attachement à l'apparence pourraient les rendre ridicules, en fait il n'en est rien. Le rôle avait été primitivement dévolu à Louis Jouvet (ses engagements au théâtre l'amènèrent à décliner l'offre) puis à Pierre-Richard Wilm qui le refusa en signalant qu'il préférerait nettement interpréter le rôle de l'homme du peuple. Sans préjuger de la prestation qu'il aurait donnée, le choix de Fresnay fut judicieux et servit beaucoup plus sa renommée que le contre-emploi du rôle de Marius dans la trilogie de Pagnol.

### **Pierre FRESNAY (1897-1975) :**

Pierre Jules Laudenbach est né à Paris le 4 avril 1897. Il entre à la Comédie-Française à 19 ans. Il y devient sociétaire. C'est grâce à Yvonne Printemps, son épouse, et à Pagnol qu'il fait du cinéma. Après une assez belle carrière cinématographique, limitée par sa petite taille et une élocution particulière (ton assez précieux et fortement nasalisé), il retourne vers ce qui l'a toujours le plus attiré, le théâtre. Il dirige la Michodière avec talent délaissant de plus en plus l'écran. Il meurt le 9 janvier 1975 à Neuilly-sur-Seine.

### **Le personnage vu par Pierre Fresnay :**

*Mon rôle est extrêmement intéressant. Le personnage du capitaine traverse toute l'action ; il est admirablement placé par rapport aux autres, il tire une grande partie de sa valeur des contrastes qu'il forme avec eux. C'est un personnage d'un ton assez uniforme, il n'évolue pas, mais les événements différents l'obligent à des actions différentes. Il ne change pas de sentiments, mais ses sentiments changent de couleur parce que les événements changent eux-mêmes.*

Pierre FRESNAY, *Ciné-Miroir* n° 638, 25-06-1937, article de Claude BERNIER: *Pierre Fresnay, le brillant officier de la Grande illusion*, p. 411.

*Le choix initial de Jouvet indique bien quelle était l'intention de Renoir à l'égard de Bœldieu : il le voulait plus ou moins caricatural, car le tempérament de Jouvet ramenait beaucoup de chose à la caricature. Et Renoir m'a encouragé dans ce sens ; il insistait pour que je tire tout le parti possible des gants blancs, du monocle, du vouvoiement avec la mère et la femme.*

Pierre FRESNAY, *Archives* n° 70, février 1997, article de Franck PRIOT : *La Grande illusion, histoire du film en 10 chapitres*, pp. 7-8.

### **Pierre Fresnay vu par Jean Renoir :**

*Que vous dire de Fresnay dans La Grande illusion ? J'ai revu le film récemment et j'y ai trouvé le capitaine de Bœldieu. J'y ai également trouvé tous les aristocrates français et tous les officiers de cavalerie. Fresnay a le génie de s'effacer au bénéfice du personnage qu'il représente et cependant sa personnalité perce l'écran. C'est là le secret du grand artiste : devenir le rôle sans disparaître derrière une création de l'esprit. Voilà, je crois en quelques lignes ce que je pense du capitaine de Bœldieu.*

Jean RENOIR, texte inédit retranscrit dans le supplément *Anthologie* n° 90, octobre 1976, article de Henri Agel : *Pierre Fresnay*, p. 526.

### **Pierre Fresnay vu par la critique :**

*Il paraît en ce moment dans La Grande illusion où il joue le rôle d'un officier, et il faut bien dire que le capitaine de Bœldieu, fin, racé, ne pouvait être mieux interprété que par lui. Il est en effet, jeune, ardent, viril, il a le visage expressif et l'intelligence vive.*

Claude BERNIER, **Ciné-Miroir** n° 638, loc. cit., p. 411.

*L'inoubliable Pierre Fresnay (La Grande illusion) est devenu presque insupportable avec le temps*

Claude BEYLIE, **Les Cahiers du cinéma** n° 89, loc. cit., p. 58.

*Fresnay, seul, en rajoute peut-être un peu, et nous sentons vite l'acteur percer sous le personnage. Renoir l'a bien senti, qui ne l'a jamais fait rejouer depuis.*

Claude BEYLIE, **Cinéma** n° 31, novembre 1958, article : *La Grande illusion*, p. 112.

*Je dois reconnaître ici que Pierre Fresnay, qui a toujours composé ses personnages avec un soin agaçant à force d'être visible, réussit à nous convaincre dans chacune de ses scènes. Il est réellement nimbé de ce « je ne sais quoi » dont parle Renoir, « qui faisait de ces messieurs de la cavalerie des êtres à part ».*

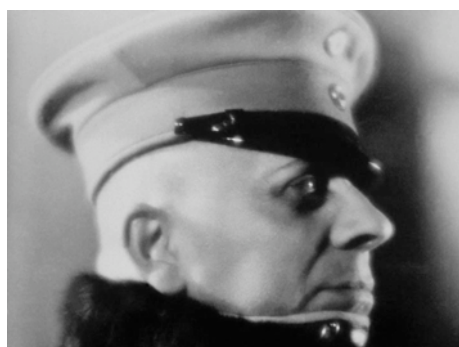
Claude-Jean PHILIPPE, **Jean Renoir, une vie en œuvres**, op. cit., p. 219.

### **Jean Renoir vu par Pierre Fresnay :**

*C'est un excellent technicien, qui connaît à fond les ressources de son métier. La précision de son travail n'entrave pas son inspiration qui est à base de sincérité et de bonté. Il n'y a que les mauvais acteurs qui n'aiment pas qu'on les dirige.*

Pierre FRESNAY, **Ciné-Miroir** n° 638, loc ; cit., p. 411.

## **RAUFFENSTEIN**



**Interprète :** Erich Von STROHEIM

**Age :** 50 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« J'étais combattant et, maintenant, je suis fonctionnaire, un policier. C'est le seul moyen qui me reste pour me donner l'air de servir ma patrie. La colonne fracturée en deux endroits, ressoudée avec des plaques d'argent. Mentonnière en argent, ainsi que la rotule en argent... Les malheurs de la guerre m'ont apporté ces richesses. »*

### **Descriptif**

Von Rauffenstein est commandant de l'aviation allemande. C'est un aristocrate. Blessé quelque temps après avoir abattu l'avion de Bœldieu et Maréchal, il reprend du service comme gardien d'une forteresse où l'on enferme les prisonniers récalcitrants.

Dès la première séquence tournée au Haut-Kœnigbourg, Rauffenstein s'affirme attaché à la stricte observation de rites qui marquent son appartenance à l'aristocratie. Et lorsqu'il reçoit Maréchal et Bœldieu qui viennent d'être transférés à Wintersborn, il les accueille moins comme des prisonniers que comme des hôtes.

Rauffenstein a le souci d'atténuer les rapports prisonniers/geôliers et marque sa répugnance à considérer son alter ego comme un prisonnier : *« Je suis désolé de vous voir ici. »*

C'est d'ailleurs les termes d'invités et de propriété que l'on emploie :

*« Très aimable à vous de nous avoir fait faire le tour du propriétaire.*

*- C'est un bien joli château, mon commandant.*

*- J'espère que cette promenade ne vous aura pas fatigué. »*

Les différences entre Rauffenstein et Bœldieu ne sont pas comportementales. S'ils partagent les mêmes soucis d'apparence et de respect des convenances, que leur a inculqués une éducation aristocratique identique, ils se séparent sur le regard qu'ils portent sur leurs

concitoyens respectifs. D'un côté l'aristocrate Bœldieu répond de la valeur de ses hommes, et accepte l'égalité des soldats, de l'autre, le junker von Rauffenstein est certain de la supériorité de sa classe. La fin de la disparité entre les classes est pour lui « *un joli cadeau de la révolution française.* »

Cela se traduit par toute une série de remarques. Lorsqu'il demande par exemple à Bœldieu de lui donner sa parole :

« *Donnez-moi votre parole d'honneur que vous n'avez rien dans la chambre contre le règlement.*

- *Je vous donne ma parole d'honneur... Mais pourquoi ma parole et pas celle de ces messieurs ?*

- *La parole d'honneur d'un Rosenthal et celle d'un Maréchal ?*

- *Elle vaut la nôtre.*

- *Peut-être.* »

En employant le « *Nôtre* », Bœldieu reconnaît malgré tout son appartenance à la classe de Rauffenstein malgré son désir d'effacer le fossé et de se rapprocher simplement de ses hommes. Mais la différence est dans le fait que l'un reconnaît aux hommes un honneur que l'autre leur refuse :

« *Pourquoi avez-vous fait une exception pour moi en me recevant chez vous ?*

- *Pourquoi ? Parce que vous vous appelez Bœldieu, officier de carrière de l'armée française et moi Rauffenstein, officier de carrière de l'armée impériale d'Allemagne.*

- *Mais mes camarades sont aussi des officiers (Ici Bœldieu emploie le mot "camarades" pour bien marquer la sympathie qui existe entre eux alors que Rauffenstein voit en ses soldats des subalternes).*

- *Un Maréchal et un Rosenthal, officiers ? !*

- *Ce sont de très bons soldats.*

- *Oui joli cadeau de la révolution française... Je ne sais pas qui va gagner cette guerre. La fin quelle qu'elle soit sera la fin des Rauffenstein et des Bœldieu.* »

C'est la décadence d'une classe, sa disparition programmée que le personnage de Rauffenstein illustre. De ces deux représentants, l'un va mourir (classe qui va vers sa perte qui s'autodétruit, l'aristocrate tue l'aristocrate) et l'autre n'est plus que l'ombre de lui-même, diminué physiquement, handicapé : « *Brûlé partout, la raison pour mes gants. La colonne vertébrale fracturée en deux endroits, plaques d'argent, la rotule du genou est en argent aussi... les malheurs de la guerre m'ont apportés ces richesses.* »

La dernière séquence est remarquablement écrite. Rauffenstein se tient à la tête du lit de l'agonisant, une main affectueuse sur son épaule : « *Je vous demande pardon. Vous avez mal... J'avais visé à la jambe. Je vous en prie pas d'excuses j'ai été maladroit* (encore un signe de sa décadence)

- *De nous deux ce n'est pas moi qui suis le plus à plaindre. Moi j'en ai fini bientôt et vous vous n'avez pas fini.*

- *Pas fini de traîner une existence inutile.*

- *Pour un homme du peuple, c'est terrible de mourir à la guerre. Pour vous et moi, c'est une bonne solution.* »

Le personnage de Rauffenstein, on le sait, n'était qu'une silhouette secondaire dans le récit des évasions de Maréchal. Pierre Renoir, à l'origine, devait interpréter ce personnage. L'arrivée de Stroheim modifia les plans et Jean Renoir développa avec l'aide de Jacques Becker cet épisode pour étoffer le rôle. Stroheim apporta aussi des modifications au scénario suggérant même le plan-séquence de la découverte de la chambre de Rauffenstein directement calqué sur une séquence de *Queen Kelly*. L'interprétation de Stroheim infléchit considérablement le personnage de Rauffenstein. Il est sans cesse à la limite de la caricature et certains exégètes ont pu y lire des sous-entendus homosexuels. (ce qui est faux. Rappelons-nous les conversations des deux hommes à propos de « Fifi » et des autres « maison » qu'ils ont tous deux connues). Il est vrai que la complicité entre Bœldieu et Rauffenstein peut donner l'illusion d'un véritable couple. Il n'est pas jusqu'à l'artifice de la séquence du pot de géranium – « *une belle connerie* »<sup>27</sup> comme le regrettait Charles Spaak – qui ne fasse basculer la séquence vers une sensiblerie qu'on ne trouve pas par ailleurs dans le scénario initial. Ce

<sup>27</sup> confidence de Charles Spaak à Roger Viry-Babel, Nancy, 1972.

géranium permet justement de faire sortir le personnage de sa rigidité. Cette « sensiblerie » casse l'image stéréotypée du personnage. Pour Françoise Arnoul : « *la scène de la fleur coupée entre Fesnay et Stroheim touche (...) au sublime.* »<sup>28</sup>

### **Erich Von STROHEIM (1885-1957) :**

Erich Oswald Stroheim est né le 22 septembre 1885 en Autriche. Il doit tout à l'entrée en guerre de l'Amérique. On le chargea à Hollywood, où il était venu tenter sa chance en 1914, des rôles d'officiers allemands. Mais il fut aussi un grand metteur en scène incompris. Sa carrière d'acteur s'est déroulée aux Etats-Unis jusqu'en 1936. Il vint alors en France, son crédit ruiné à Hollywood, et y resta jusqu'en 1940. Il repartit aux Etats-Unis et revint en France en 1946. Il meurt d'un cancer de la moelle épinière le 12 mai 1957 en France.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Notons [...] que Rauffenstein est le double féminin de Bældieu. Blessé/castré, il se confîne dans des activités de type féminin (la culture du géranium) [...]. Son comportement tranche également avec le comportement mâle de Maréchal. Il minaude, prend des poses, grimace à l'extrême, se parfume, est d'une coquetterie excessive (usage du manchon), fait visiter son logis (se comporte en maîtresse de maison), est exclusif à l'égard de Bældieu [...], utilise avec lui un langage qui pour être un langage de caste [...] n'en est pas moins un langage que seuls les deux interlocuteurs peuvent pratiquer, ce qui renforce le caractère exclusif du personnage. Il ne semble pas inexact de dire que Rauffenstein vit une véritable liaison (de type amoureux) avec Bældieu. Trompé par ce dernier, qui refuse l'inaction, il se comporte en individu bafoué et l'abat.*

Roger VIRY-BABEL, **Les Cahiers de la cinémathèque** n°18-19, loc.cit., p. 61.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Je me mis en hâte à la réécriture du scénario et, d'une poussière de rôles, je fabriquaï le rôle de Rauffenstein. Ce personnage à ma grande joie, plut à Stroheim.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 190.

*Le costume du commandant Rauffenstein (que je trouve personnellement d'un goût excellent) a été composé par Monsieur von Stroheim sur une documentation précise : 1) sur ses souvenirs personnels d'ancien officier autrichien ; 2) sur les mémoires de l'as allemand von Richttöfen. La chaîne qu'il porte au bras appartient personnellement à Monsieur von Stroheim. Lorsqu'il était officier, il en portait déjà une analogue.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., p. 50 : lettre à Albin Michel et Jean Des Vallières 1937.

*A l'époque, c'était un tout petit rôle, mais je savais qu'avec quelqu'un comme Stroheim, je trouverais un moyen de le rendre important.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., p. 447 : lettre à Bosley Crowther, 7/11/1963.

### **Erich von Stroheim vu par la critique :**

*Le grand Eric von Stroheim n'est plus metteur en scène et auteur. Souhaitons qu'il le redeviennne. En attendant, il représente le commandant avec ses moyens et ses attitudes qui sont plus que du talent.*

Lucien WAHL, **Pour vous** n° 448, 17-06-1937, article : *Un Beau film français*, La Grande illusion, p. 5.

*Stroheim échappe à Renoir pour se fixer dans sa mythologie personnelle et c'est dommage [La Grande illusion]*

Claude BEYLIE, **Les Cahiers du cinéma** n° 89, loc ; cit., p. 58.

*Eric von Stroheim dont le von Rauffenstein nous apparaît aujourd'hui comme le plus extraordinaire des interprètes de ce chef-d'œuvre du cinéma mondial.*

Jean T-HENCHES, **Les Dernières nouvelles d'Alsace** n° 263, loc. cit.

*Quant à Eric Von Stroheim, dont Renoir admirait beaucoup l'œuvre, il est étonnant : sa démarche, son intonation de voix, son sourire lorsqu'il lit le compte-rendu d'évasion de ses nouveaux pensionnaires sont un régal.*

Gilles MARCEAU, **Télérama** n° 1174, 16 juillet 1972, article : *La Grande illusion*, p. 45.

<sup>28</sup> Françoise Arnoul, **L'Avant-Scène cinéma**, n° 544, septembre 2005.

### **Erich Von Stroheim vu par Jean Renoir :**

*Von Stroheim et son orchidée dans La Grande illusion, l'homme que j'avais le plus admiré avec Chaplin, qui m'avait le plus influencé et que je dirigeais [...]*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 54.

*C'est que Eric von Stroheim était pour moi une espèce de Dieu, et maintenant que je le connais bien, qu'il me fait même l'honneur de m'appeler son ami, mon opinion n'a pas changé.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 188.

*Pour compléter le portrait d'ensemble, von Stroheim, je crois utile d'insister sur sa naïveté. Le personnage idéal qu'il s'efforçait d'imiter aurait pu naître de l'imagination d'un garçon de 12 ans. C'était une impressionnante réincarnation du mousquetaire, bien que cette comparaison ne l'eût pas satisfait. C'est au Marquis de Sade qu'il aurait voulu ressembler. Il rêvait de luxe effréné, de femmes perverses, de flagellations, d'exploits sexuels, de bacchanales et de beuveries.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 150.

*Un détail amusant était que Stroheim parlait à peine l'allemand. Il était obligé d'étudier ses textes comme un élève à l'école apprend un texte dans une langue étrangère. Aux yeux du monde entier, il reste pourtant le prototype parfait du militaire allemand. Son génie l'emporte sur la copie littérale de la réalité.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., pp. 150-151.

*Vous connaissez mon culte pour cet unique faiseur de films. Il a été le prêtre d'une religion ignorée du public et dont les sectateurs maintiennent jalousement le rite. Ce culte vous en êtes le grand prêtre. La gloire de Stroheim ne repose pas seulement sur la puissance de ses images, pas plus que sur l'angoisse où nous plonge l'impitoyable rythme qui commande le déroulement de l'action. Il repose sur une passion commune pour la grandeur, une grandeur au dessus du mauvais goût. C'est un climat qui peut sembler rude au premier abord, amis quand on y est fait, il devient le jardin de l'Eden.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., p. 546 : lettre à Herman G. Weinberg, 5/02/0977.

*Plus tard, j'ai eu l'honneur d'avoir Stroheim comme interprète dans mon film La Grande illusion. Il fit tout pour me faire oublier qu'il était l'un des prophètes de notre métier. Je lui en suis reconnaissant, mais moins que des quelques leçons essentielles qu'il m'avait données de loin, une vingtaine d'années auparavant.*

Jean RENOIR, 1958, repris de **Erich von Stroheim**, Maurice Bessy, éd. Pygmalion, Paris, 1984, p. 202.

### **Erich Von Stroheim vu par Françoise Giroud :**

*Puis, ce fut La Grande illusion. Quand il arriva au Haut-Kœnigsbourg où les prises de vues étaient déjà commencées, nous étions tous tremblants et Jean Renoir plus que les autres. Nous allions voir Stroheim, le grand Stroheim !... Il fit une magistrale entrée dramatique, sanglé dans son uniforme, le cou soutenu par un appareil orthopédique, suivi par une longue infirmière drapée dans se voiles blancs. Personne ne savait exactement quel genre de soins cette infirmière lui prodiguait et personne n'osa jamais lui demander, non tant par discrétion, mais de crainte qu'il réponde au contraire avec un grand luxe de précisions. L'appareil orthopédique était une idée à lui, une des innombrables idées dont il fertilisa le film et que Jean Renoir eut l'extrême intelligence d'accueillir.*

Françoise GIROUD, **Portraits sans retouches 1945-1955**, éd. Gallimard Folio, Paris, 2001, p. 291.

### **Jean Renoir vu par Erich Von Stroheim :**

*Je tremblais tandis que j'attendais mon futur metteur en scène, dans le bureau à demi-meublé que la société qui préparait La Grande illusion avait prévu pour notre entretien. J'entendis des pas dans le couloir ; la porte s'ouvrit ; une lourde silhouette accusée par des vêtements trop amples s'encadra, obstruant l'entrée. Je suis incapable de décrire ce visage, je dirai simplement que les yeux me frappèrent : ils ne sont pas beaux, mais d'un bleu étincelant, et d'une intelligence aiguë. Une seconde plus tard, cet homme était près de moi, et me plantait sur chaque joue, un baiser sonore. D'ordinaire, je ne suis pas friand des marques excessives d'affection. Je dirais même que je déteste les poignées de mains un peu longues, lorsqu'elles viennent de personne de mon sexe. Et pourtant, je rendis sans la moindre hésitation cet inhabituel témoignage de cordialité. Puis Renoir me saisit par l'épaule, m'éloigna pour me voir mieux ; enfin, me couvrant du regard, m'exprima en allemand, combien il était content de me voir travailler à ses côtés. Il dit « à ses côtés », et non pas « pour moi ». Il n'avait pas besoin de longues palabres : j'avais compris, je savais que tout marcherait bien. Je me sentis seulement malheureux, à la pensée que je ne pourrais lui retourner le compliment puisque je n'avais vu, hélas, aucun de ses films. Mais je témoignai chaleureusement ma joie de travailler pour lui. [...]*

*Sa patience est extraordinaire. Sans élever la voix, il recommence encore et encore jusqu'au rendement maximum. Sa politesse à l'égard de tous ceux qui travaillent avec lui me semble d'autant plus stupéfiante que je suis moi-même incapable, en quelque langue que ce soit, de dire trois mots de suite sans jurer.*

*Jean Renoir aurait fait un parfait diplomate car il a plus de finesse et d'habileté dans le petit doigt, que n'importe quel professionnel dans ce qu'ils appellent leur cervelle. [...]*

*J'aime Jean Renoir. Mon plus grand regret est de n'avoir pu faire partie de la troupe de La Marseillaise et mon vœu le plus cher est de me voir attribuer, dans un autre de ses films, un rôle, si petit soit-il. Je le tiendrais, la joie au cœur, de mon mieux, et gratis.*

Eric VON STROHEIM, décembre 1937, repris de **Erich Von Stroheim**, Maurice Bessy, op. cit., p. 199.

## ELSA



**Interprète** : Dita PARLO

**Age** : 30 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Mon mari, tué à Verdun. Mes frères, tués à Liège, à Charleroi, à Tannenberg. Nos plus grandes victoires ! et la table est devenue trop grande. »

**Descriptif**

Elsa est la seule femme du film. Elle est allemande et c'est dans sa ferme que les deux évadés Maréchal et Rosenthal, se réfugient.

Elle vit seule avec sa petite fille Lotte. C'est une femme au visage fermé, ses traits sont sévères par rapport à sa voix douce.

Elle évoque calmement la mort de son mari à Verdun et de ses frères à Liège et Tannenberg. On ressent tout le poids d'une existence bouleversée par la guerre. Les travaux de la ferme et l'éducation de sa fille l'ont obligée à taire sa douleur et à faire face.

C'est pourquoi elle se défend de manifester un quelconque sentiment lorsque Maréchal la regarde intensément. Elle refuse de s'impliquer dans une relation impossible : en 1917, une veuve allemande ne peut tomber amoureuse d'un soldat français, d'autant plus qu'il s'agit d'un prisonnier de guerre évadé.

Mais petit à petit, cette femme que l'on croyait à l'abri de tout sentiment, de toute émotion, se détend et le sourire revient sur ses lèvres, le soir de Noël. Maréchal s'est insinué naturellement dans sa vie et dans son cœur. Il prend soin de Lotte et l'aime comme sa propre fille, il vaque aux occupations de la ferme comme si elle était sienne.

Une seule chose les sépare encore : la langue. Mais le pas est vite franchi :

« Dis, comment on dit Lotte a les yeux bleus ?

- Lotte hat blaue Augen. »

Et Elsa se prend au jeu en corrigeant son lamentable accent.

La barrière est franchie. Pour la première fois, au moment d'aller se coucher, elle soutient le regard de Maréchal et ne cherche pas à fuir.

Le lendemain matin, c'est le visage resplendissant et souriant qu'elle dit : « le café est prêt » en français.

Elsa au début, si grave, si froide, si égale à elle-même, se détend, les rides de sévérité se sont transformées en sourires, elle a réappris à aimer. Elle est redevenue une femme comme les autres, capable de sentiments, capable d'aimer, d'être aimée, de ressentir joie et tristesse.

Mais les histoires d'amour ont une fin, Maréchal doit partir. Une scène très importante prend alors place ici. Avant le départ de Maréchal les deux amants sont côte à côte et parlent. Or nous savons que les deux personnages ne parlent pas la même langue mais à ce moment ils se comprennent au-delà des mots. Ce monologue de part et d'autre devient alors dialogue au niveau de l'amour et des sentiments. L'amour unifie ce que les frontières (de la langue) séparent.

Elsa se ressaisit, fait preuve d'un courage presque surhumain, prépare le baluchon des évadés de nouveau sur le départ, et après une dernière étreinte retourne vaquer aux occupations ménagères habituelles, sans rien laisser paraître de la blessure que le départ de Maréchal provoque.

Encore un personnage de femme forte que les circonstances ont obligé à prendre son destin à bras le corps. Ce qui est parfaitement exprimé par Spaak et Renoir, c'est l'éveil du désir chez cette jeune veuve. La frustration sexuelle s'est exprimée jusque-là par les évocations de la femme dont les prisonniers étaient privés. C'était une manifestation masculine naturelle que la société admet. Que les auteurs du film expriment l'aspect féminin de cette frustration avec d'ailleurs une grande pudeur était d'autant plus difficile que la femme – sauf à être considérée comme une garce – apparaît très rarement dans les scénarios. Cela d'ailleurs provoqua une censure lors de la ressortie du film en 1947 car on pouvait difficilement admettre deux ans après la guerre et l'Occupation qu'un officier français couchât avec une paysanne allemande. Les souvenirs de « collaboration horizontale » étaient beaucoup trop aigus et amenèrent à couper dans la scène d'amour. Dans une certaine mesure Elsa sur le mode dramatique ressemble à Henriette de *Partie de campagne*.

### ***Dita PARLO (1906-1971) :***

Grethe Gerda Kornstadt est née en Allemagne le 4 septembre 1906. Danseuse, elle est découverte par Erich Pommer, le magnat de la UFA. Elle fait une carrière internationale, après ses débuts dans les studios de Berlin. Elle meurt le 13 décembre 1971 à Paris.

### ***Dita Parlo vue par la critique :***

*Dita Parlo, émouvante*

Jean T-HENCHES, *Les Dernières nouvelles d'Alsace* n° 263, loc. cit.

### ***Jean Renoir vu par Dita Parlo :***

*Quel metteur en scène magnifique ! Tout chez lui est amour et compréhension ! Un jour, on avait demandé à son père, le célèbre peintre Renoir : « C'est sans doute pour vous amuser que vous faites de la peinture ? » Il avait répondu : « Mais certainement. » C'est de la même manière que son fils s'est intéressé au cinéma, il y a réussi comme vous le savez.*

Dita PARLO, *Ciné-Miroir* n° 667, 14-01-1938, article de Remy GARRIGUES : *Le Succès de Dita Parlo*, p. 19.

## **CARTIER, l'acteur**



***Interprète :*** Julien CARETTE

***Age :*** 35 ans

***Phrase-clé (extraite du film) :***

*« Moi je m'en fous de ce que fait Madame. Ce qui me pousse à me débîner, c'est que je m'embête trop... Tro - cadero... Cadet Roussel... »*

***Descriptif :***

Le personnage de Cartier dont on n'utilise jamais le nom dans le film, mais qu'on appelle "l'acteur", est peut-être le second rôle le plus intéressant du film. Il n'apparaît que dans la première partie et peut être considéré comme l'antithèse de Boeldieu. En effet, il est tout sauf raffiné, parle la bouche pleine, se moque systématiquement de l'aristocrate, parle fort et surtout aligne des calembours ineptes. C'est un acteur vraisemblablement cantonné dans des revues de music-hall de seconde catégorie et on peut se demander comment il a pu devenir officier même subalterne. Ce qui s'explique logiquement



pour l'instituteur, l'ingénieur du cadastre, le professeur de grec et le grand bourgeois juif en raison de leurs études supérieures, s'explique moins pour Maréchal et l'acteur à moins qu'ils ne soient, comme on dit, « sortis du rang » c'est-à-dire distingués en raison d'un quelconque acte de bravoure. Charles Spaak<sup>29</sup> était incapable d'en donner une autre raison que relevant de la simple dramaturgie : « *Renoir et moi tenions à un personnage comique, un clown et l'idéal était d'imaginer un personnage d'acteur populacrier. On ne s'est jamais posé la question de la logique. Ces camps de prisonniers étant réservés aux officiers, c'est vrai qu'il peut paraître ahurissant que le personnage joué par Carette en fasse partie. Mon frère qui avait été prisonnier pendant la guerre m'avait assuré avoir rencontré de tels personnages lors de sa captivité. J'ai toujours adoré ces rôles de crétins sympathiques. Ils se permettent tout et je ne vois pas ce qu'il pourrait y avoir d'étrange en ce qu'en temps de guerre on en ait trouvés au sein de l'armée. Le choix de Carette est sans doute dû à sa découverte dans L'Affaire est dans le sac de Pierre Prévert qui était à l'époque un des proches de Renoir.* »

En développant ce rôle, Renoir bien évidemment se fait plaisir. Ce genre de personnage qui pousse jusqu'à la caricature sa fonction d'histriion, remplit totalement sa fonction dionysiaque. Il est là pour introduire le désordre dans l'ordre artificiel du camp de prisonniers. En revanche ce même personnage quand il est sur scène, dans la séquence de mise en abîme de la revue, accomplit avec le plus grand sérieux sa fonction de comédien. Renoir induit par là l'idée que le comédien n'est pas fait pour la vie mais bien pour la scène ce qui sera le grand leitmotiv de toute sa carrière.

### **Julien CARETTE (1897-1966) :**

Victor Julien est né le 23 décembre 1897 à Paris. Refusé au Conservatoire, il a fait tous les métiers. A peu près paralysé, il mourut brûlé vif en voulant allumer une cigarette, le 20 juillet 1966.

## **L'INGÉNIEUR du cadastre**



**Interprète :** Gaston MODOT

**Age :** 35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Moi c'est par esprit de contradiction [que je veux m'évader]. Depuis qu'on m'interdit de me battre, j'en brûle d'envie.* »

**Descriptif :**

Encore un personnage désigné par sa fonction. Ce qui est d'autant plus ironique que son statut social n'a aucune importance : il n'est qu'un officier prisonnier parmi tant d'autres. En revanche, son métier lui permet de prendre en charge la conception et la réalisation du tunnel qui doit permettre l'évasion. Les scènes de construction où il apparaît sont quasi documentaires. On apprend comment mesurer, comment étayer le tunnel et surtout comment se débarrasser du trop-plein de terre. Cet aspect techniciste se retrouvera plus tard dans des films comme *Le Trou* de Jacques Becker (1960) ou *La Grande évasion* de John Sturges (1963). Il semble bien qu'après *La Grande illusion* on ne puisse, dans un film d'évasion, se contenter de montrer des hommes s'enfuyant par un tunnel.

Les qualités d'organisateur de l'ingénieur en font un meneur d'hommes tout désigné. Mais dans le même temps, le personnage reste un ouvrier, un Français moyen pour qui la différence de classe avec un Bœldieu ou un Rosenthal a moins d'importance que la camaraderie et le sens de l'entraide. Une des séquences des plus remarquables à cet égard est

<sup>29</sup> Interview de Charles Spaak par Roger Viry-Babel en 1972.

celle où il lave les pieds de Maréchal blessé, se transformant ainsi en figure christique de bon samaritain. Sa complicité de classe avec l'ancien "mécano" de Gnome & Rhône lui permettra de le mettre dans la confiance du tunnel et de lui demander si l'on peut faire confiance à l'aristocrate.

Gaston Modot incarne le personnage en lui apportant la touche de virilité et d'autorité indispensable au rôle.

**Gaston MODOT :**

Se reporter à la fiche du personnage de **Philippe** dans le film *La Vie est à nous*, p. 152.

## L'INSTITUTEUR



**Interprète :** Jean DASTE

**Age :** 30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Maintenant qu'on a sa chance de filer, de regagner le pays, j'ai peur de ce qui m'attend. »

**Descriptif**

A l'opposé de l'ingénieur, cet instituteur, rôle qu'a déjà interprété Jean Dasté dans *La Vie est à nous*, est certes un patriote convaincu mais un personnage plus agi par les autres que volontariste. Lorsqu'il évoque son passé – il ne dit rien de son métier d'instituteur mais parle de ses déboires de santé qui l'ont fait devenir végétarien ce qui ne l'a pas empêché de faire son devoir et surtout pas « d'être cocu. » On n'en saura pas plus sur le personnage mais en opposant une placidité de bon aloi face à ses camarades beaucoup plus expansifs, l'instituteur apporte une touche très humaine à la petite communauté. Il n'en demeure pas moins que le fait d'avoir juxtaposé dans un même personnage les états d'instituteur, de végétarien et de cocu témoigne de l'ironie bienveillante de Spaak et Renoir.

**Jean DASTE (1904-1994) :**

Epoux de Marie-Hélène Dasté (actrice française et fille de Jacques Copeau), il est le fondateur de la Comédie de Saint-Etienne en 1947. Son nom est associé aux grands réalisateurs de l'époque même s'il n'a souvent tenu que des seconds rôles.



## 22)- LA MARSEILLAISE (1937)

*Réalisation* : Jean RENOIR

*Scénario* : Jean RENOIR , Carl KOCH, Nina MARTEL-DREYFUS (conseiller historique)

*Production* : Société de Production et d'Exploitation du film *la Marseillaise*

*Directeur de production* : André ZWOBODA, A. SEIGNEUR

*Distribution* : R.A.C. (France), Cie Jean Renoir( 1967)

*Photographie* : Jean-Serge BOURGOIN, Alain DOUARINOU, Jean-Marie MAILLOIS,

*Décor* : Léon BARSACQ, Georges WAKHEVITCH, Jean PERIER

*Costumes* : GRANIER

*Montage* : Marguerite HOULLE

*Musique* : Joseph KOSMA, SAUVEPLANE, RAMEAU, MOZART, BACH, ROUGET DE LISLE, GRETRY

*Orchestre*

*Son*

*Administrateur*

*Assistants réalisateur*

Roger DESORMIERE

Joseph DE BRETAGNE

Louis JOLY

Jacques BECKER,

Carl KOCH,

Claude RENOIR,

Jean-Paul DREYFUS (J.P. LE CHANOIS),

Marc MAURETTE,

Tony CORTEGIANNI,

Louis DEMASURE

*Effets spéciaux*

*Cadreur*

"Le roi et la nation" théâtre d'ombres de Lotte REINIGER

Jean-Paul ALPHEN,

Jean LOUIS

*Photographe de plateau*

*Chef régisseur*

*Régisseurs*

Sam LEVIN

Edouard LEPAGE

Raymond PILLON,

Henri LEPAGE, DECRAIS, BARNATHAN, VEUILLARD, DEFFRAS

Coco CHANEL (Marie-Antoinette), Ursule BESSIERE, S. BERTON

*Création robes*

*Coiffeur*

*Perruques*

*Maquillage*

*Assistant montage*

*Secrétaire de Production*

BURTON

VIVANT

PIERROMAX

Marthe HUGUET

Nina MARTEL-DREYFUS,

Marc MAURETTE

*Tournage*

*Intérieurs*

août-novembre 1937

Studio de Billancourt

Château de Fontainebleau, Antibes Haute -Provence, Alsace, Place du

*Panthéon*

*Procédé*

*Enregistrement*

*Longueur*

*Durée*

*Première publique*

35 mm, noir et blanc

Western Electric

3 703 m.

135 \*

9 février 1938, Olympia Paris

2 novembre 1939, Caméo, New-York (104')

avril 1940 Londres

\* La Cinémathèque de Moscou possède l'unique version complète du film. Huit minutes (scènes entre Jouvét et P. Renoir notamment) sont coupées de la version française en circulation.

*Louis XVI*

*La Rochefoucauld*

*Picard*

*Le dauphin*

*Roederer*

*Le maire du village*

*La Chesnaye*

Pierre RENOIR

William AGUET

Léon LARIVE

Marie-Pierre SORDET-DANTES

Louis JOUVET

Jean AQUISTAPACE

Georges SPANELLY

<i>Capitaine Langlade</i>	Jacques CATELAIN
<i>Leroux</i>	Edmond CASTEL
<i>Westerman</i>	Werner FLORIAN-ZACH
<i>Monsieur de St Laurent</i>	Aimé CLARIOND
<i>Le seigneur du village</i>	Maurice ESCANDE
<i>M. de St Mery</i>	André ZIBRAL
<i>Monsieur de Fougerolles</i>	Jean AYME
<i>Honoré Arnaud</i>	ANDREX
<i>Jean-Joseph Bomier</i>	Edmond ARDISSON
<i>Javel</i>	Paul DULAC
<i>Moissan</i>	Jean-Louis ALLIBERT
<i>Ardisson</i>	Fernand FLAMANT
<i>Cuculière</i>	Alex TRUCHY
<i>Le lieutenant Pignatel</i>	Georges PECLET
<i>Un chef marseillais</i>	Géo DORLYS
<i>Capitaine Massugue</i>	Géo LASTRY
<i>Le tambour</i>	Adolphe AUTRAN
<i>Cabri, un paysan</i>	Edouard DELMONT
<i>Deux volontaires</i>	Gaston MODOT
	Julien CARETTE
<i>Le curé</i>	Edmond BEAUCHAMP
<i>Marie-Antoinette</i>	Lise DELAMARE
<i>Madame de Lamballe</i>	Elisa RUIS
<i>Madame Elisabeth</i>	Georgette LEFEBURE
<i>La dauphine</i>	Evelyne AURIOL
<i>Deux suivantes</i>	Pamela STIRLING
	Genia VAURY
<i>Mme de Saint-Laurent</i>	Irène JOACHIM
<i>Louison</i>	Nadia SIBIRSKAIA
<i>L'interpellatrice</i>	Jenny HELIA
<i>Une paysanne</i>	Séverine LERZINSKA
<i>La mère Bomier</i>	Marthe MARTY
<i>Thérèse</i>	Odette CAZAU
<i>Clemence</i>	Blanche DESTOURNELLES

Et Roger PREGOR, Pierre FERVAL, Fernand BELLON, Jean BOISSEMOND, Lucy KIEFFER.

Après un carton annonçant : LE 14 JUILLET 1789, on assiste à la relève de la garde à Versailles. M. de La Rochefoucauld-Liancourt vient avertir le roi qui se réveille que les Parisiens ont pris la Bastille. « *C'est donc une révolte?*

– *Non, Sire, c'est une révolution.* »

En Provence, Anatole Lerouge, dit Cabri, est pris en flagrant délit de braconnage sur des terres seigneuriales. Pendant son procès il s'évade par une fenêtre et rejoint dans la montagne le maçon Bomier et son compagnon Arnaud qui fuient la justice. Ils sont ravitaillés par un curé des environs et aperçoivent une fumée : c'est un château qui brûle.

Sur le port de Marseille, un Conseil insurrectionnel décide de la prise du fort. Arnaud, Bomier et Javel, un peintre, font partie de l'aventure. Le fort est pris par surprise. M. de Saint-Laurent, commandant, est chassé par Arnaud. On le retrouve en Allemagne parmi d'autres émigrés deux années plus tard.

Après un intermède aux portes de Paris où deux volontaires critiquent l'attitude des aristocrates, on se retrouve à Marseille, dans une réunion publique où l'on discute de la levée d'un bataillon de fédérés marseillais. Cuculière et Arnaud s'engagent. Bomier rentre chez lui. Dans la maison de Bomier, longue discussion avec la mère et la fille. Bomier obtient l'assentiment de sa mère pour monter à Paris avec les fédérés.

Au bureau d'enrôlement, Bomier retrouve Javel qui s'enrôle. Par une porte entrouverte on entend des soldats qui chantent « *La Marseillaise* ». On retrouve nos fédérés sur une barque au large de Marseille. Ils discutent de la valeur de la chanson entendue. Puis c'est le départ.

Derniers adieux sur la place, puis couplets de « *La Marseillaise* » que Bomier s'efforce d'apprendre par cœur.

Après l'arrivée à Paris, on retrouve nos Marseillais aux Champs (Élysées). Algarade avec un groupe d'aristocrates qui dégénère en bataille interrompue par l'orage. Bomier s'abrite de la pluie puis raccompagne une jeune Parisienne du nom de Louison. Dans un salon des Tuileries, Louis XVI prend connaissance du manifeste de Brunswick. Il a peur des conséquences de la publication. Marie-Antoinette et quelques courtisans le pressent de l'autoriser pour « glacer d'effroi les factieux. »

A la section des fédérés marseillais on discute ferme de la déchéance du roi. Dans un théâtre d'ombres, où se trouvent représentés les événements, Bomier courtise Louison.

Sur les conseils pressants de Roederer, syndic du Parlement de Paris, la famille royale consent à se placer sous la protection de l'Assemblée Nationale. Aux Tuileries, les nobles et les gardes suisses s'apprêtent à mourir soit pour une idée, soit par conscience professionnelle. L'assaut est donné. Bomier est grièvement blessé en essayant de convaincre un garde suisse de l'inutilité d'une résistance. Les Tuileries tombent. Tandis que Roederer fait cesser les exécutions sommaires de suisses et des gentilshommes capturés, dans une arrière-boutique du faubourg Saint-Antoine, Bomier meurt dans les bras de Louison.

Sur la route de Valmy, en vue de la petite colline d'où proviennent des bruits de canon, Arnaud, Javel et Cuculière évoquent leur aventure et leur confiance dans la victoire populaire tandis qu'éclate « *La Marseillaise*. »

### **Le film vu par Jean-Paul Le Chanois :**

*La même année, nous avons eu l'idée, Renoir et moi, d'un récit à la gloire de la Révolution de 1789. Jean n'était pas intéressé par l'aspect épique des événements et nous nous sommes décidés à reproduire l'épisode de la Marche des Marseillais sur Paris. Beaucoup de discussions sont intervenues au sujet du titre, La Marseillaise. Les intellectuels ont prétendu qu'il était réactionnaire : « Seuls les bourgeois jouent désormais La Marseillaise », à cela nous répondions : « mais qui l'a faite, sinon les révolutionnaires. »*

Jean-Paul LE CHANOIS, **Le Cinéma des années 50 par ceux qui l'ont fait**, Tome V, op. cit., p. 132.

### **Le film vu par Georges Sadoul :**

*Jamais la foule n'a été plus intelligemment jouée. Il n'est pas un visage entrevu au milieu d'une charge qui n'ait une signification qui ne soit à elle seule tout un drame. Et c'est sans doute une des raisons qui donnent à La Marseillaise, grandiose œuvre collective, un ton si neuf, une importance si considérable.*

Georges SADOUL (**Regards**, 24 février 1938), repris dans **La Revue du cinéma** n° 268, février 1973, article : *La Marseillaise et la critique*, p. 43.

## **Honoré ARNAUD**



**Interprète :** ANDREX

**Age :** 35/40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Mais si tu fais venir tout ce qui te manque, du pain, du sel, de l'eau-de-vie, des femmes, sans compter du tabac dont tu peux pas te passer, ici ça deviendra une ville. Alors autant descendre à Marseille faire un bon nettoyage, chasser les aristocrates et les inutiles, et profiter des commodités que nous devons au travail de nos parents. »

### **Descriptif**

A la différence de son ami Bomier, qui est tout feu tout flamme, le fédéré Arnaud est réfléchi, posé. Sa pensée est rationnelle et ses discours efficaces. Il est un peu le leader du groupe. Physiquement d'ailleurs, il se distingue des autres par son souci d'élégance – chapeau haut de forme, jabot à dentelles – alors que les autres seraient plutôt déguenillés. Par sa façon de se

vêtir et de s'exprimer, Arnaud renvoie au personnage de Robespierre. Les grandes figures de 1792 étaient Robespierre d'une part (la tête pensante) et les sans-culottes (les jambes) d'autre part. Or la grande idée du film de Renoir était qu'on ne s'attarde pas sur des figures connues de la Révolution mais qu'on s'arrête sur des inconnus qui ont rendu possible le mouvement révolutionnaire. Il était alors intéressant de rassembler l'homme du peuple représenté par Bomier et l'intellectuel représenté par Arnaud. La clé du comportement d'Arnaud est d'être rationnel. Souvenons-nous que Robespierre l'était aussi, qu'il se méfiait des « enthousiastes ». Souvent d'ailleurs Arnaud calme les ardeurs de ses camarades.

Lors de la prise du fort Saint-Nicolas, Bomier souligne les différences qui les distinguent : « *Ça, c'est toi et tes collègues, les écrivains et les savants qui inventent toutes ces paperasses pour vous donner de l'importance.* »

Il serait donc, en quelque sorte, l'intellectuel du groupe et dans la montagne, il lit pendant que les autres s'activent au repas. De même prend-il le temps d'écrire lors du départ du bataillon de Marseillais, le soir au bivouac, tandis que les autres chantent. Au lieu de s'en enorgueillir, il n'en tire aucune vanité et met son intelligence et son savoir au service des autres et de la cause révolutionnaire car sa culture et son éducation lui permettent de parlementer avec les aristocrates. C'est tout naturellement que ses camarades n'hésitent pas à lui demander des explications sur tel ou tel point obscur puisqu'il semble avoir des lueurs sur tout : d'où vient *La Marseillaise* ? qu'ont dit et fait les délégués à Paris ? etc... Tandis que ses camarades s'embarquent dans des discussions somme toute superficielles, il fait preuve de raison et par une phrase sensée résume parfaitement les événements ou les pensées de chacun.

Lorsque que Bomier, par exemple, se réjouit de voir au loin les châteaux brûler en imaginant les réactions de leurs propriétaires car « *il [lui] semble que si on brûlait [sa] maison [il]serait pas content* », Arnaud lui explique qu'il faut percevoir dans l'incendie des demeures des maîtres un tout autre sens politique : « *Les maîtres au lieu de nous policer nous ont fait barbares parce qu'il le sont eux-mêmes. Ils récoltent ce qu'ils ont semé.* »

Et de même lorsque Bomier trouve que *La Marseillaise* « *a quelque chose de barbare et grandiloquent qui ne [lui] plaît pas* », et que « *dans 15 jours tout le monde l'aura oubliée* », Arnaud, avoue qu'il est bouleversé par ce chant qui est « *l'écho de ses propres pensées.* » Cette formule sera reprise mot pour mot par Bomier à Paris, mais cette réflexion dans sa bouche sonne de façon déplacée et comique. Elle témoigne pourtant de l'impact d'Arnaud sur son entourage.

Arnaud est l'incarnation de la pureté révolutionnaire. A la définition que les aristocrates donnent de la nation : « *La réunion de la canaille contre les gens de qualité* », il oppose : « *La réunion fraternelle de tous les Français.* »

Cette série de répliques est d'ailleurs beaucoup moins historique que marquée par l'idéologie du Front Populaire. Il ne faut pas oublier que le film était prévu pour célébrer le 150<sup>ème</sup> anniversaire de la Révolution Française et que dans la presse d'opposition de l'époque, les forces de gauche étaient souvent comparées à une réunion de la canaille...

Rationnel, Arnaud se méfie des enthousiasmes. Il préfère la rigueur et la froideur de la réflexion et pondère la passion de ses camarades lors de la journée du 10 août :

« *Vous êtes bien pressés de vous battre, vous oubliez que les gens que nous allons trouver derrière sont des gardes nationaux, d'honnêtes citoyens de la ville de Paris. Personnellement jamais je ne tirerai le premier.*

- *J'y aurais jamais pensé... il est terrible notre Arnaud.* »

En bon communiste avant la lettre, Arnaud n'oublie jamais que l'adversaire est un homme et que les soldats ou les gardes fidèles au Roi ne sont que des individus qui n'ont pas encore perçu à quel point ils étaient manipulés par leurs maîtres. C'est ce qui préside également à son intervention lors de la séquence de rixe des Champs-Élysées : « *Pourquoi nous battons-nous ? Tu portes le costume de garde national et moi aussi. Si tu es un partisan de l'ordre, pourquoi es-tu venu troubler notre fraternel banquet ?* »

Mais les plus beaux slogans ne sont pas d'une grande efficacité. Lorsque les factions viennent à en découdre, son appel à la réconciliation lors de la prise des Tuileries : (« *Ne défendez pas une cause perdue ... embrassez le parti du peuple qui est le vôtre* ») restera lettre morte.

Bomier tente, lui aussi, par mimétisme, de parlementer avec les gardes suisses. Ce sera sa perte. Les suisses sont des mercenaires imperméables à toute injonction : ils ouvrent le feu et l'abattent en premier.

La mort de Bomier précipite le film vers sa fin. Les colonnes des fédérés sont en marche vers la colline de Valmy. Arnaud aura le dernier mot en évoquant le sacrifice de son ami : « *Il n'est pas mort pour rien, [puisque] même si aujourd'hui les canons des Prussiens nous écrasent, ils n'arriveront pas à écraser ce que nous avons à apporter au monde.* »

Si les révolutions commencent toujours chez Renoir par une tempête dans un verre d'eau, accompagner Arnaud des rives de la Méditerranée à la colline de Valmy, c'est dire que lui et ses camarades sans le savoir pour la plupart, mais avec une conviction profonde de faire l'Histoire, ont été les artisans – au sens complet du terme – de ce mouvement qui culmine dans la journée du 20 septembre 1792, dont Goethe dira dans ses carnets que « *De ce lieu et de ce jour, date une nouvelle ère du monde.* »

Comme pour tous les autres personnages de *La Marseillaise* – à l'exception peut-être de Louis XVI – il est très difficile de s'abstraire du caractère propagandiste qui présida à la réalisation du film. Paradoxalement l'analyse des personnages est plus facile dans le cas de *La Vie est à nous* ou de *Salute to France*, où le schématisme des personnages est assumé comme tel au départ. Dans le cas de *La Marseillaise*, il est certain que Renoir en cours de production et pendant le tournage même va infléchir le sens de son film. D'un film de propagande qui se veut didactique il passe insensiblement à un récit narratif de type classique, où il s'intéresse autant à dépeindre individuellement les réactions des individus face à une aventure collective. La composition en scènes montées souvent parallèlement – il y a une *Marseillaise* vue du côté des fédérés et une *Marseillaise* vue du côté royaliste – ne lui interdit pas de nous inviter à nous intéresser aux parcours individuels. Le cas d'Arnaud est révélateur : le personnage est tout à la fois emblématique du mouvement et intéressant par son aventure personnelle. Il y a dans les réactions contradictoires des personnages face à l'Histoire en train de se faire, une absence relative de schématisme due à la sympathie de Renoir pour **tous** ses personnages à quelque bord qu'ils appartiennent et qui rompt singulièrement avec les récits propagandistes que le cinéma soviétique, voire le cinéma nazi, proposent à la même époque. Le propre pour Renoir de l'homme confronté à l'Histoire est qu'il devient, dans la majorité des cas, victime de sa propre action. Seuls quelques héros échappent à cette malédiction, Arnaud en fait évidemment partie.

## **ANDREX**

Se reporter à la fiche du personnage de **Gaby** dans le film *Toni*, p. 131.

### **Le personnage vu par Andrex :**

*Mon personnage dans le film, était si proche de moi que je le ressentais comme un parent. D'ailleurs, pourquoi ne se serait-il pas trouvé à Marseille, sous la Révolution, quelque Jaubert ayant les mêmes traits que moi, mon ancêtre direct ? Il est vrai que, dans le film, je portais le nom d'Arnaud.*

*Je dois donc en somme à Renoir d'avoir fait de moi une résurrection. C'est pourquoi j'ai ce rôle particulièrement à cœur. De plus, rareté notable, c'était un personnage sympathique.*

*Très sympathique même, car Arnaud est un exemple, un saint laïc des vertus révolutionnaires, un porte-parole de l'auteur. pour tout dire, un héros, mais un héros sans aura mythique, un être ordinaire que l'héroïsme vient cueillir dans son réalisme et son quotidien. Ainsi furent, à coup sûr, beaucoup de révolutionnaires.*

ANDREX, *On ne danse plus la java chez Béberty*, éd. Presses de la Renaissance, Paris, 1989, p. 150.

*Renoir m'avait confié un rôle proche de l'image d'un Robespierre et j'étais fier d'être choisi pour un personnage de cette importance [...] J'incarnais le héros de la verve populaire qui poussait les Marseillais à monter sur Paris et n'avais de la sorte aucune scène commune avec « l'aristocratie », qui ne se produisait, elle, qu'en seconde partie.*

ANDREX, *Le cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait*, Tome 2 : l'avant-guerre 1935-1939, de Christian Gilles, éd. L'Harmattan, 2000, p. 16.

### **Andrex vu par la critique :**

*Cet Arnaud, c'est Andrex ardent, charmant, inspiré, courageux.*

Françoise HOLBANE, **Ciné-Miroir** n° 651, 24-09-1937, article : *Jean Renoir tourne La Marseillaise, film dédié au glorieux peuple de France*, p. 622.

*Andrex dans le rôle d'Arnaud est simple, entraînant, véritablement populaire.*

Georges SADOUL (**Regards**, 24 février 1938), repris dans **La Revue du Cinéma** n° 268, loc. cit., p. 43.

### **Jean Renoir vu par Andrex :**

*Il avait une bonhomie chaleureuse empreinte d'une distinction naturelle. Toujours courtois, sa discrétion recouvrait cependant un caractère fort et obstiné. Volontiers explicatif, enveloppant et sincèrement aimable – mais point familier comme Pagnol – il obtenait magiquement de ses acteurs les intentions exactes qui étaient les siennes. Il commençait par les féliciter, par dire :*

- c'est épatant ! c'est exactement ce que je voulais !

*puis apparaissaient, on ne sait comment, les commentaires, les critiques et les directives qui indiquaient assez qu'on n'avait pas du tout fait « ce qu'il voulait. » D'ailleurs, avec un tact infini il s'attribuait la responsabilité de nos défaillances :*

- J'avais oublié de vous dire que... Je viens de me rendre compte que j'ai eu tort de penser que..., etc.

*Et l'on recommençait tout, dans l'esprit qu'il souhaitait et avec le talent qu'il parvenait à transmettre.*

ANDREX, **On ne danse plus la java chez Bébér**, op. cit., pp. 135-136.

*Travailler avec Renoir demeure l'un des moments inoubliables de ma carrière. Il représente tout de même « notre » plus grand metteur en scène, cela aux yeux du monde entier. Comme nous nous étions parfaitement accordés, il m'avait prévenu qu'il aurait peut-être autre chose à me proposer. Renoir était un homme de parole et, deux ans, plus tard, il me redemanda pour La Marseillaise.*

ANDREX, **Le Cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait**, tome 2, op. cit., p. 16.

## **Jean-Joseph BOMIER**



**Interprète :** Edmond ARDISSON

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Qu'est ce que ça veut dire ça : "Aux armes citoyens, formez vos bataillons". Si c'est pour faire des difficultés aux citoyens qui veulent les former les bataillons sous prétexte qu'ils sont pauvres ou qu'ils ont des dettes. Voilà une drôle de révolution où la gloire de servir la patrie est réservée uniquement aux citoyens qui paient l'impôt. Il y a quelque chose dans cette chanson qui sent le Nord.*

*Quelque chose de sauvage et de grandiloquent qui ne me plaît pas. Je ne suis pas musicien mais il me semble qu'une chanson doit être composée en suivant les règles de l'harmonie. Pour moi c'est un engouement passager et dans quinze jours, tout le monde l'aura oubliée. »*

### **Descriptif**

Bomier est un jeune Marseillais aux cheveux mi-longs, il est toujours de bonne humeur, toujours souriant, le tout renforcé par son authentique accent méridional. Il est de taille assez petite ce qui renforce la parenté physique avec d'autres personnages de lutins chez Renoir : l'accordéoniste dans *Les Bas-fonds*, Charles dans *Le Crime de Monsieur Lange*, l'acteur dans *La Grande illusion* et bien sûr le célèbre Marceau dans *La Règle du jeu*. Il appartient à la même veine dionysiaque.

S'il a fui la justice féodale et s'est réfugié avec son ami Arnaud dans la montagne, sa conscience politique s'arrête là. Tout lui semble plus facile désormais : « *Tu veux un lièvre ?... tu*



*mets un petit bout de ficelle dans les buissons... et le lièvre arrive. Le tout est de s'y connaître et d'observer les mystères de la nature. »*

Cette apologie du braconnage annonce bien sûr celle faite à la Chesnaye par Marceau dans *La Règle du jeu*. La nature est généreuse pour ceux qui savent l'observer et surtout pour ceux qui savent la respecter. Mais cela exige des sacrifices et Arnaud fait remarquer à Bomier : « *Si tu fais venir tout ce qui te manque ici, ça deviendra une ville. »*

Bomier échafaude en permanence de grandes théories, exprime de grands sentiments pourvu qu'il ne manque de rien. Paradoxalement, c'est un homme simple que les grands discours n'intéressent guère et c'est par imitation de son ami qu'il se livre à des élucubrations plus naïves qu'efficaces. Et de temps à autre, une petite phrase trahit cette naïveté :

« *Tout de même... Capet, c'est un drôle de nom* », ou encore :

« *Qui ça **Nous** ? moi j'ai rien décidé !* obligeant Arnaud à préciser :

- *Nous, ce sont les représentants que tu as élus. »*

Cela n'empêche nullement Bomier d'être passionné, toujours au premier rang dans les assemblées, les réunions. Il n'hésite pas à participer aux grandes manœuvres des patriotes : lors de l'attaque du fort Saint-Nicolas pour « *surprendre l'ennemi* », c'est lui que l'on enferme dans un tonneau et qui surgit, pistolet à la main, comme un pantin jailli d'une boîte. Un pantin qui se transforme en diabolotin pour ses adversaires, car le danger ne le fait pas reculer. Il y a du Gavroche dans Jean-Joseph Bomier, le bon petit soldat. Certes, il est incapable de prendre des initiatives et se contente d'obéir à tous les ordres, sans jamais avoir peur et sans jamais poser de questions. Son enthousiasme se traduit par la joie qu'il manifeste lorsqu'il apprend la formation d'un bataillon de Marseillais chargé de « *monter à la capitale et de ne la quitter qu'après avoir obtenu le rappel des ministres patriotes. »*

Mais pour faire partie de ce bataillon, trois conditions sont requises :

- *Il faut prouver que l'on n'a jamais encouru de condamnation en justice.*

- *Disposer de ressources assurant la vie de leur famille durant leur absence.*

- *Faire le serment de ne pas avoir de dettes .*

A l'énoncé de cette troisième condition, le visage de Bomier se ferme et il perd pour la première fois son sourire. Il ne pourra pas partir. Sa fierté lui interdit d'avouer qu'il a contracté des dettes et cela lui pèse d'autant plus que ses amis ignorant sa situation, lui adressent des reproches immérités : « *Jean-Joseph Bomier, vieux compagnon de lutte, un des libérateurs de la ville, toi qui faisais de grands projets pour partir, qui ne rêvais que d'espace, que de sacrifices à la patrie, maintenant tu nous abandonnes ?... »*

Cette accusation de lâcheté crucifie Bomier jusqu'à ce que sa bonne mère, devant le désarroi de son fils, apure sa dette, sans lui avouer pour autant son chagrin de le voir partir : « *Tu es le chef de famille, ... tu peux faire ce que tu veux. »*

Bomier part, gai comme un pinson en sifflotant *La Carmagnole* suivi de la fenêtre par le regard en plongée de sa mère et de sa sœur – séquence décalquée sur la fuite de l'ingénieur dans *La Vie est à nous*.

Pour être toujours au diapason de ses camarades, il vante à Paris les qualités de « *La Marseillaise* » :

Bomier : « *Ce chant fera l'union de tous les Français !*

Arnaud : *Dis donc Bomier, tu n'avais pas dit que ce chant était un engouement passager et que dans 15 jours on n'en parlerait plus ?*

Bomier : *Moi, je t'ai dit ça ? Mais où et quand ? Je m'en souviens très bien, ... je t'ai même dit que ce chant était comme l'écho de mes propres pensées. »*

Capable d'avoir un avis mais incapable ou trop peu instruit pour le défendre, Bomier préfère s'approprier les pensées des autres. Tout ce qui se passe entre Bomier et ses amis est comme un jeu avec une règle pipée qu'on respecterait au sein du groupe. Personne n'est dupe, ni les compagnons ni Bomier lui-même d'ailleurs. Mais on fait « *comme si* » situation que l'on retrouvera dans *La Règle du Jeu* où tout le monde sait tout sur tout le monde mais où il est fondamental de feindre de croire que...

Tout cela confère une dimension humaine au personnage de Bomier. Il serait le brave homme qui suit son ami Arnaud avec sans doute une mesure de retard sur le mouvement mais qui s'investit courageusement dans l'action au risque de sa vie. Au premier coup de feu échangé, il est touché. Ce petit bonhomme, gai et amoureux du paradis perdu de la montagne (ce sera d'ailleurs son dernier sujet de conversation puisqu'au moment où la balle le frappe, il essayait de convaincre les suisses d'y retourner) s'éteint dans une ruelle sombre et humide, sur le pavé de la grande ville, loin du soleil et du bonheur de vivre marseillais. Renoir rappelle ainsi que les obscurs et les sans grades ont toujours été les premières victimes de l'Histoire.

### **Edmond ARDISSON (1904-1983) :**

On a l'habitude de le voir figurer aux génériques par son seul nom de famille mais en réalité il se prénomme Edmond. Il est né le 23 octobre 1904 à Marseille. Ancien garçon coiffeur, fréquentant les comédiens de Pagnol, il tournera une trentaine de films dont deux sous la direction de Renoir. Il meurt le 30 novembre 1983 après avoir partagé sa carrière entre les opérettes et la figuration. Le rôle de Bomier fut tenu au départ par Charles Blavette qui céda sa place, se sentant mal à l'aise dans ce rôle. Quelques plans où figure Blavette subsistent encore, notamment aux Tuileries, où c'est lui qui est porté par ses camarades en plan général pour traverser la cour. Parmi ces derniers, un figurant, Edmond Ardisson, qui déclarait, non sans malice : « *Je suis le seul acteur du cinéma français qui figure bien vivant à l'enterrement de son personnage !* »<sup>30</sup>

### **Ardisson vu par la critique :**

*Ardisson (...) est parfait lorsqu'il joue, mais lorsqu'il se tait il a le tort de ne pas savoir s'effacer dans les foules.*

Georges SADOUL (*Regards*, 24 février 1938), repris dans *La Revue du cinéma* n° 268, loc. cit., p. 43.

## **LOUIS XVI**



**Interprète :** Pierre RENOIR

**Age :** 45/50 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Le défaut de l'affaire, c'est que dans cette représentation nous sommes aussi acteurs, ce qui est évidemment une position moins commode que celle de spectateurs.* »

**Descriptif**

En cette période de troubles, la cour reste désinvolte, inconsciente de la révolte qui gronde au-dehors.

Nous sommes le 14 juillet 1789 et « *le roi dort, il y a eu furieuse partie de chasse.* »

Et lorsqu'on assiste au réveil du Roi, c'est pour le retrouver au lit dans un accoutrement grotesque en train de dévorer un poulet.

Louis XVI a des réactions fort peu royales, il ressemble plus à un bon bourgeois qui n'entend pas grand chose aux subtilités de la politique et dont les préoccupations essentielles seraient le souci de la bonne chère accompagné par la curiosité pour les nouveautés culinaires et un souci minimum des apparences. C'est ainsi qu'il se fait reprendre par son épouse :

« *Comment sire, vous mangez en de pareilles circonstances !*

- *Pourquoi pas. L'estomac est un organe qui ignore les subtilités de la politique* », qu'il est intéressé par l'introduction à Paris de la tomate dont il se fait servir un plat : « *On parle beaucoup de ce légume depuis l'arrivée à Paris de ce bataillon de Marseillais. J'ai voulu en tâter moi aussi. Et bien, Madame, c'est*

<sup>30</sup> Entretien de 1969 avec Roger Viry-Babel.

*un mets excellent et nous avons eu tort de la négliger* », qui renâcle à faire appel à sa belle-famille de crainte que son cousin d'Autriche ne vienne à Paris : « *C'est que je serai obligé de l'inviter à la chasse [...] il tire mal. On ne sait plus chasser de nos jours* », et qu'avant d'aller passer en revue la garde des Tuileries, il se débat avec sa perruque qui refuse de rester en place provoquant cette remarque assassine de son épouse : « *Un roi qui n'en n'est pas un.* »

Tout comme plus tard le Vice-Roi dans *Le Carrosse d'or* abandonnera toute majesté royale en ôtant sa perruque devant la comédienne, l'Histoire bouscule celle de Louis XVI.

La dernière phrase prononcée par le Roi lorsqu'il quitte les Tuileries pour se mettre sous la protection de l'Assemblée, comme le lui a conseillé Rœderer, n'est pas si anodine que cela. Il marche comme un automate le long de l'allée et constate : « *Voici bien des feuilles. Elles tombent de bonne heure cette année.* »

Les critiques reprocheront à Jean Renoir son traitement du personnage du Roi. Comment peut-on, dans un film à prétention historique, voire révolutionnaire, réduire Louis XVI au personnage de Capet ? Cette sympathie pour l'homme semble en contradiction avec les ambitions affichées du film. Or Renoir est littéralement tombé amoureux du personnage qu'incarne avec justesse et générosité son frère. Sous les habits du monarque, derrière le rituel théâtral de la cour, Renoir atteint à l'humain. C'est difficilement acceptable lorsqu'on songe que ce personnage a pour les Républicains comme pour les Monarchistes une fonction symbolique qui le transforme en mythe. Somme toute le réalisateur ne fait qu'illustrer ce que les dictionnaires diront plus tard du Roi : « *Honnête et simple encore que lent d'esprit, le jeune roi est désireux de faire le bonheur de ses sujets [...], mais ces qualités s'accordent mal avec le cadre raffiné et cynique de la cour de Versailles, d'autant moins que, peu porté vers les affaires, Louis XVI se laisse dominer par son épouse.* »<sup>31</sup>

### **Pierre RENOIR :**

Se reporter à la fiche de **Commissaire Maigret** dans le film *La Nuit du carrefour*, p. 77.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Prenons le cas de Louis XVI : Renoir – Pierre et Jean – en font un homme avec manières simples, paysannes, un timide, assez proche en fin de compte de ses sujets, expert non en politique mais en gastronomie, esclave moins de ses ministres retors ou de l'étiquette de la Cour que son majordome, le bon Picard. Portrait sommaire ? sans doute. Mais ce qui compte est que l'on se trouve en présence d'un Louis XVI plausible, émouvant, admirable.*

Claude BEYLIE, *Cinéma* n° 122, Janvier 1968, article : La Marseillaise 30 ans après, pp. 103-104.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Nous avons idéalisé Louis XVI parce que nous voulons qu'il exprime avec intelligence et bonne foi les idées de ceux qui étaient avec lui. Nous en avons fait un personnage sympathique que nous désirons voir interpréter par un acteur sérieux, ayant de l'autorité sur le public.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op. cit., p. 246.

*Le roi était un grand personnage d'ailleurs. Avec mon frère qui joue ce rôle nous avons fait tout notre possible pour garder à Louis XVI la noblesse que ce roi possédait.*

Jean RENOIR, *Jean Renoir ou la vérité intérieure*, émission d'Armand Panigel, 18/11/1978.

*En me documentant, j'en suis arrivé à la conclusion que Louis XVI était un personnage d'abord d'une grande bonté, et ensuite d'une très grande distinction. Un homme parfaitement distingué. Et j'entends par là, qui n'était pas vulgaire. [...] En tout cas, j'ai lu beaucoup de documents sur Louis XVI et j'en suis arrivé à la conclusion que c'était un personnage extrêmement sympathique et, étant donné que c'était cela que j'avais trouvé dans mes recherches j'ai voulu le montrer tel. J'ai même l'impression – et cela, je crois que mon frère Pierre l'a rendu admirablement – j'ai même l'impression que cet homme se savait victime de la destinée et savait qu'il n'y aurait pas à lutter. J'ai voulu donner l'impression d'un personnage qui sait. Et cela, alors que ce personnage royal est flanqué d'une femme qui est une espèce de caquetière agressive [...]. Louis XVI avait du goût. Et aussi de la lucidité. J'ai l'impression que Louis XVI savait que c'était la*

<sup>31</sup> Dictionnaire encyclopédique, éd. Larousse, Paris 1979, p. 840.

*fin, et qu'il se disait : faire une chose ou en faire une autre, de toute façon cela ne changera rien à la destinée. J'ai l'impression que c'était une victime consciente de la destinée.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 82.

### **Pierre Renoir vu par ses collègues :**

*Pierre Renoir était incontestablement un homme de qualité, la bonté, la gentillesse mêmes. Mais à mon avis, son œil noir et profond ne s'accordait pas très bien avec le personnage de Louis XVI.*

Lise DELAMARE, **Le Cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait** : op. cit., p. 59.

### **Pierre Renoir vu par la critique :**

*Pierre Renoir, frère de Jean, a composé un Louis XVI que personne n'est prêt d'oublier. Sans doute, n'est-il pas possible à un acteur d'avoir plus de vraie grandeur, plus de naturel, plus de simplicité dans ses effets ! La perruque de travers, le dos qui se voûte durant la revue des troupes dans la cour des Tuileries sont parmi les plus grands moments du cinéma.*

Georges SADOUL (**Regards**, 24 février 1938), repris dans **La Revue du cinéma** n° 268, loc. cit., p. 43.

*Monsieur Pierre Renoir, chargé du rôle, semble bien malheureux. L'aspect vautour de son visage, l'âpreté sèche et coléreuse de son talent le gênent horriblement. Il y a de quoi. On se demande si son Louis XVI ne va pas arracher sa perruque et jouer tout soudain une scène de Steve Passeur. Pauvre Louis XVI ! L'auteur lui prête une bonne compréhension, quelques paroles prophétiques et aussi, cela va de soi, des propos de serrurerie.*

Pierre BRISSON (**Le Figaro**, 13 février 1938) repris dans **La Revue du cinéma** n° 268, loc. cit., p. 52.

*Pierre Renoir réalise un tour de force extraordinaire dans un Louis XVI antihistorique et des plus curieux.*

Marcel ACHARD (**Marianne**, 16 février 1938) repris dans **La Revue du cinéma** n° 268, loc. cit., p. 65.

## **La Reine MARIE-ANTOINETTE**



**Interprète :** Lise DELAMARE

**Age :** 25/30 ans

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Le rideau va se lever sur le dernier acte de la tragédie et je suis d'avis de frapper les trois coups. A la guerre, la meilleure défense c'est l'attaque. J'ai hâte de sortir de cette situation fausse. Un roi qui est un roi sans l'être, des sujets qui se reconnaissent des sujets mais qui n'obéissent plus, une guerre que nous sommes obligés de mener contre nos alliés naturels, nos propres parents et où ceux que nous appelons*

*nos ennemis se battent pour la conservation de nos personnes. Qu'elle vienne cette révolte et le plus vite possible. Qu'ils attaquent le château. Cette fois-ci nous sommes prêts à les recevoir (...). Les révolutionnaires entreront peut-être au château mais ils n'en sortiront pas vivants. (...) Cette extermination sera la fin de la sinistre comédie. »*

### **Descriptif**

Marie-Antoinette impose sa figure aussi juvénile que hautaine. Elle participe aux réunions d'Etat avec son époux le roi Louis XVI et donne son avis :

« Vous avez raison ». Elle monopolise la parole au point qu'on se demande qui du Roi ou de la Reine dirige le pays. Elle manifeste son exaspération devant les temps difficiles que traverse le pays et considère, sans s'apercevoir de la gravité et de l'ampleur du mécontentement, qu'il est temps que cela cesse : « J'ai hâte de sortir de cette situation fausse » quelles qu'en soient les conséquences : « Mais qu'elle vienne cette révolte et le plus vite possible, qu'ils attaquent le château, cette fois-ci nous sommes prêts à les recevoir » ou encore : « Ils entreront peut-être au château mais ils n'en sortiront pas vivants » et de rajouter avec un petit sourire narquois : « Le fait de pénétrer dans cette cour sera pour ces gens-là l'aveu même de leur insubordination. »

« Ces gens-là » tout est dit dans cette sinistre formule !

Dans ses rapports avec son époux, elle le domine, ordonne, récrimine : « *Sire, votre perruque est de travers* » ou bien : « *Sire ne passez-vous pas vos troupes en revue. Il serait bon de réchauffer leur enthousiasme.* »

Et lorsque Louis XVI manifeste en public son dégoût de recevoir, elle se transforme en femme-enfant boudeuse peu habituée à ce qu'on lui résiste : « *Sire, il faut que vous ayez pour moi bien peu d'affection pour prendre à parti publiquement une personne de ma famille* », et bien évidemment son royal époux cède.

Le personnage est ici fort éloigné de la réalité historique. Cette fille de Marie-Thérèse d'Autriche et de François III de Lorraine a été mariée à quinze ans. Elle est frivole, imprudente et peu populaire. Mais dès le début de la Révolution Française, elle entraîne le Roi dans la politique du pire. Pour les Républicains, elle est l'Autrichienne. Pour les Royalistes, elle est la jeune femme incomprise parlant le français avec un fort accent teutonique, ce qui n'arrange rien, et la mère d'un enfant de quatre ans qui est l'innocence même.

Renoir, en lui faisant revêtir des robes dessinées par Coco Chanel, en fait un personnage théâtral que son incompetence politique conduit avec sa famille à sa perte. C'est un des rares personnages du film auquel le spectateur ne trouve aucune excuse. Ce personnage est définitivement perdu aux yeux de Renoir, car c'est Marie-Antoinette qui reproche au Roi de manger. Or on sait que pour le réalisateur les personnages qui lui sont sympathiques sont de fins gourmets, voire même pour certains des goinfres.

Si le personnage avait montré ne serait-ce que quelques signes de frivolité ou des marques d'amour maternel, il aurait eu au moins des arguments en faveur de sa défense. En en faisant un personnage froid, calculateur, en accentuant son côté mégère dans ses rapports avec son bonhomme d'époux, Renoir lui fait porter quasiment toute la responsabilité du drame historique. L'argument est bien faible pour un réalisateur qui s'était replongé dans les écrits d'Albert Mathiez, professeur d'Histoire à la Sorbonne et auteur d'un ouvrage sur le 10 août 1792. La misogynie qui sous-tend le traitement du personnage traduit en fait la volonté de trouver un bouc-émissaire à cette malheureuse incompréhension entre le Roi et la Nation.

### ***Lise DELAMARE (1913- ) :***

est née en 1913 à Colombes. Pensionnaire puis Sociétaire de la Comédie-Française depuis 1934, elle n'a pas choisi – volontairement – de mener une « vraie » carrière de cinéma. Son indéniable prestance fait pourtant merveille dans chacun de ses films. Au théâtre, la comédienne s'est illustrée avec brio dans tous les registres.

### ***Le personnage vu par la critique :***

*Les yeux froids, la bouche méprisante, couverte de perles, de diamants, de dentelles et de fleurs, elle exprime l'arrogance du luxe et la sècheresse d'âme. Elle se montre hautaine, mondaine, inconsciente de la gravité de la situation (...) passionnément réactionnaire, entichée de préjugés (...).*

*La reine se sert, lorsqu'elle n'a pas d'autres arguments, des armes de sa féminité, soit pour séduire, soit pour attendrir. C'est ainsi qu'elle finit toujours par faire triompher son point de vue contre celui du Roi. Nouvelle Eve, elle ne parle que pour le perdre. Renoir n'éprouve aucune sympathie pour le personnage de Marie-Antoinette.*

Chantal THOMAS, *Vertigo* n° 4, 1989, article : *Images de Marie-Antoinette : Van Dyke, Renoir, Delannoy*, pp. 78-79.

### ***Le personnage vu par Jean Renoir :***

*Malgré la noblesse de sa naissance, Marie-Antoinette était une femme extrêmement vulgaire. Le fait de jouer à la bergère à Trianon, par exemple : eh bien, la vulgarité, c'est cela ! Marie-Antoinette s'est bien définie à travers ce genre d'épisodes. Tout ce que j'ai appris d'elle me déplait. Elle n'avait aucun goût [...] Il y a quelque chose qui marque sûrement le personnage de Marie-Antoinette dans mon film : je lui [Lise Delamare] avais demandé de donner « l'idée » d'un léger accent, ce qui donne une grande froideur au personnage. Je voulais que l'on sente que Marie-Antoinette est née en Autriche. C'est à peine indiqué mais il y a de temps en temps un petit quelque chose, une légère difficulté d'élocution que Lise Delamare a très bien rendue, et qui doit contribuer à donner cette froideur à son personnage.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 82.

### **Jean Renoir vu par Lise Delamare :**

*Quel merveilleux artiste que Jean Renoir ! Jamais il ne demande deux effets semblables à ses interprètes ; c'est une joie de tourner avec lui.*

Lise DELAMARE, *Ciné-Miroir* n° 667, 14-01-1938, article de Jean Maurinay : *Lise Delamare, reine infortunée*, p. 30.

### **Lise Delamare vue par la critique :**

*Si Madame Lise Delamare est une bien médiocre Marie-Antoinette c'est qu'il n'y a rien à tirer de son jeu maniéré et glacé.*

François VINNEUIL (*Je suis partout*, 18 février 1938) repris dans *La Revue du cinéma* n° 268, loc. cit., p. 49.

*La Marie-Antoinette de Madame Lise Delamare ressemble à ces poupées qui ornent les boîtes de style chez les confiseurs. Dans les minutes les plus anxieuses, elle reste toute encombrée de falbalas. Elle « joue » la reine. Quand on pense à la vérité historique, au charme humain, au vrai visage de Marie-Antoinette dans ces heures crucifiantes, quand on pense au diadème doublé d'épines, ce que nous offre le film est à frémir*

Pierre BRISSON (*le Figaro*, 13 février 1938), repris dans *La Revue du cinéma* n° 268, loc. cit., p. 52.

*Lise Delamare est jolie et antipathique suivant les meilleures traditions révolutionnaires (...) dans le rôle de Marie-Antoinette.*

Marcel ACHARD (*Marianne*, 16 février 1938), repris dans *La Revue du cinéma* n° 268, loc. cit., p. 65.

## **ROEDERER**



**Interprète :** Louis JOUVET

**Age :** 40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Le roi et sa famille se rendent à l'Assemblée seuls, sans autre cortège que le ministre et une garde. Veuillez faire ouvrir le passage. »

**Descriptif :**

Excepté la Reine et le Roi, Roederer est le seul personnage ayant une réalité historique.

Ce procureur-syndic du département de la Seine joue un rôle capital dans la journée du 10 août.

En le faisant interpréter par Louis Jovet qui donne ici la réplique à son complice de théâtre Pierre Renoir, le réalisateur confère une autorité et une prestance incontestables au personnage. A la petitesse des courtisans, à l'exception toutefois de Monsieur de Saint-Laurent, il oppose une lucidité politique et une humanité comparable à celle d'Arnaud. Le personnage n'est qu'une silhouette dans la version actuellement distribuée en France. Dans la version complète du film qui fut distribuée en Russie et que possède actuellement la Cinémathèque de Munich<sup>32</sup>, le rôle de Roederer est étoffé de plus de trois minutes dans une séquence très intéressante où il tente de convaincre Marie-Antoinette d'abandonner toute velléité de résistance aux insurgés.

Les propos sont purement politiques et échangés avec un air consommé de la litote, tout d'abord autour de la définition des « factieux » :

Roederer : « Madame je voudrais prier Votre Majesté d'écouter les conseils que me dicte mon devoir de Premier Magistrat du Département chargé d'assurer une tranquillité publique qui me semble hélas compromise. Il reste un moyen d'éviter les événements somme toute assez désagréables... c'est que le Roi fasse savoir au peuple qu'il abandonne la défense du château et qu'il se rend avec sa famille à l'Assemblée Nationale.

La Reine : Vous proposez au Roi d'abdiquer le matin même de la victoire ? !

<sup>32</sup> L'édition en DVD de *La Marseillaise* par Canal + offre la séquence manquante en bonus.

- *Votre confiance est très grande Madame. Malheureusement, en face elle ne l'est pas moins.*
- *Monsieur, il y a ici des forces. Il est temps de savoir qui l'emportera du Roi ou de la faction.*
- *Cette faction dont vous parlez et dont tout le monde parle est un animal étrange et bien difficile à dépister. Pour vous, il est dans la rue, pour la majorité des Français, il se niche dans les couloirs du palais.*
- *Ah ! Vraiment ? »*

et sur la nécessité de brûler les correspondances de la Reine avec l'étranger.

Roederer : « *Toutes ces lettres que vous brûlez, et je vous félicite de cette précaution, Votre Majesté les a reçues soit de ses parents d'Autriche, soit de ses amis les émigrés, et elle les considère comme une correspondance de famille... le peuple les considérerait comme un témoignage d'intelligence avec l'ennemi.*

La Reine : *Monsieur Roederer, depuis trois ans je suis habituée à subir bien des insolences. Mais je crois que la vôtre dépasse les autres de plusieurs coudées. Je devrais vous faire fusiller sur le champ. Mais je remets cela à demain après la victoire.*

- *Bien Madame. En attendant cette issue fatale, je me tiendrai à l'intérieur du château et j'y resterai tout à votre disposition. »*

Le personnage de Roederer est un personnage sympathique en un sens puisque, comme Arnaud, il veut éviter le massacre du Roi en insistant pour qu'il quitte les Tuileries en compagnie de sa famille. Il amoindrit ainsi la culpabilité de Louis XVI puisque même si les Tuileries résistent face à l'attaque du peuple, le Roi n'y est plus, donc la résistance n'est pas commandée par lui. Il a permis de sauver (pour un temps) la tête du monarque.

### **Louis JOUVET**

Se reporter à la fiche du personnage du **Baron** dans le film *Les Bas-fonds*, p. 179.

### **Louis Jovet vu par la critique :**

*C'est Jovet qui a fait là d'un personnage épisodique (Roederer) une création magistrale.*

ARAGON, *La Revue du cinéma* n° 268, loc. cit., p. 39.

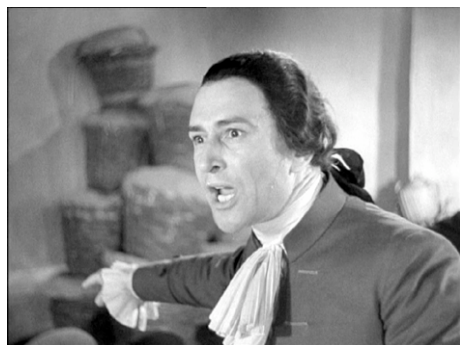
*Jovet comme à son ordinaire, remarquable et très simple en Roederer.*

Georges SADOUL (*Regards*, 24 février 1938), repris dans *La Revue du cinéma* n° 268, loc. cit., p. 43.

*Louis Jovet est admirable dans un rôle malheureusement trop court pour le succès du film.*

Marcel ACHARD (*Marianne*, 16 février 1938), repris dans *La Revue du cinéma* n° 268, loc. cit., p. 65.

## **MOISSAN**



**Interprète :** Jean-Louis ALLIBERT

**Age :** 30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *En accord avec la nouvelle municipalité, nous, citoyens marseillais, membres de la garde civique, des clubs [prononcé à la française "u" et non "œ"] et des sociétés patriotiques, nous avons décidé de nous emparer de ces forts et de les remettre à la garde des autorités que nous avons élues!* »

### **Descriptif :**

Moissan incarne l'autorité révolutionnaire. Celle qui a été élue et non pas désignée par les aristocrates. C'est le mentor d'Arnaud. Sa réflexion sûre et son sens politique aigu sont servis par une prestance et des dons de tribun. Sa gestuelle, son art oratoire sont à mettre en parallèle avec les discours des leaders du Parti Communiste Français filmés par Renoir dans *La Vie est à nous*. Son style et sa rhétorique s'apparentent à la prosopopée du discours de Jacques Duclos s'adressant au-delà des siècles aux jeunes de Valmy, mais son physique

juvénile fait plus référence à celle du jeune Thorez dans le même film. Ces références, sont pour un public d'aujourd'hui bien incompréhensibles. Pour les militants et les sympathisants du Front Populaire, elles étaient beaucoup plus évidentes.

**Jean-Louis ALLIBERT (1897-1980) :**

Grande vedette du muet, il réussit parfaitement sa reconversion dans le parlant. On le trouve parfois au générique en tant que Louis Allibert.

## Monsieur de SAINT-LAURENT



**Interprète :** Aimé CLARIOND

**Age :** 45 ans

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Vous justifiez des actes que je considère comme une rébellion par des mots que je ne comprends pas. La "Nation", les "citoyens", qu'est ce que c'est que tout ça ? »

**Descriptif :**

Nous ne savons pas si Monsieur de Saint-Laurent, commandant du fort Saint-Nicolas à Marseille a réellement existé. Considérons-le donc faute d'enquête approfondie comme une création renoirienne. D'ailleurs pour des raisons techniques autant que pécuniaires la séquence du fort de Marseille fut tournée au fort d'Antibes. Saint-Laurent comme son nom l'indique, est un aristocrate fidèle à son Roi et à sa mission. Mais c'est aussi un militaire économe du sang des hommes et un citoyen qui veut comprendre pourquoi l'ordre social, qu'il croyait instauré pour toujours, vacille au point de disparaître. Dans cette volonté de comprendre on peut retrouver le souci du siècle des Lumières qui ne considérait comme vrai et acquis ce que la raison imposait. Cela se manifeste dans le personnage par une exigence d'explications de la part de ses interlocuteurs qui emploient des termes jusque-là inusités : « Nation », « citoyens ». Et lorsqu'on le retrouve parmi les émigrés de Coblenz il est le seul à porter la contradiction aux anciens « *pilliers de Trianon* » qui s'accrochent encore aux formules désuètes de « *nos gens* », « *la racaille* » etc. Ce que Saint-Laurent a compris, c'est qu'il plaçait son amour de la patrie bien au-dessus de son attachement à la personne royale, et que les révolutionnaires faisaient passer le même amour de la France avant leurs préoccupations vis-à-vis du Roi. Ce personnage est pour Renoir l'image d'un aristocrate qui comprend, sous la pression des événements, le changement radical de la société française.

**Aimé CLARIOND (1894-1960) :**

Né à Périgueux le 10 avril 1894, il entre à la Comédie-Française et en devient sociétaire en 1937. Grâce à son visage anguleux et inquietant, on lui confie souvent des rôles de fourbes, de traître de mélodrame, intelligent et corrompu. Il meurt le 1<sup>er</sup> janvier 1960 à Paris.



## Madame de SAINT-LAURENT



**Interprète** : Irène JOACHIM

**Age** : 20 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Veuillez m'excuser mais je ne peux pas chanter cette chanson sans que les larmes me viennent aux yeux ! »

**Descriptif** :

« Combien j'ai douce souvenance  
Du joli lieu de ma naissance !

*Ma soeur, qu'ils étaient beaux les jours*

*De France !*

*O mon pays, sois mes amours*

*Toujours ! »*

C'est par le premier refrain de cette chanson que commence, en voix off la séquence des émigrés de Coblenz. Après une trajectoire en plan séquence, la caméra découvre Madame de Saint-Laurent au clavecin faisant venir les larmes aux yeux de ses compagnons d'exil.

« Séquence émotion » dirait-on aujourd'hui de ce passage non sans quelque raison. Renoir renoue ici avec un procédé de commentaire apporté à une situation par une chanson. D'ordinaire, le commentaire sert de contre-point ironique à la scène. Ici au contraire, elle souligne l'état d'esprit des protagonistes. La cantatrice Irène Joachim interprétait déjà un personnage identique dans *Les Bas-fonds*, la chanteuse réaliste du cabaret devant lequel passe Pépél. Au-delà de la fonction narrative de la chanson, Renoir introduit des disparités de réaction entre les émigrés. Il n'y a pas un bloc homogène d'aristocrates prêts à pactiser avec les Autrichiens mais des hommes et des femmes attachés à leurs racines. Ce qui humanise les personnages.

Toutefois cette séquence est réalisée au prix d'un joyeux anachronisme : la chanson intitulée « *Le Montagnard émigré* » est en fait un poème de François-René de Chateaubriand écrit 14 ans plus tard (1806) sur une musique traditionnelle auvergnate !

### **Irène JOACHIM (1913-2001) :**

Née le 13 mars 1913 à Paris la cantatrice française d'origine allemande Irène Joachim est associée à tout jamais au rôle de *Mélisande* dans l'opéra de Debussy, *Pelléas et Mélisande* dont elle fut titulaire à l'Opéra-Comique de 1940 à 1956. Elle apprit la musique avec sa mère, violoniste célèbre, puis entra au Conservatoire dans la classe de chant de Suzanne Cesbron-Visieur, où elle remporta de nombreux prix entre 1936 et 1939, notamment un premier prix d'opéra comique et opéra, et un autre de tragédie lyrique.

Petite-fille du violoniste Joseph Joachim, elle a été une interprète raffinée du lied allemand aussi bien que du répertoire français, réputée pour sa diction impeccable, elle a longtemps été professeur de chant au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

Grâce au compositeur Jean Wiener, elle fait la rencontre de Jean Renoir et du cinéma. Renoir lui confia des rôles de chanteuses dans *Les Bas-Fonds* (1936) et *La Marseillaise* (1937), ainsi que Robert Bresson dans *Les Anges du péché* (1943) et Marcel Carné dans *Les Portes de la nuit* (1946).

## Monsieur DE FOUGEROLLES



**Interprète** : Jean Ayme

**Age** : 60 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Et même s'il y a combat, les révolutionnaires ne tiendront pas. On ne fait pas la guerre avec une armée de savetiers, de tisserands et d'avocats. »

**Descriptif** :

De Fougerolles est l'image type du réactionnaire, qu'il soit aristocrate en 1789 ou ligueur en 1937. Par définition, la réaction s'oppose aux modifications politiques et sociales qui rompent avec les principes traditionnels. Elle tente de faire revivre les institutions du passé. Cet immobilisme est fort bien rendu dans la séquence des émigrés. Tandis que Saint-Laurent est debout, de Fougerolles continue à disserter assis à la table de jeu. Son mépris pour tout ce qui est opposé à l'ordre ancien cache pourtant une lucidité politique. En traitant les révolutionnaires comme de la « racaille », il n'en souligne pas moins l'hétérogénéité de ce clan « composé de savetiers, de tisserands et d'avocats ». En cela il souligne, comme le font les historiens auxquels Renoir et sa collaboratrice Nicole Martel-Dreyfus se sont référés pour la rédaction du scénario, que la Révolution de 1789 est moins une révolte populaire qu'un mécontentement des artisans des villes au profit d'une bourgeoisie de robe et d'affaires soucieuse d'accéder à un pouvoir qui lui était jusqu'ici refusé. L'aveuglement de Fougerolles va jusqu'à souhaiter que les coalisés étrangers volent au secours du Roi et de l'aristocratie pour les débarrasser une fois pour toute de la populace. La signification de ce souhait, que réfute pour des raisons patriotiques Saint-Laurent, est clairement saisie par les spectateurs de 1937. Quand la gauche a accédé au pouvoir, portée par une réaction républicaine devant le péril que représentait en France les liges et les groupuscules fascistes après février 1934, la droite et l'extrême droite n'avaient pas hésité à avouer qu'elles préféreraient « Plutôt Hitler que le Front Populaire. »

En déplaçant la discussion entre les deux aristocrates sur le plan international, plutôt que d'analyser les causes économiques et sociales qui poussèrent le peuple et la bourgeoisie à la révolte, Renoir insiste sur l'argument patriotique dont on sait que c'était à l'époque un des thèmes des campagnes communistes. A l'accusation d'internationalisme proférée par ses adversaires, le Parti Communiste Français répondait avec force déclarations patriotiques accompagnées d'autant de Marseillaises dans les meetings. Deux ans plus tard, les mêmes dirigeants du PCF « avalaient leur chapeau » en tentant de justifier le pacte germano-soviétique ! Renoir en compagnon de route docile – autant qu'opportuniste – se cale ici par le biais de la fiction, sur la ligne de conduite de la place Kossuth !

**Jean Ayme (1876-1963) :**

Acteur célèbre du muet, il est surtout connu des cinéphiles pour avoir interprété le rôle du Grand Vampire dans *Les Vampires* de Louis Feuillade aux côtés de Marcel Lévesque (Oscar Mazamette). Acteur de belle prestance, on le retrouve aux génériques de films de Dreyer, Grémillon, Tourneur ou Duvivier, où l'âge venant il s'impose dans des personnages de pères nobles ou d'individus inquiétants.

**Jean Aymé vu par la critique :**

*Jean Aymé sait être parfait dans le rôle d'un aristocrate de Coblenz.*

Georges SADOUL (*Regards*, 24 février 1938), repris dans *La Revue du cinéma* n° 268, loc. cit., p. 43.

## JAVEL



**Interprète** : Paul DULLAC

**Age** : 45 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Dans les livres, on parle toujours d'un magnifique lever de soleil. C'est parce qu'à cette heure-ci, les écrivains sont encore dans leur lit. Le plus souvent, au lever du soleil, on a froid. Il fait gris et les couleurs sont affreuses. Je peux t'en parler parce que je suis peintre. »

**Descriptif** :

Il n'y a pas beaucoup de peintres dans l'œuvre de Renoir. Si l'on excepte le milieu des marchands de tableaux dans *La Chienn*e et le prisonnier noir dans *La Grande illusion*, Javel est le premier peintre professionnel à faire son apparition. Javel est une grande gueule plutôt versé dans les représentations allégoriques de la justice triomphant de l'obscurantisme. Lorsqu'il parle politique, son engagement s'explique par la haine des religieux – « les Capelans » – des immigrés soutenus par les francs-maçons. Certains historiens ont cru reconnaître dans les motivations des trois fédérés, Arnaud, Bomier et Javel, les traits caractéristiques des trois composantes de la coalition du Front Populaire. Au communiste (Arnaud), idéologue rationnel et intransigeant en même temps que compréhensif répondait le socialiste SFIO (Bomier) beaucoup moins politique mais tout autant patriote et le radical (Javel) dont le patriotisme n'est pas à mettre en doute mais dont la principale motivation est l'anticléricalisme primaire. Cette approche tout schématique quelle soit n'est pas sans posséder une certaine réalité à l'exception toutefois de l'antimaçonnisme du dernier personnage lorsqu'on sait que le parti radical de 1936 fournissait le plus gros des troupes du Grand Orient de France !

**Paul DULLAC (1882-1941)** :

naît à Bègles le 9 mars 1882 et meurt le 17 août 1941.

Il reste dans la mémoire du spectateur le capitaine Escartefigue de la trilogie de Marcel Pagnol. Mais Mouriès le remplace toutefois dans *Fanny*.

## CABRI



**Interprète** : Edouard DELMONT

**Age** : 50 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« [Les maîtres] sont comme certains animaux nuisibles. Ce n'est pas leur faute, c'est le bon dieu qui les a fait comme ça. Il faut qu'ils fassent le mal c'est dans leur nature. Maintenant qu'on a des armes perfectionnées, on arrivera à s'en débarrasser, va. Je regrette aujourd'hui que mes enfants soient morts parce que, vous autres, les jeunes vous allez vous fabriquer une nouvelle vie. »

**Descriptif**

Le personnage de Cabri est un proscrit condamné pour braconnage et en fuite grâce à la complicité des gens du village. Sa fuite par la fenêtre du tribunal avec le concours de ses amis sera d'ailleurs remise en scène par Renoir lors d'une des évasions des héros du *Caporal épinglé*. Cabri est un braconnier ; il est le cousin cinématographique de la Fouine dans *La Fille de l'eau*,

de Cabuche dans *La Bête humaine*, de Marceau dans *La Règle du jeu*, ou du proscrit Tom Keefer dans *L'Étang tragique*. Cabri, comme tous ces personnages, appartient au règne dionysiaque. Ils y ont été contraints par la violence de l'ordre apollinien qui les exclut de la cité. Personnages incarnant le désordre par rapport à la loi, ils sont en fait soumis à l'autre Loi, celle de la nature. Renoir, qui fut sauvé d'un accident de voiture par des braconniers de la forêt de Fontainebleau, paye une dette à ces « parias » en créant des personnages de marginaux hautement sympathiques.

### **Edouard DELMONT**

Se reporter à la fiche du personnage de **Fernand** dans le film *Toni*, p. 130.

## **Le CURE**



**Interprète** : Edmond BEAUCHAMP

**Age** : 30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Si je te disais qu'il y a un an que je n'ai pas de carreaux aux fenêtres de mon presbytère et pendant ce temps-là, l'évêque habite un palais, a des maîtresses et mène une vie de débauche dont devrait rougir un serviteur du Christ. »

**Descriptif**

Le discours de ce prêtre sur la pauvreté de l'église annonce étonnamment celui du curé du *Déjeuner sur l'herbe*. Mais à la différence du film de 1962, le curé de 1937 est beaucoup plus politique. En cela il correspond bien au positionnement du bas-clergé à la Révolution. Fidèles à leurs engagements pastoraux, ces curés sont du côté du Tiers-Etat et non du côté de la hiérarchie soucieuse de préserver ses privilèges féodaux. Le curé de *La Marseillaise* fournit des vivres aux proscrits comme le Christ venait au secours des déshérités. Sa communion de pensée avec Arnaud illustre bien dans une certaine mesure la « politique de la main tendue » des communistes aux catholiques en 1936.

**Edmond BEAUCHAMP (1900-1985) :**

naît le 3 mars 1900 à Montpellier et meurt le 3 juin 1985 en Bretagne. On le trouve quelquefois au générique en tant que Beauchamp seulement.

## **L'INTERPELLATRICE**



**Interprète** : Jenny HELIA

**Age** : 20 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Citoyens, je viens vous demander si nous allons continuer à envoyer nos hommes se faire tuer dans une guerre où leurs plus grands ennemis ne sont pas devant eux, mais bien derrière ! »

**Descriptif**

Elle n'a pas de nom. Elle est juste l'Interpellatrice, cette jeune poissonnière de Marseille qui, à la tribune du Club des Citoyens, apporte le point de vue des femmes, citoyennes de seconde catégorie à

qui l'ordre ancien ne reconnaissait pas le droit à la parole. Comme pour Moissan, pour le Curé ou pour Cabri le braconnier, ce personnage incarne une des composantes des sympathisants du mouvement populaire. On sait qu'un des arguments du Parti Communiste était la reconnaissance de l'égalité des femmes – on n'emploie pas alors l'expression « droit des femmes » – lesquelles n'obtiendront le droit de vote qu'en 1945 et la plénitude de leurs droits qu'à la fin des années 70.

Jenny Helia incarne avec conviction cette création qui doit moins à Renoir qu'au circonstances.

### ***Jenny Helia vue par la critique :***

*Une place toute particulière doit être faite à Jenny Helia, dans le rôle difficile d'une femme du peuple qui avait à expliquer selon les meilleures règles de la stratégie révolutionnaire, les raisons qu'avaient les Marseillais de marcher sur Paris, à su faire preuve d'une prodigieuse autorité et d'une maîtrise qui la classent parmi nos plus grandes actrices.*

Georges SADOUL (*Regards*, 24 février 1938), repris dans *La Revue du cinéma* n° 268, loc. cit., p. 43.

## **LOUISON**



**Interprète :** Nadia SIBIRSKAIA

**Age :** 20 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Nous ici, à Paris, on n'en mange presque pas [des tomates]. Il y en a même qui prétendent que c'est du poison. Des tomates ! du poison ? des pommes d'amour ! du poison ? »

**Descriptif**

Un film sans histoire d'amour n'est guère commercialement efficace. Pendant trois ans Spaak et

Renoir essayèrent de placer auprès d'un producteur un scénario sans héroïne. Il leur faudra imaginer l'histoire d'Elsa pour que les producteurs s'intéressent au projet de *La Grande illusion*. Même si *La Marseillaise* ne relève ni du même genre cinématographique ni surtout du même système de production que son film précédent, on n'imaginait guère que la seule présence féminine dans un film sur la Révolution Française se résumât à celle de Marie-Antoinette ! Renoir inventa donc ce personnage de Parisienne qui tombe amoureuse de Bomier. Renoir ne lui a pas donné le plus juvénile ni le plus séduisant des partenaires mais certainement le plus drôle et le plus authentique. Si l'histoire d'amour s'était déroulée entre Arnaud et Louison cela aurait donné ce que Renoir père et fils détestaient le plus : un cliché.

### **Nadia SIBIRSKAIA**

Se reporter à la fiche **d'Estelle** dans le film *Le Crime de Monsieur Lange*, p. 143.



## 23)- LA BÊTE HUMAINE (1938)

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR  
 d'après le roman d'Emile ZOLA  
*Dialogues* : Jean RENOIR, avec la collaboration de Denise LEBLOND-ZOLA  
*Production* : Paris Films Compagnie  
*Producteur* : Roland TUAL  
*Distribution* : Paris Film  
*Photographie* : Curt COURANT  
*Décor* : Eugène LOURIE

<i>Montage</i>	Marguerite HOULLE, Suzanne de TROYE
<i>Musique</i>	Joseph KOSMA
<i>Chanson</i>	Le petit cœur de Ninon
<i>Son</i>	Robert TEISSEIRE
<i>Administrateur</i>	LIOTIER
<i>Assistants Réalisateurs</i>	Claude RENOIR père, Suzanne de TROYE
<i>Scripte</i>	Suzanne de TROYE
<i>Cadreur</i>	Claude RENOIR fils
<i>Assistants cadreurs</i>	Maurice PECQUEUX, Guy PERRIER, Alain RENOIR, Jacques NATTEAU
<i>Photographie de plateau</i>	Sam LEVIN
<i>Régisseur</i>	METCHIKIAN
<i>Tournage</i>	août -septembre 1938
<i>Intérieurs</i>	Pathé cinéma, studio de Billancourt
<i>Extérieurs</i>	Gare St-Lazare (Paris, Le Havre et les environs)
<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Caméra</i>	120 Parvo
<i>Enregistrement</i>	R.C.A.
<i>Longueur</i>	2 752 m.
<i>Durée</i>	100 '
<i>Première publique</i>	23 décembre 1938, Madeleine, Paris 20 avril 1939, le Paris cinéma Londres Sous le titre <i>Juda was a woman</i> Septembre 1941, Pavillon Londres Août 1939 Biennale de Venise 19 février 1940 53 rd Playhouse, New-York
<i>Jacques Lantier</i>	Jean GABIN
<i>Roubaud</i>	Fernand LEDOUX
<i>Pecqueux</i>	Julien CARETTE
<i>Grandmorin</i>	Jacques BERLIOZ
<i>Camy-Lamotte</i>	Georges SPANELLY
<i>Dauvergne</i>	Georges LANDRY
<i>Cabuche</i>	Jean RENOIR
<i>Un ouvrier agricole</i>	Jacques BRUNIUS
<i>Un ouvrier agricole</i>	Emile GENEVOIS
<i>Le chef de section</i>	Tony CORTEGGIANI
<i>Un lampiste</i>	Marcel PEREZ
<i>Un mécanicien</i>	Marceau
<i>Un cheminot</i>	Georges PECLET
<i>Le garde-barrière</i>	Guy DECOMBLE
<i>Les magistrats</i>	André TAVERNIER Jacques ROUSSEL

Séverine Roubaud  
Victoire Pecqueux:  
Philomène,  
Flore  
Tante Phasie  
Une voyageuse

Simone SIMON  
Colette REGIS  
Jenny HELIA  
Blanchette BRUNOY  
Charlotte CLASIS  
Claire GERARD

Jacques Lantier, conducteur de locomotive sur la ligne Paris-Le Havre, souffre par intermittences de pulsions agressives violentes dues à son héritage génétique. Il ne peut pas envisager de se marier. Une tentative avec Flore, la fille de sa nourrice, se solde par un échec cuisant.

Au Havre, Roubaud le chef de gare, a une altercation avec un passager influent qui le menace. Il demande à sa jeune femme Séverine d'intercéder en sa faveur auprès de son parrain Grandmorin, pour qu'il use de son influence pour mettre fin à l'incident. Séverine s'exécute, mais à son retour, un lapsus fait naître des doutes dans l'esprit de son mari. Il la rudoye et elle avoue. Elle a été la maîtresse de son parrain dès son plus jeune âge. Roubaud la force alors à lui tendre un guet-apens. Pendant le trajet Paris-Le Havre, Roubaud tue Grandmorin. Mais en regagnant leur compartiment ils sont aperçus par Lantier qui est également passager du train. Séverine demande à Lantier, de ne pas mentionner qu'il les a vus et l'enquête conclut à l'inculpation d'un marginal, Cabuche.

Les rapports entre Séverine et son mari se sont tendus au fût et à mesure que les rapports avec Lantier sont devenus plus intimes. Lantier tente même de supprimer Roubaud mais il échoue. Séverine se sépare de lui. Lors de la fête des Cheminots, Lantier rejoint Séverine chez elle. Il est victime d'une de ses crises de folie et tue sa maîtresse. Le lendemain, sur le trajet habituel, il se suicide en sautant en marche de la locomotive.

### ***Denise Tual à propos du film :***

*Le travail que faisait Renoir sur les acteurs était fascinant et notoire. Tous aimaient jouer sous sa direction car il extirpait de leurs tripes le meilleur. Il travaillait ses séquences comme un sculpteur cherche sa forme. Il modelait les acteurs tout en leur laissant croire qu'ils étaient totalement responsables de leur jeu, de leur création.*

*Lorsqu'il donnait la première indication de la scène, il conseillait à l'acteur de se laisser aller à son tempérament. Celui-ci se lançait et disait son texte. Renoir regardait, se reculait, parlait à l'opérateur de la manière dont il voulait prendre la scène et la cadrer, puis il demandait à l'acteur de recommencer, prétendant qu'il n'avait pu suivre avec assez d'attention tant il avait été occupé par la technique. L'acteur reprenait la scène pour la seconde fois sous l'œil attentif de Renoir qui ne laissait passer aucune faute de texte ni aucune intention. Puis, prenant sa place devant la caméra, il jouait lui-même la scène. L'acteur essayait d'imiter les intonations de Renoir et on tournait enfin.*

« C'est magnifique ! hurlait Renoir, c'est bien simple, c'est exactement ça ! c'est ce que je voulais. Tu es magnifique, tu sais ! Mais... on va la refaire, si tu permets, en changeant un peu la position, ce qui te facilitera le geste de la main et te permettra de dire ton texte d'une manière plus dégagée plus désinvolte. »

*Ces indications modifiaient complètement le sens de l'interprétation, mais l'acteur ne s'en rendait pas compte tout de suite subjugué qu'il était par Renoir.*

*On tournait alors une deuxième fois : « C'est magnifique, tu as très bien compris ! Maintenant tu vas le dire sans penser à moi, comme si je n'étais pas là... Tu ne me vois pas, tu m'ignores... Allons-y ! »*

*Il se penchait avec sollicitude vers le machiniste qui se tenait accroupi aux pieds de la caméra et, à voix basse : « Monsieur le machiniste, soyez assez gentil de vous déplacer pour que je puisse mieux voir... là, merci beaucoup ! »*

*Au moment de tourner, l'acteur apercevait Renoir assis entre les pieds de la caméra, mimant geste et texte. Même s'il avait le sang-froid et le métier de Gabin, il était devenu entre les mains de Renoir une pâte molle, un simple exécutant. S'il paraissait inquiet, Renoir le prenait amicalement par l'épaule et le rassurait : « C'était parfait. Je te jure que si tu n'es pas content, eh bien, on la retournera ! » Il assurait avec un sourire un peu fourbe une chose qu'il ne faisait jamais.*

*Jean Renoir jouait toujours un petit rôle dans chacun de ses films. On ne peut pas dire que ses réactions d'acteur étaient sublimes, mai elles lui donnaient tant de joie !*

*Dans La Bête humaine il avait interprété un personnage nommé Cabuche. Depuis lors, entre nous, nous l'appelions toujours Cabuche ...*

« Je voulais que l'acteur, tout en croyant être son propre maître, soit en réalité mon esclave inconscient. En retour, je tirais de son interprétation des moments éblouissants », dit Renoir en parlant de sa « tyrannie » dans tous les domaines de la mise en scène.

Denise TUAL, *Le Temps dévoré*, éd. Fayard, Paris, 1980, pp. 139-140.

## Séverine ROUBAUD



**Interprète :** Simone SIMON

**Age :** 25 ans environ

### **Le personnage original :**

« Dans l'éclat de ses vingt-cinq ans, elle semblait grande, mince et très souple, grasse pourtant avec de petits os. Elle n'était point jolie d'abord, la face longue, la bouche forte, éclairée de dents admirables. Mais, à la regarder, elle séduisait par le charme, l'étrangeté de ses larges yeux bleus, sous son épaisse chevelure noire. »<sup>33</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Lâchez-moi les mains. Et ne me regardez pas comme ça, vous allez vous user les yeux. »

### **Descriptif**

« C'est une belle femme, elle a du chien, de l'éducation », dira d'elle Pecqueux le mécanicien de la Lison. A voir sa première apparition à l'image, ce serait plutôt « une femme-chatte » qui sait mener les hommes là où elle le souhaite. On l'assimile à un chat d'abord pour son physique, sa « frimousse » surtout. Pour son agilité à mener la vie des autres comme elle le veut. De plus le premier plan dans lequel elle apparaît, elle caresse un chat : « Moi, je l'attendais le museau en l'air. »

De même à un moment elle fera mine de mordre Lantier avant de l'embrasser. Plus tard on la verra passer la brosse dans ses cheveux comme une chatte occupée à faire sa toilette. Comme une chatte elle arrive à hypnotiser sa proie et d'un seul regard, elle dicte les paroles de Lantier : « Vous me l'avez demandé, pas avec des mots mais avec vos yeux. »

Pecqueux l'aura deviné et de conclure : « Ces femmes-là c'est comme des chattes, ça aime pas se mouiller les pieds. »

En fait Séverine comme Lantier est victime de son passé. Lorsque les insinuations de Roubaud la confrontent avec ce qui doit être la réalité – elle est la fille naturelle de Grandmorin et a donc commis sans le savoir un inceste en couchant avec lui – elle passe à une attitude offensive : « Les hommes me dégoûtent. »

Et à partir de là, son dessein inconscient sera de pousser les hommes de son entourage à se détruire. Tout en ronronnant, pelotonnée dans les bras de l'un, elle sort les griffes avec l'autre. Victime de sa condition sociale, elle est aussi victime d'un destin qu'elle ne maîtrise pas et c'est elle qui inconsciemment offre le couteau à son mari avec lequel il tuera son amant.

Son mari l'a débarrassée de son amant, mais comment se débarrasser de son mari à présent ? Rien de plus facile : « Lantier, un garçon comme ça, on doit pouvoir le persuader, l'influencer. »

Et pour apprivoiser Lantier qui, pense-t-elle, la débarrassera définitivement de Roubaud, elle sait jouer la séduction qui consiste d'abord à savoir se faire désirer tout en refusant les avances : « Il faut pas m'aimer, je ne peux aimer personne. Ce que je voudrais c'est pas un amoureux, c'est un bon camarade auquel je puisse dire mes petites misères. J'ai besoin de confiance, de tendresse et je peux en donner moi aussi mais l'amour non, non, il faut pas y penser. »

<sup>33</sup> Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. Maxi-poche : les classiques français, Paris, 1995, p. 15.



Elle ferre ensuite le poisson en l'apprivoisant par de longues promenades nocturnes, main dans la main.

Pour finir, elle se donne à lui, en lui faisant croire qu'elle a essayé de résister sans y parvenir : « *Je t'aime Jacques.* »

Puis pelotonnée dans ses bras, tout en paraissant ronronner, d'un coup elle sort ses griffes meurtrières : « *Si tu savais comme il m'a traitée, d'un coup de poing il m'a abattue par terre, puis il m'a traînée par les cheveux, il m'a battue, battue. A un moment j'ai vu son talon sur ma figure comme s'il voulait l'écraser.* »

Et sans y paraître, elle amène doucement l'amant là où elle veut l'entraîner : « *Il n'y a que l'amour qui puisse me faire oublier. Si j'étais libre, si mon mari n'était pas là. Hier pendant une manoeuvre il a failli se faire écraser entre deux wagons. On est vivant le matin... On est mort le soir !* »

Enfin le poisson a mordu. Comme une chatte, elle a le don de voir la nuit alors que Lantier, les yeux plissés, fait un effort démesuré pour entrevoir sa victime. Sans difficulté, elle décrit les faits et gestes du mari :

« *Le voilà.*

- *Où ça, je ne vois rien.*

- *Il a tourné le hangar... Il vient droit sur nous. Je vois son ombre qui passe le mur blanc.* »

Mais le coup échoue. A ce moment-là, Séverine ne se décourage pas : « *Notre rêve de vivre ailleurs, toute cette félicité qui dépendait de toi, c'est impossible, puisque tu n'as pas pu l'autre soir (comme si elle remettait en cause sa virilité). Oh ! Je ne te reproche rien. Avec toi je n'ai plus rien à attendre. Je n'ai rien d'autre à faire que de traîner ma vie et d'attendre que Roubaud me tue... Je ne veux plus te demander ce que tu ne peux pas faire.* »

Mais le piège se retourne contre le commanditaire. C'était sans compter avec les crises soudaines de Lantier et elle y perdra la vie : « *Ce soir, j'ai peur, je sens comme un danger qui me menace.* »

On serait tenté de comparer le personnage de Séverine avec celui d'Emma Bovary. Comme elle, il s'agit d'une « mal-mariée » qui a cru à sa condition en épousant un homme plus âgé qu'elle. Mais tandis qu'Emma s'enferme dans un médiocre adultère petit-bourgeois, Séverine à la fois victime et coupable, voit dans le meurtre la seule issue possible. Renoir développe habilement la fatalité sociale qui a conduit Séverine à la déchéance. La facilité eût été de faire de Séverine une femme fatale, cette “garce” que l'on retrouve dans bon nombre de films classiques. Séverine est une petite fille brisée par un passé trouble et que le hasard de l'existence a jeté dans les bras d'hommes impuissants à la satisfaire. Certes elle est coupable aux yeux de la morale, certes elle a pour certains amplement mérité son sort. Par ce mélange d'innocence bafouée et de perversité, le personnage de Séverine accède sans qu'il soit nécessaire de recourir à de longues explications psychanalytiques à une modernité qui en fait tout son charme.

### **Simone SIMON (1914-2005) :**

est née en 1914 à Marseille. Figurante, elle se fait remarquer par sa fraîcheur et occupe une place de plus en plus grande dans les films qu'elle tourne. C'est à Marc Allégret que revient le privilège d'avoir découvert cette belle actrice talentueuse. Par la suite Hollywood la déçoit et elle accepte de revenir en France pour tourner avec Jean Renoir.

### **Simone Simon vue par Denise Tual :**

*Engagée pour être la partenaire de Gabin, Simone Simon devait perdre un peu de son côté « petite fille » pour devenir la femme du chef de gare (Ledoux) et y être plausible. Renoir avait décidé de ne pas marquer le film par une époque déterminée, il fallait donc trouver un style passe-partout dans les vêtements. Renoir était très lié avec Chanel et lui téléphona pour lui demander de nous recevoir Simone et moi. (...)*

*« Mademoiselle » fut charmante, parlant sans arrêt de son admiration pour Renoir, évoquant des souvenirs de leur intimité avec le dessinateur Iribé ; elle était intarissable. Je pensais que nous allions choisir un petit tailleur simple convenant à une personne de condition modeste, avec une blouse blanche, mais je n'étais pas aidée dans le choix par « Mademoiselle »*

ni par Simone qui oubliant le rôle du film ne s'intéressait plus qu'à ce qui allait bien ou pas à la jeune femme. Après beaucoup de discussions, d'hésitations, de commandes passées et annulées, Simone se décida pour un tailleur raisonnable. La seule fantaisie insolite qui subsista fut une damnée petite plume d'autruche piquée en avant du chapeau et qu'aucune femme de chef de gare ne se serait permise.

Denise TUAL, **Le Temps dévoré**, op. cit., p. 139.

### **Le personnage vu par la critique :**

*L'amour c'est Simone Simon, la plus charmante vamp de province qui puisse exister. Elle s'exprime par de pesants lieux communs [...] auxquels une affectation particulière de la voix donne une préciosité inégalable. Elle est profondément mauvaise, elle joue avec les nerfs de son amant comme le chat avec un fil de laine. Elle est du reste chatte elle-même, sa première apparition nous la montre en sympathie avec un angora blanc. [...] Dans la mythologie de Renoir, entre Catherine Hessling et Leslie Caron, Simone Simon trouve sa place exacte, mais jamais on n'a été plus sensible aux dangers de la femme.*

Claude DE GIVRAY, **Les Cahiers du cinéma** n° 78, loc. cit., p. 76.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Séverine a vraiment exagéré avec nous. Je dis nous, parce que Gabin et moi, nous ne savons plus très bien lequel des deux est l'amant de l'héroïne de Zola. Elle nous a menti, elle nous a fait croire qu'elle était pure alors qu'elle avait eu des amants, elle nous a fait croire qu'elle avait eu une jeunesse malheureuse alors qu'en jupes courtes, le plus clair de son temps consistait à aguicher les vieux messieurs. Elle nous a fait croire qu'elle ne pensait qu'à nous alors qu'elle était liée à son mari par les plus ignobles intérêts, par un secret infâme... et on marchait que ç'en était un bonheur. On n'aurait pas osé la toucher de peur de la casser. Nous en étions arrivés à éviter de dire des gros mots devant elle. Notre langage était devenu tellement châtié qu'on ne se reconnaissait plus.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 256.

*Séverine n'est pas une « vamp », c'est une chatte, une vraie chatte, avec un poil bien soyeux qu'on a envie de caresser, un petit museau court, une grande bouche un peu suppliante et des yeux qui n'en pensent pas moins. Or je ne connais qu'une chatte dans le monde du cinéma, c'est Simone Simon. On l'a très souvent comparée à un pékinois, ce qui est très gentil aussi, mais cette comparaison était bien superficielle. Il faut être aveugle pour ne pas voir que la vraie chatte de l'écran c'est elle, on a même envie de la gratter dans le cou pour la faire ronronner.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 268.

### **Simone Simon vue par Jean Renoir :**

*Simone Simon [...] bien qu'elle soit une star d'Hollywood, est la meilleure camarade du monde [...]. On m'a parlé de quantité d'artistes de génie qui savaient tout faire. J'aime mieux Simone Simon. Je sais qu'elle ne sait pas tout faire, mais je sais que ce qu'elle fait, elle le fait admirablement. C'est la marque du véritable talent.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., pp. 256-257.

*Elle me voit, et tout de suite, je comprends qu'il n'y a pas de barrière. On dirait que nous avons passé des années et des années ensemble. Et mon cœur défaillit de joie. Cette femme-là, si gentille et si simple, c'est Simone Simon, je la tiens, et elle jouera Séverine, et ce sera magnifique.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 258.

*Depuis de longues années, j'avais la conviction du contraire et maintenant, plus que jamais, je suis sûr que Simone Simon nous étonnera dans des rôles très différents de ceux qu'on l'a vue interpréter jusqu'à présent.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 264.

*Il y a une autre raison qui m'a amené à demander à Simone Simon de bien vouloir être mon interprète, c'est qu'elle a du talent, et la forme de son talent est celle qui me séduit le plus. Ce n'est pas un de ces talents ostentatoires et bruyants [...]. C'est un talent discret, et c'est pour cela qu'il est fort. Elle glisse sur les effets, elle est modeste, elle n'appuie jamais et, à cause de cela, elle a su être ma chère Séverine, ce curieux petit personnage passif et pourtant destructeur, ce minuscule centre du monde que sont toutes les femmes qui traînent le malheur derrière leurs talons Louis XV. Je prétends que, sans elle, le film ne tiendrait pas debout, et je prétends aussi qu'elle n'a pas fini de nous étonner.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., pp. 268-269.

*Je proposai Simone Simon qui, avec son délicieux profil de pékinois, fait s'attendre à bien des choses, mais pas dans le domaine de la tragédie. Les producteurs se laissèrent convaincre et cela nous donna une Séverine inoubliable.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 123.

*Un des objets de discussion, pas de discussion, disons de conversation controversée avec les producteurs – qui d'ailleurs ont compris tout de suite où je voulais en venir – ça a été le choix du rôle de la femme [La Bête humaine]. Ils voulaient une femme faisant très nettement vamp, vous avez, une de ces femmes sombres dont on sait tout de suite que ça va donner des coups de couteau, que ça va déchaîner des catastrophes. Moi, je prétendais, et je prétends encore, que les vamps doivent être jouées par des femmes avec une figure innocente. Les femmes avec une figure innocente sont les plus dangereuses ! Et puis ensuite, on ne sait pas, il y a une surprise ! Alors j'ai insisté pour qu'on prenne Simone Simon, ce qui fut fait, et je crois qu'on ne s'en est pas repenti.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 145.

### **Simone Simon vue par la critique :**

*J'avais raison quand je disais que Simone Simon n'était pas faite pour la comédie trop dramatique.*

Serge VEBER, **Pour vous** n° 528, 28-12-1938, article : *la Bête humaine*, p. 6.

*Simone Simon passe sans effort d'ingénue perverse et innocente au rôle lourd de femme pour qui seule, la sensualité compte. Dans ce personnage atroce, elle trouve le moyen de mettre de la poésie et un charme encore enfantin.*

Un lecteur (L'amateur de beaux films), **Pour vous**, n° 530, 11-01-1939, article : *La Parole est aux spectateurs : La Bête humaine*, p. 13

*Simone Simon n'a pas embelli mais son talent augmente d'une manière stupéfiante.*

Un lecteur (Jean Carvin), **Pour vous**, n° 530, loc. cit., p. 13.

*Simone Simon est physiquement tout à fait le personnage mais son jeu manque de force et sa voix de netteté.*

Un lecteur (Le cochon de payant), **Pour vous**, n° 530, loc. cit., p. 13.

*Et cette petite garce de Séverine, pensez-vous qu'on la blâme ? Non point ! On entend dire de Simone Simon qu'elle est charmante, exquise, joliment perverse, en un mot adorable !*

Serge VEBER, **Pour vous** n° 533, 01-01-1939, article : *Crimes sans châtiments*, p. 2.

### **Jean Renoir vu par Simone Simon :**

*Renoir avait pris l'habitude de complimenter ses acteurs. Commentaires devenus légendaires depuis : « bien, parfait » nous disait-il, enthousiaste. Deux minutes s'écoulaient et il nous faisait tout de même recommencer.*

Simone SIMON, **Le Cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait**, tome 2, op. cit., p. 159.

## **Jacques LANTIER**



**Interprète :** Jean GABIN

**Age :** 30 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Il venait d'avoir vingt-six ans, de grande taille, très brun, beau garçon au visage rond et régulier, mais que gâtaient des mâchoires trop fortes. Ses cheveux, plantés drus, frisaient, ainsi que ses moustaches, si épaisses, si noires, qu'elles augmentaient la pâleur de son teint. On aurait dit un monsieur, à sa peau fine, bien rasée sur les joues, si l'on n'eût pas trouvé d'autre part l'empreinte*

*indélébile du métier, les graisses qui jaunissaient déjà ses mains de mécanicien, des mains pourtant restées petites et souples. »*<sup>34</sup>

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Quand je suis comme ça, je suis comme un chien enragé qui a envie de mordre. Et pourtant j'bois pas, même pas un petit verre d'eau de vie. Quand je bois de l'alcool, ça me rend fou. Je vais finir par croire que je paye*

<sup>34</sup> in *La Bête humaine*, op. cit., p. 40.

*pour les autres, les pères, les grands-pères qu'ont bu, des générations et des générations d'ivrognes qui m'ont pourri le sang. C'est eux qui m'ont donné cette sauvagerie. »*

### **Descriptif**

Jacques est mécanicien d'une locomotive, la Lison. Son ami et coéquipier, le chauffeur se nomme Pecqueux. Tous trois forment un trio parfait. En effet, entre Pecqueux et Lantier, la parole n'est plus nécessaire. Les nombreuses années passées à travailler ensemble les ont rendu complices et de simples gestes suffisent pour se faire comprendre : « *On vit tellement de choses ensemble. »*

Bien que ce soit un travail dur, éprouvant tant physiquement (la chaleur, la saleté) que moralement (le bruit), Lantier voue un véritable amour à sa locomotive : « *Quand on aime quelqu'un, on n'a pas idée de l'appeler par un numéro* », expliquera-t-il pour justifier le nom de sa locomotive.

Pour lui, la Lison est la seule « compagne » : « *Je suis marié avec la Lison, ça me suffit. »*

En effet Lantier se refuse à toute liaison car il souffre d'un mal qui le rend violent malgré lui et lui fait perdre tout contrôle sur lui-même :

La tante : « *cette douleur qui te trouait le crâne derrière les oreilles, ces coups de fièvres brusques, ces accès de tristesse qui faisaient te cacher comme une bête au fond d'un trou. »*

Ces crises le hantent, il en a peur car elles viennent sans s'annoncer et à ces moments il n'a plus aucun contrôle sur lui-même. Il est conscient que durant ces instants, il devient un tueur en puissance : « *Et pourtant je t'aime Flore, de tout mon cœur, je t'aime tellement que je voulais même pas venir, j'avais peur. »*

La seule « femme » à qui il ne pourra jamais faire de mal est cette épouse de fer qu'il a choisie pour compagne, la Lison : « *Je crois que les femmes pour moi... »*

Et quand il se sort de ces crises subites, il ne peut que constater les conséquences désastreuses de ses actes : ses mains autour du cou de Flore par exemple ou la mort de Séverine plus tard. Il en souffre abominablement sans pouvoir y remédier : « *Je finis par croire que je paye pour les autres, pour les pères, les grands-pères qu'ont bu, les générations et les générations d'ivrognes qui m'ont pourri le sang. C'est eux qui m'ont donné cette sauvagerie. »*<sup>35</sup>

Lors de ces crises, Lantier semble fasciné par la mort, par le meurtre, par la souffrance, par le sang ; son esprit est morbide et il n'hésite pas à poser des questions à Séverine sur ce qu'elle a ressenti durant le meurtre de Grandmorin : « *T'as tout vu, dis-moi comment il a fait ?... Avec un couteau... Et combien de fois il l'a frappé et qu'est-ce que ça t'as fait à toi de le voir mourir avec un couteau ?... Dis-le moi franchement. »*

En dehors de cela Lantier est un homme tout à fait normal et même plus doux et plus tendre que la moyenne de ses contemporains. La violence même le rend malade, il ne supporte pas et il rappelle à l'ordre Roubaud quand celui-ci rentre en fureur contre sa femme. Et malgré tout l'amour qu'il porte à Séverine, il sera incapable de tuer son mari. Il laisse tomber à terre la barre de fer qui devait lui servir.

Il est éperdument amoureux de Séverine Roubaud dont il a croisé le regard dans le train, alors que son mari venait d'assassiner Grandmorin.

La scène du meurtre dont Lantier est témoin est habilement transposée par Renoir. Dans le roman, Lantier regarde passer un train et entrevoit le meurtre par la fenêtre du compartiment. Ceci est plausible en 1870. Sur certains tronçons de voies, les convois ne dépassent guère les 10 km/heure et un spectateur a le temps de se rendre compte de ce qui se passe à l'intérieur des wagons. Il n'en est plus de même lorsque l'histoire est transposée en

---

<sup>35</sup> Ce passage du dialogue est la contraction de tout un texte de Zola pour expliquer la maladie de Lantier. La phrase d'origine est d'ailleurs placée en exergue du film et la comparaison de l'auteur entre Lantier et le chien enragé justifie le titre *La Bête humaine*. C'est par une extension lexicale abusive que le terme «*Bête humaine*» passera dans le langage courant comme surnom des locomotives à vapeur. La pénibilité du travail qu'elles imposent y est pour beaucoup dans cette délation de la formule au point que *Le Monde* intitulera un de ses articles sur la condition des conducteurs de locomotives «*La Fin de La Bête humaine*» d'Agathe Logeart, le 25 avril 1997.

1938. Il faut donc que Lantier soit à l'intérieur du train et croise ces deux protagonistes mais il faut laisser une part d'incertitude à cette vision pour que le personnage ne puisse pas être totalement sûr de ce qu'il a vu. L'artifice sera donc celui d'une escarville que reçoit Lantier par la fenêtre ouverte du couloir et qui brouillera sa vue pour un moment, celui-là même où Séverine et Roubaud sortent du wagon de Grandmorin. L'idée de l'escarville qui va déclencher une rencontre amoureuse sera reprise, en 1945 par Noël Coward et David Lean dans *Brève rencontre*. Avec cet artifice, Renoir ajoute une dimension symbolique, puisqu'il est « blessé » par un des rejets de son instrument de travail.

Lantier voudrait se persuader que face à l'amour qu'il voue à Séverine, ses crises s'estomperont. Il voudrait croire que l'amour est plus fort que le mal qui l'habite : « *Aime-moi bien, aime-moi de toutes tes forces, j'en ai tellement besoin.* »

Mais alors qu'il croyait avoir trouvé un « havre » de paix (mot indiqué en gros caractères par des pancartes qui annoncent le Havre sur la voie), il va en fait vivre un véritable cauchemar avec une crise plus forte et plus grave que toutes les autres. Cette fois il poignarde Séverine. Aucun passage de train ne le tirera de son état second et il ira jusqu'au bout de son geste. Il en a été de même pour Maurice Legrand de *La Chienne* qui lui aussi, dans un moment de crise, poignarde la seule femme qu'il ait jamais aimée. Au-delà de la similitude des deux meurtres, rappelons la force symbolique de l'arme du crime : dans les deux cas il s'agit d'un outil tranchant dont on sait depuis Freud que, dans ce type de meurtres passionnels, le couteau fait office de substitut au phallus. Chez Renoir la symbolique va au-delà de l'explication psychanalytique : dans *La Bête humaine* c'est avec le canif que Séverine avait offert à son mari que ce dernier assassine Grandmorin. Dans *La Chienne* c'est avec le coupe-papier dont se sert Lulu que Legrand lui rentre littéralement son rire dans la gorge.

Si l'on reprend la métaphore phallique, Séverine a été la maîtresse de Grandmorin et de Lantier ainsi que la femme de Roubaud. C'est inconsciemment qu'elle fournira le canif/phallus à Roubaud pour se « punir » de ses turpitudes passées. D'autre part, dans tous les cas, le personnage masculin est « agi » par le regard de l'autre. Flore poussait à l'eau le garnement qui ne faisait comme « *seul mal que de la regarder* ». Puis elle accepte que Lantier à son tour la regarde s'étonnant de la transformation de son regard sous l'emprise de la crise naissante. C'est Séverine qui croise dans le wagon le regard « empêché » de Lantier lors du premier meurtre, qui soutient ensuite ce même regard à la descente du train lors de la première investigation de la police et c'est toujours Séverine qui met une voilette sur son visage pour rencontrer en tête-à-tête Lantier dans le jardin public, rencontre qui se conclut par la réplique célèbre : « *Mais ne me regardez pas comme cela, vous allez vous user les yeux* ». Elle est seule consciente de l'importance de ces regards et avoue lors de sa dernière rencontre avec Lantier qu'elle craint pour son existence car son mari ne l'a pas menacée gratuitement : « *parce qu'un jour il me tuera, je le sais par la façon qu'il a de me regarder.* »

Lantier se contente de ces regards. Il pense même être guéri puisqu'il ne ressent aucune pulsion meurtrière au début de sa liaison avec Séverine. Mais ces regards échangés se font dans la complicité de la nuit, jamais au grand jour. Dans la séquence du meurtre, alors que Séverine lui propose une ultime fois de se débarrasser de Roubaud et que entendant des pas s'approcher de la maison elle a éteint les lumières pour accomplir ce forfait, Lantier, à qui elle demande un dernier baiser, excitée sans doute par l'idée du meurtre, la regarde. Son regard se fige et comme pour Flore, il tente de l'étrangler. Il la poursuit et se saisit d'un couteau posé sur la table et la poignarde. Lorsqu'il l'aura tuée, Lantier la contempera allongée sur le lit, plan en panoramique qui part de la main droite en gros plan de Séverine, remonte par son buste jusqu'à son visage les yeux grand ouverts pour terminer sur le visage en profil gauche de Lantier qui la regarde fixement. Il se saisit machinalement de sa voilette et sort de la chambre<sup>36</sup>. Il passe alors devant le buffet où il capte son image dans le miroir dans le même panoramique que pour la scène précédente : gros plan sur sa main qui dépose le couteau sur

---

<sup>36</sup> Ce plan-séquence a été censuré dans certaines copies. Il existe dans la version proposée en VHS dans la collection Atlas, mais est cruellement absent dans la version en DVD que propose Canal +.

le buffet puis mouvement ascendant qui s'arrête sur le reflet de la tête de Gabin qui hésite à se regarder. A ce moment il n'est plus que le reflet de lui-même. C'est son double qui a agi.

Le lendemain matin, il avoue son crime à Pecqueux avant de monter dans la locomotive : « *Je l'ai tuée, je l'ai tuée, je ne la reverrai plus et je vais en crever.* »

Et lorsqu'à la fin du film, il se suicide et que Pecqueux vient lui fermer les yeux, c'est encore sur une image de vision que se clot le récit : « *Pauvre vieux. Il a dû souffrir pour en arriver là. C'est la première fois depuis longtemps que je le vois avec un visage si calme.* »

Le personnage de Lantier est remarquablement construit. C'est lui le fil conducteur du récit et si pour des raisons historiques évidentes Renoir ne pouvait conserver la fin initiale du roman de Zola – Pecqueux et Lantier tombaient du train en se battant et la machine devenue folle emportait vers la mort ses passagers, des soldats en partance pour le front – il souligne par le suicide de Lantier la pesanteur de son environnement. L'hérédité alcoolique qui provoquait les crises du mécanicien passe dans le film au second plan. Ce qui intéresse Renoir, c'est le portrait d'un ouvrier brisé par une liaison au-dessus de sa condition. L'image du prolétaire écrasé par le destin s'affirme ici avec brio. Le « mythe Gabin » est en train de s'enraciner.

### **Jean GABIN :**

Se reporter à la fiche de **Pépel** dans le film *Les Bas-fonds*, p. 172.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Jacques Lantier m'intéresse autant qu'Edipe Roi. Le mécanicien de locomotive traîne derrière lui une atmosphère aussi lourde que celle de n'importe quel membre de la famille des Atrides.*

Jean RENOIR, *Cinémonde* n° 531, 21 décembre 1938, article de Pierre LEPROHON: *Autour de La Bête humaine*, pp. 1164-1165.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Gabin dans La Bête humaine [...] porte en lui son propre drame, son propre suspense. Son problème nous est posé dès les premières minutes de l'action : l'organisme de Lantier miné résistera-t-il à l'épreuve ? Dès lors chacun de ses gestes nous frappe comme un coup : sa manière de manger, de travailler, de parler, sa façon de faire et de défaire l'amour.*

Claude DE GIVRAY, *Les Cahiers du cinéma* n° 78, loc. cit., p. 76.

*Au niveau du récit et du dialogue, Jacques Lantier est un cheminot à la fois typique et étrange. Ses gestes, ses talents professionnels en font un employé modèle, son mal héréditaire, sa conduite criminelle, le placent à part des autres, structure traduite visuellement par le film. Au bal des cheminots, la caméra le trouve au bord de la piste avec Carette, son mécanicien. Un peu plus tard, il entre en piste, se fond quelques instants dans la masse des danseurs, puis ressort très vite. Le montage alterné qui suit – Renoir oppose la scène du meurtre à celle du bal – confirme son isolement du groupe dans l'espace et en même temps affirme qu'il en fait symboliquement partie.*

Ginette VINCENDEAU, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, op. cit., p. 158.

### **Jean Gabin vu par la critique :**

*Jean Gabin sauve cette sombre histoire [La Bête humaine] par son magnifique talent.*

Serge VEBER, *Pour vous* n° 528, loc. cit., p. 6.

*Mais quand le spectateur sort du cinéma, croyez-vous qu'il soit dégoûté de Lantier ? Pas du tout ! il le plaint ! il plaint Gabin, le sympathique, le merveilleux Jean Gabin qui, grâce à son talent, rend le personnage qu'il joue plus que pitoyable : attendrissant, émouvant. S'il y avait une sortie des artistes, les belles admiratrices de cet excellent acteur se ruerait vers lui et, du même ton qu'elles diraient : « Chantez-nous encore quelque chose », lui demanderaient : « Oh ! monsieur, tuez-nous donc encore quelqu'un ! »*

Serge VEBER, *Pour vous* n° 533, loc. cit., p. 2.

*Gabin ouvrier-mécanicien est pareillement juste et convaincant, sans le moindre soupçon de populisme.*

Claude BEYLIE, *Cinéma* n° 31, loc. cit., p. 111.

*Dans ce personnage simple mais psychopathe, Gabin fait une de ses meilleures créations.*

Louella INTERIM, **Libération**, 25-02-1980, article : La Bête humaine de Jean Renoir.

*Dans La Bête humaine et dans Le Jour se lève, il est ouvrier-conducteur de locomotive dans le premier, ouvrier-sableur dans le second, mais à l'inverse du mécanicien d'aviation de La Grande illusion qui se laisse aller dans la tenue qu'il porte parce qu'elle ne correspond pas à sa véritable fonction sociale, Jean donne à Jacques Lantier de La Bête humaine et à François du Jour se lève une dignité et presque une élégance vestimentaires qui montrent le respect personnel qu'il a pour ces personnages d'ouvriers et l'image qu'il veut en donner.*

André BRUNELIN, **Gabin**, éd. Laffont, 1987, p. 209.

*Gabin est magnifique (La Bête humaine). Renoir lui demande de ne pas bouger beaucoup et de faire exister son personnage par le regard : le coup d'œil lancé au miroir où à la lueur de son geste accompli, il voit défiler le film de sa vie qui ne lui appartient plus. Gabin est dans le monde de Renoir ce que sera plus tard, en plus radical Jean-Louis Barrault dans Le Testament du docteur Cordelier : l'objet d'une métamorphose qui renvoie l'enfer de la transformation monstrueuse (...) à la duplicité de l'original.*

Charles TESSON, **Les Cahiers du cinéma** n° 482, loc. cit., p. 68.

### **Jean Gabin vu par Jean Renoir :**

*Je regrette une chose : c'est que Zola ne puisse voir Jean Gabin interpréter ce personnage. Je crois qu'il serait content [...] être tragique au sens classique du mot et cela en restant coiffé d'une casquette, vêtu d'un bleu de mécanicien et en parlant comme tout le monde, c'est un tour de force que Gabin a accompli en jouant le rôle de Jacques Lantier dans La Bête humaine.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 264.

## **ROUBAUD**



**Interprète :** Fernand LEDOUX

**Age :** 40 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Il ne vieillissait point, la quarantaine approchait, sans que le roux ardent de ses cheveux frisés eût pâli. Sa barbe, qu'il portait entière, restait drue, elle aussi, d'un blond de soleil. Et, de taille moyenne, mais d'une extraordinaire vigueur, il se plaisait à sa personne, satisfait de sa tête un peu plate, au front bas, à la nuque épaisse, de sa face ronde et sanguine, éclairée de deux gros yeux vifs. Ses*

*sourcils se rejoignaient, embroussaillant son front de la barre des jaloux. »<sup>37</sup>*

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Pourquoi ne veux-tu pas partager ? Ne sommes-nous pas des complices ? La mort de Grandmorin nous lie à jamais. Et même si tu pars avec Lantier, un jour ou l'autre tu viendras me retrouver dans ma misère. »*

### **Descriptif**

Personnage clé du trio classique : le mari/la femme/l'amant, Roubaud pourrait être caricatural comme dans bon nombre de films noirs de l'époque. Il pourrait également n'être comme dans le roman qu'une brute sans humanité. En conférant, comme pour ses protagonistes, une inscription forte dans le monde du travail, Renoir évite les pièges du cliché. Roubaud est chef de gare au Havre. C'est un homme respecté et aimé de ses collègues pour sa droiture, son honnêteté :

*« Je regrette Monsieur, j'applique le règlement.*

*- Vous pourriez savoir à qui vous avez affaire.*

*- Ca, ça m'est complètement égal, je ne fais aucune différence entre les voyageurs. »*

<sup>37</sup> in **La Bête humaine** op. cit., p. 14.

Lors de cette altercation avec un voyageur qui se révèle être l'un des actionnaires influents de la compagnie de chemin de fer, il se place résolument du côté du règlement au risque de mettre en péril sa carrière. Ce qui l'amènera par crainte de représailles à demander à Grandmorin, bourgeois respectable et actionnaire de la même compagnie d'intervenir en sa faveur. Plutôt il enverra son épouse, filleule de Grandmorin qui a toujours eu pour elle bien des égards.

Cet homme, amoureux, marié à une femme beaucoup plus jeune que lui, semble vivre un bonheur sans faille. Il suffit de voir son visage s'éclairer dès qu'il aperçoit l'être aimé ou encore de le voir attendre son retour avec impatience et sourire d'attendrissement en mettant le couvert, puis se précipiter à la porte en entendant les pas de son épouse.

Mais Roubaud se révèle être d'une jalousie malade qui peut le rendre violent. Lorsqu'il demande à Séverine d'aller intercéder en sa faveur, il nous apprend qu'elle était la fille de la femme de chambre de Grandmorin et qu'à cette époque « *il paraît que toutes les bonnes y passaient* ». Pire il reprend un ragot qui laisserait entendre qu'elle pourrait être sa fille. La réaction apeurée de Séverine lui apprend que non seulement cette médisance est fondée mais qu'elle a dû céder comme par le passé aux avances de son parrain pour obtenir satisfaction. L'inceste est ici suggéré. Et cet homme si tranquille, si droit, si honnête se transforme alors du tout au tout sous l'emprise de la jalousie et bat sa femme avant de l'entraîner dans la spirale de l'assassinat où elle jouera le rôle d'appât pour supprimer Grandmorin.

A partir de ce moment, c'est un homme anéanti, blessé au plus profond de lui-même qui croyait à un amour sans tache et éternel. Dans son désespoir, dans sa jalousie, il est prêt à tout. Il voit dans le fait d'en faire sa complice le moyen de la garder auprès de lui, pour lui seul, pour toujours : « *Nous resterons ensemble, je te jure que maintenant il y aura quelque chose de solide entre nous... Grandmorin était un accident entre nous, je l'ai supprimé voilà tout.* »

« *Séverine, il faut pas m'en vouloir si je suis violent parce que je t'aime* ». Cet aveu résume le personnage victime à la fois de sa jalousie et du contexte familial. Roubaud apparaît alors comme un malade et cette phrase pourrait être mot pour mot de Lantier. Renoir rapproche à nos yeux les deux hommes qui souffrent de la même maladie : à un moment donné ils ne peuvent plus se contrôler et agissent comme si quelqu'un d'autre avait pris possession de leur corps.

C'est le début de la déchéance. Le meurtre, pensait-il, resserrerait les liens du couple. C'est sans compter sur le dégoût de sa femme : « *Non plus jamais, quand je vois ta figure penchée comme ça sur la mienne, c'est plus fort que moi, j'ai peur... Tu me dégoûtes.* »

Rien ne sera jamais plus comme avant. A partir de là, Roubaud sombre dans le jeu, l'alcool, les dépenses et le vol. Il atteint pratiquement le fond de l'abîme le jour où ayant perdu une grosse somme au jeu, il prend quelques billets dans le portefeuille de l'homme qu'il a tué. Il avait pourtant juré : « *des billets comme ça, pour rien au monde je ne voudrais m'en servir.* »

Roubaud s'autodétruit : « *Quand on s'embête chez soi, on va se détruire dehors puisque tu ne m'aimes plus.* »

Malgré tout, le spectateur a une certaine commisération pour cet homme qui n'a agi que par amour pour sa femme. Bien qu'il paraisse résigné, c'est un homme qui n'aura jamais cessé d'aimer, qui aura vécu un véritable calvaire aux côtés d'un être adoré sans recevoir en échange un peu de bonté. Même si elle ne lui a manifesté qu'indifférence, dégoût, s'il s'est senti floué par cette « garce » : « *Fous-moi la paix. Est-ce que je t'empêche de t'amuser, est-ce que je te juge moi ? Tiens veux-tu sa montre pour la donner à TON ami ?* »

Roubaud, devant son cadavre, alors qu'il rentrait pour prendre dans sa cachette la montre de Grandmorin afin sans doute de la vendre pour rembourser ses dettes de jeu, est anéanti et sanglote comme un enfant.

Le personnage de Roubaud appartient au monde des victimes. Comme Charles Bovary il s'est mal marié, n'offrant aucun échappatoire à une vie monotone pour sa jeune épouse. Mais à la différence de héros flaubertien avec lequel il partage une certaine forme de lâcheté – c'est lui qui pousse Séverine à fréquenter Lantier pour se changer les idées – c'est un personnage



violent et conscient d'avoir été floué par sa femme qui lui avait caché sa relation ancienne avec Grandmorin. Mais c'est aussi une victime de l'environnement social. Les grands bourgeois se conduisent en grands féodaux pour qui le droit de cuissage est dans l'ordre des choses. Leur mépris de la femme considérée comme simple objet de plaisir rejoint ici une forme de misogynie que manifeste également Roubaud lorsqu'il s'estime trompé sur la marchandise. Le personnage est moins monolithique que dans le roman. Le naturalisme de Zola s'atténue par une approche psychologique plus nuancée. Enfin Renoir n'a jamais fait mystère d'avoir voulu avec *La Bête humaine* dépeindre un comportement fasciste. « Le fascisme ordinaire », pour emprunter le titre d'un film soviétique célèbre de Mikhaïl Romm commence dans la cellule familiale où le comportement violent et brutal de l'homme concentre toutes les données de cette idéologie que Renoir combat à l'époque au sein du Comité des Artistes Antifascistes<sup>38</sup>.

### **Fernand LEDOUX (1897-1993) :**

est né le 24 janvier 1897 en Belgique. A la sortie du Conservatoire, il jouera dans de nombreux théâtres et à la Comédie-Française. Il meurt à Paris le 21 septembre 1993.

### **L'art du comédien vu par Fernand Ledoux :**

*Je n'ai pas eu d'emploi précis et je me suis toujours efforcé de ne pas en avoir. Dès mes débuts je me suis acharné à respecter mes personnages.*

*Il existe en fait deux manières très distinctes de jouer la comédie : celle des acteurs et celle des comédiens. Les premiers ont une personnalité qu'ils conservent et mettent parfois en avant dans leurs rôles. Pour ma art, je m'inclus dans la seconde catégorie (...) A l'écran, je n'aime pas avoir mon mot à dire. J'attends du metteur en scène qu'il sache m'indiquer avec précision ce qu'il veut de moi. J'entends par là avoir en face de moi une force de caractère, une sensibilité qui me poussent à me donner complètement. Rien n'est plus terrible pour un comédien que de se trouver devant quelqu'un d'indécis. Au théâtre, c'est autre chose, vous êtes plus maître de votre jeu et de la sorte plus conscient de ce que vous apportez.*

Fernand Ledoux, *Le Cinéma des années 40 par ceux qui l'ont fait*, Tome III, op. cit., pp. 136-139.

### **Fernand Ledoux vu par la critique :**

*Ledoux au jeu lent et si profondément personnel, au visage inoubliable.*

Un lecteur (Jean Carvin), *Pour vous*, n° 530, loc. cit., p. 13.

*Dans le rôle du mari jaloux et meurtrier, Fernand Ledoux est remarquable.*

Louella INTERIM, *Libération*, loc. cit.

*Je garderai pour la fin Fernand Ledoux, indissociable de la grandeur de ce film [La Bête humaine]. J'ai longtemps pensé qu'il n'y avait que Murnau [L'Aurore] et surtout Dreyer pour avoir su filmer le pas lourd des hommes courbés sous la pesanteur effroyable de l'extinction de tout désir, vidés à cause de lui [...] il faudrait rajouter La Bête humaine même si Renoir nous a habitués à l'idée contraire, à savoir qu'on pouvait être encombré et encombrant tout en restant léger.*

Charles TESSON, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc. cit., p. 68.

### **Fernand Ledoux vu par Jean Renoir :**

*En face de Gabin, Ledoux interprète le rôle du mari, Roubaud. Le film est le premier que j'ai le plaisir de tourner avec cet acteur. Je crois qu'il va étonner bien des gens. Non pas qu'il fasse des choses étonnantes. Au contraire ce qu'il fait a toujours l'air de venir tout seul. Moi-même qui, et pour cause, ai vu tourner les scènes, j'oublie, au montage, que j'ai affaire à un acteur. C'est Roubaud. Il n'a pas de barbe comme l'avait imaginé Zola. Nous sommes en 1938 et non pas en 1869, mais il « est court, un peu gras déjà, mâle, très puissant, un peu brute, très honnête, d'une droiture inintelligente. Quand il s'aperçoit que sa femme le trompe sa colère est effrayante. Il pourrait la tuer. Plus tard il est calme. Il fait ce qu'il doit faire. Je n'en fais donc pas un nerveux. Pourtant, il faut que je relâche sa morale, le meurtre déliant le lien social. Il a tué pour que sa femme n'eût pas un amant, et maintenant il tolérerait presque un amant à sa femme pour cacher son crime. » [...] Ces indications de Zola, je les connais par cœur. Je ne sais pas si Ledoux les connaît aussi, mais il agit dans le film comme si cette ligne directrice avait automatiquement guidé ses gestes et ses paroles.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op. cit., p. 264.

<sup>38</sup> Entretien avec Roger Viry-Babel en 1968.

## PECQUEUX



**Interprète :** Julien CARETTE

**Age :** 40 ans environ

**Le personnage original :**

« C'était Pecqueux, le chauffeur, un grand gaillard de quarante-trois ans, maigre avec de gros os, la face cuite par le feu et par la fumée. Ses yeux gris sous le front bas, sa bouche large dans une mâchoire saillante, riaient d'un continuel rire de noceur. »<sup>39</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Les conserves, ça abîme l'estomac. Marie-toi, mon vieux, marie-toi. »

### **Descriptif**

Entre le « grand gaillard de quarante-trois ans, maigre avec de gros os » de Zola et le titi-parisien râblé et légèrement grassouillet qu'en a fait Renoir, il y a, bien évidemment, quelques différences ne serait-ce que morphologiques. Ici encore, Renoir « humanise » la création romanesque. Pecqueux, comme Lantier, sont tous deux des « bêtes humaines ». Il y a de la violence dans ce personnage frustré. Dans le film, Pecqueux est, bien entendu, toujours chauffeur à bord de la Lison, la locomotive conduite par Jacques Lantier son chef et ami car en fait ils sont bien plus que des collègues. En effet avec le temps, une authentique complicité s'est tissée entre eux au point que pour se faire comprendre, la parole n'est plus nécessaire. L'un et l'autre se connaissent bien et de simples gestes suffisent.

Pecqueux n'a rien d'un Apollon, et pourtant il plaît aux femmes autant qu'il les aime. On pourrait même oser cette comparaison avec les marins qui veut qu'ils aient une femme dans chaque port ou plus exactement, dans son cas, dans chaque gare. Au Havre il vit avec Philomène malgré le regard désapprobateur du frère de cette dernière, alors qu'aux Batignolles, il vit avec son épouse Victoire, « dame-pipi » à Saint-Lazare. Renoir en en faisant un homme à femmes annonce bien entendu le personnage de Marceau dans *La Règle du jeu* mais encore rappelle cette vieille règle dramatique que dans la comédie ce n'est pas Don Juan qui a du succès au grand regret de Sganarelle mais Figaro qui dame le pion au Comte. Ce schéma a été magnifiquement illustré par Chaplin.

Le personnage est trivial. Il use de formule d'insistance qui créent le comique tout comme dans *La Règle du jeu*, Marceau provoque le rire avec sa célèbre réplique : « *Moi je n'ai pas de vieille mère ! Moi je n'ai pas de vieille mère ?* » ou encore dans *La Marseillaise* : « *Archambaud, tu connais pas Archambaud* » avec ce petit air de se moquer de tout le monde.

Ici il élève son ton et articule exagérément pour prendre à parti : « *Jacques Lantier, du dépôt des Batignolles. Tu connais pas Jacques Lantier, non ?* »

Les femmes mises à part, c'est la nourriture qui reste la préoccupation principale de Pecqueux. Cela va du conseil d'ami à Lantier : « *Qu'est-ce que tu as dans ton panier ? Les conserves ça abîment l'estomac. Marie-toi mon vieux, marie-toi* » au passage à l'acte à la cantine : « *Tiens, passe-moi ton jambon, je vais le mettre dans mes œufs.* »

Cet hédoniste ressemble, on l'a vu, comme deux gouttes d'eau à Jean Renoir.

Confronté au drame par les aveux de Lantier, Pecqueux se révèle être un puissant fond de générosité et de prévenance : « *Tu l'as revue, alors ça continue (...)* A ta place j'irais à la police. Ils comprendront, je te comprends bien moi. »

Il va tenter de remonter le moral de son ami et fera le travail à sa place : « *Ca va pas, t'as pas bien dormi, j'ai fait ton boulot, tiens voilà ton bleu.* »

<sup>39</sup> in *La Bête humaine*, op. cit., p. 73.

Et c'est bien sûr à Pecqueux qu'on laisse le soin de terminer le film en fermant les yeux de Lantier qui s'est suicidé en se jetant de la Lison. « *Pauvre vieux, il a dû souffrir pour en arriver là ! C'est la première fois depuis longtemps que je le vois avec un visage aussi calme !* »

En choisissant de faire du chauffeur un personnage sympathique fort éloigné de l'original, Renoir prend le pari de confier à un acteur cantonné dans des silhouettes comiques, voire excentriques, un rôle dramatique. Nous sommes encore dans "l'optique Front Populaire" où les hommes du peuple paraissent chaleureux et altruistes. Dans une certaine mesure, Pecqueux, si l'on excepte sa vie sentimentale, est un double positif de Lantier. Mais au-delà de ce binôme c'est aussi le monde du rail que le réalisateur nous montre. Même si l'action se situe avant la nationalisation des chemins de fer français<sup>40</sup>, époque où les cheminots étaient sous le contrôle d'un actionnariat capitaliste aux mœurs féodales, la solidarité de classe n'est pas ici un vain mot.

Le personnage se rapproche singulièrement de celui de Pater dans *Le Caporal épinglé*.

### **Julien CARETTE :**

Se reporter au personnage de **Cartier, l'acteur** dans le film *La Grande illusion*, p. 208.

### **Julien Carette vu par Jean Renoir :**

*Prenez Carette, par exemple, je savais avant La Bête humaine, et La Règle du jeu ce qu'il était capable de m'apporter. Je connaissais sa gouaille, sa richesse, ses idées, et je n'avais qu'à le laisser faire, car lui aussi savait s'arrêter à temps.*

Jean RENOIR, *Cinéma* n° 124, mars 1968, article de Roger GRELIER : *Dialogue avec un salle*, p. 22.

*La perte de Julien Carette est une perte immense. Elle l'est pour moi, mais aussi et surtout, pour le cinéma et le théâtre français en général. Pour vous donner une idée de ce que je ressens, je vous avouerai tout simplement que, sans Julien Carette, je n'aurais réalisé ni La Grande illusion, ni La Bête humaine, ni, bien sûr, La Règle du jeu. Je demeurerai inconsolable.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op. cit., p. 265.

*Je suis encore attristé par la disparition de Carette non seulement parce que j'aimais l'homme mais parce que le comédien exprimait un certain côté de l'esprit français devenu de plus en plus rare. Je suppose que les comédiens qui au 18ème et au 19ème siècles incarnèrent le magnifique personnage de Pierrot étaient les ancêtres de Carette.*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 478 : lettre à Maurice-Jacques Keller 6/9/1966.

## **FLORE**



**Interprète :** Blanchette BRUNOY

**Age :** 20 ans

### **Le personnage original :**

« Dans le jardin du garde-barrière, une fille tirait de l'eau au puits, une grande fille de 18 ans, blonde, forte, à la bouche épaisse, aux grands yeux verdâtres, au front bas, sous de lourds cheveux. Elle n'était point jolie, elle avait les hanches solides et les bras durs d'un garçon. »<sup>41</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Moi je n'veux pas qu'on me regarde, je ne veux pas qu'on me trouve belle (...) toi aussi t'as changé tu me regardes comme les autres maintenant. Moi j'aime pas qu'on me regarde comme ça.* »

<sup>40</sup> La nationalisation des chemins de fer date du 31 août 1937.

<sup>41</sup> *La Bête humaine*, op. cit., p. 40.

### **Descriptif**

Flore, le garçon manqué décrit par Zola devient ici une jeune fille déterminée et sincèrement amoureuse de Lantier. C'est à la fois la vierge farouche qui n'hésite pas à pousser à l'eau un gamin qui la regardait, mais c'est aussi l'amoureuse prête à se donner à celui qu'elle aime. Dans un autre récit, elle pourrait être Henriette, si elle n'avait pas les deux pieds bien sur terre. En assimilant la pulsion sexuelle et la pulsion de meurtre dans "la scène du ballast."<sup>42</sup> Renoir en confondant ces deux actes manqués laisse entendre également que c'est dans le regard de l'homme sur le représentant du sexe opposé que se situe toute la violence primale de l'individu. Ce personnage épisodique vient aussi en contrepoint du personnage complexe de Séverine. Toutes les deux semblent au départ sortir d'un tableau d'Auguste Renoir – une baigneuse pour Flore, une jeune fille au chat pour Séverine. La référence picturale codifie la valeur du regard que le spectateur est invité à partager sur la femme. Mais dans le cas de Flore il s'agit d'une soumission de la femme à un cadre naturel (le bord de la rivière en plan large), tandis que pour Séverine il s'agit d'une composition artificielle que souligne le parfait encadrement du personnage dans une fenêtre. Renoir induirait par-là que le contexte social – la campagne ou la ville – conditionnerait largement l'apparence et le comportement des personnages.

### **Blanchette BRUNOY (1918-) :**

Blanchette Bilhaut est la nièce de Georges Duhamel. Elle fit le Conservatoire dans la classe d'André Brunot.

### **Le personnage vu par Blanchette Brunoy :**

*Les critiques trouvaient que je parlais avec naturel et ont loué cet aspect anti-conventionnel qui émanait, semble-t-il, de ma personne. De ma part, ce n'était pourtant nullement recherché et de toute façon mes rôles se prêtaient directement à ce jeu. Les jeunes premières, ou plus exactement les ingénues, s'exprimaient alors avec de petites voix piaillardes. Les metteurs en scène se sont demandés pourquoi je prenais une voix aux intonations graves ; ils n'avaient pas compris que je le faisais exprès.*

Blanchette Brunoy, *Le Cinéma des années 40 par ceux qui l'ont fait* tome 3, op. cit., p. 25.

## **CABUCHE**



**Interprète :** Jean RENOIR

**Age :** 45 ans

### **Le personnage original :**

*« C'était un gaillard, au cou puissant, aux poings énormes, blond, très blanc de peau, la barbe rare, à peine un duvet doré qui frisait, soyeux. La face massive, le front bas disaient la violence de l'être borné, tout à la sensation immédiate ; mais il y avait comme un besoin de soumission tendre, dans la bouche large et dans le nez carré de bon chien. »<sup>43</sup>*

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Oh, la vache ! Il l'a pas volé. Fini maintenant avec les jolies filles. »

<sup>42</sup> Cette séquence existe bien dans le toman de Zola : « Elle le souhaitait et elle se disputait à lui, avec le besoin d'être conquise sans parole, poitrine contre poitrine, tous deux s'essoufflaient à qui renverseraient l'autre. Un instant, elle sembla devoir être la plus forte, elle l'aurait peut-être jeté sous elle, tant il s'énervait, s'il ne l'avait empoignée à la gorge. » (Emile Zola, *La Bête humaine*, op. cit. p. 54).

<sup>43</sup> in *La Bête humaine*, op. cit., pp. 110-111.

### **Descriptif**

Interprété par Renoir lui-même, c'est un cheminé sympathique, un homme simple, mal rasé, mal vêtu, sans grande éducation, parlant avec un accent faubourien plus parisien que normand : « *J'vais en écraser jusqu'au Havre.* »

Son grand tort est d'ignorer les "manières" et de ne pas hésiter à dire ce qu'il pense à la cantonnée : « *C'est Grandmorin qu'ils ont tué ? Oh ! la vache il l'a pas volé ! Fini maintenant avec les jolies filles !* »

Cabuche appartient à la longue théorie de personnages renoiriens libres, soumis uniquement à la nature : « *Un été on s'en allait chercher des fraises, puis à l'automne on allait chercher des marrons et puis on se promenait dans le forêt en se tenant par la main, c'était bon monsieur le juge, c'était bon.* »

Le personnage de Cabuche perd de sa vigueur par rapport au modèle littéraire. C'est sans doute dû en partie à l'interprétation médiocre de Renoir qui « surjoue » son personnage. Renoir n'était pas comédien : sans doute rêvait-il de l'être.

Mais la maladresse de l'acteur se marie assez bien avec celle du personnage. Cabuche, pour la société fait un coupable idéal comme l'était Dédé dans *La Chienne*. Son passé pèse lourd dans la balance faussée de la justice. Il a déjà fait cinq ans de prison pour avoir tué un homme dans une querelle. Lorsqu'il apprend l'identité de la victime, il évoque le suicide d'une jeune fille qui, embauchée chez Grandmorin, avait dû céder aux désirs du patron : « *Ah ! le cochon j'aurais dû aller le saigner tout de suite.* »

Le mobile est trouvé. Qu'on y ajoute son impulsivité, ses accès de colère : « *Nom de Dieu, ceux qui disent ça sont de sacrés menteurs !* », le fait que Grandmorin, comme dans *La Chienne* possède aux yeux de la société une « *personnalité [qui] n'est pas de celle que l'on voit mêlée habituellement dans ce genre de drame* », qu'il vaut mieux ne pas faire resurgir de vieilles affaires oubliées qui risqueraient de troubler l'ordre établi, la solution s'impose logiquement : « *De votre côté il n'y a que vous qui aviez des raisons d'en vouloir à Grandmorin. Allons, avouez que c'est vous qui l'avez tué !* »

## **Tante PHASIE**



**Interprète :** Charlotte CLASIS

**Age :** 60 ans

### **Le personnage original :**

« *Aujourd'hui, bien qu'agée de 45 ans à peine, la belle tante Phasie d'autrefois, si grande, si forte, en paraissait 60, amaigrie et jaunie, secouée de continuel frissons.* »<sup>44</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Et bien tant mieux mon garçon. C'est pas parce que tu aurais du mal que ça me guérirait le mien, et puis c'est de ton âge d'avoir la santé.* »

### **Descriptif**

La tante Phasie n'a qu'une apparition mais elle a à nos yeux une double importance. Le personnage renvoie à la femme d'expérience qui sait tout de tout et incarne une certaine forme de certitude et de bon sens. C'est un personnage assez récurrent dans l'œuvre de Renoir. Mais c'est aussi par le choix de l'interprète un retour pour le réalisateur à son adolescence où, selon certains auteurs, elle fut proche du peintre.

<sup>44</sup> *La Bête humaine*, op. cit., p. 41.



## 24)- LA REGLE DU JEU (1939)

Réalisation : Jean RENOIR

Scénario : Jean RENOIR, Karl KOCH, André ZWOBODA

Production : La Nouvelle Edition Française

Distribution : Gaumont, Gaumont (1945), Les Grands Films Classiques

Photographie : Jean BACHELET

Décor : Eugène LOURIE

Costumes : Coco CHANEL

Montage : Marguerite HOULLE

Musique : Mozart (Ouverture des *Noces de Figaro*)-Chopin (*Danse Allemande*), Johann Strauss (extrait de *La Chauve-Souris*), G.Claret et Camille François : *C'est la guinguette, En revenant d'la pêche, d'la pêche au Bas-Meudon, En revenant de la revue.*

Arrangement musical

Chef d'orchestre

Administration

Assistants Réalisateur

Cadreur

Assistants cadreurs

Photographe de plateau

Conseiller technique

Régisseur

Scripte

Assistant décorateur

Maquillage

Assistante monteuse

Publicité

Tournage

Intérieurs

Extérieurs

Procédé

Optiques

Laboratoire

Enregistrement

Longueur

Durée

Première publique

Montigny (extrait du *Déserteur*)

Rosi (*Tout le long de la Tamise*)

Saint-Saens (*Danse Macabre*) Salabert (*Nous avons l'oeil le pied*)

Vincent Scotto (*A Barbizon*)

Joseph KOSMA,

Roger DESORMIERE

Roger DESORMIERE

Camille FRANCOIS

André ZWOBODA,

H. CARTIER-BRESSON, Karl KOCH

Jacques DELAMARE

Jean-Paul ALPHEN,

Alain RENOIR

Sam LEVIN

Tony CORTEGGIANI

Raymond PILLON

Dido FREIRE

Max DOUY

Paul RALPH

Marthe HUGUET

Georges CRAVENNE

22 février - 19 mai 1939

Studio Pathé Joinville

Sologne - près de Brinon-sur-Sauldre, La Motte-Beuvron, Aubigny,

Le château de la Ferté St Aubin

35 mm, noir et blanc

Kinoptik

G.M.Films

Western Electric

3 069 m.

112'

7 juillet 1939 Aubert Palace et Colisée Paris (100')

8 octobre 1949, London Film Club

5 février 1951, Everyman, Londres(85') .

8 avril 1950 ,50th avenue Playhouse New-York( 85')

Robert de la Chesnaye\*

André Jurieux

Octave

Schumacher

Marceau

De St Aubin

Le général

M.de la Bruyère

L'homosexuel

Marcel DALIO

Roland TOUTAIN

Jean RENOIR

Gaston MODOT

Julien CARETTE

Pierre NAY

Pierre MAGNIER

Richard FRANCOEUR

Roger FORSTER

Corneille	Eddy DEBRAY
le chef	Léon LARIVE
Berthelin	Tony CORTEGGIANI
Le Sud Américain	Nicolas AMATO
L'ingénieur	André ZWOBADA
Le serviteur anglais	Henri CARTIER-BRESSON
Un serviteur	CELESTIN
La voix de l'animateur radio	Camille FRANCOIS

Christine	Nora GREGOR
Geneviève de Marrast	Mila PARELY
Lisette	Paulette DUBOST
Charlotte de la Plante	Odette TALAZAC
Mme de la Bruyère	Claire GERARD
Jackie	Anne MAYEN
La reporter radio	Lise ELINA

\* Orthographe d'origine: La CHESNIEST

L'aviateur André Jurieux vient d'établir, douze ans après Lindbergh, un nouveau record de la traversée de l'Atlantique. Accueilli, au milieu d'une foule enthousiaste par son ami Octave, il confie au micro sa déception : Christine, une femme du monde d'origine autrichienne pour laquelle il a tenté cet exploit, n'est pas venue au Bourget. Le marquis de la Chesnaye, le mari collectionneur d'automates, sa maîtresse Geneviève, et bien entendu Christine et sa femme de chambre Lisette écoutent la radio et réagissent comme dans le grand monde, sans faire le moindre esclandre, tout préoccupés qu'ils sont par la réception qui doit être donnée à La Colinière, la propriété de Sologne du marquis.

Jurieux est désespéré et tente de se suicider en voiture. Octave, fort dépité par l'accident, lui promet de plaider sa cause et de le faire inviter à la Colinière. Entre temps, la Chesnaye annonce à Geneviève son intention de mettre fin à leur liaison afin de pouvoir reconquérir sa femme. Octave sermonne Christine pour s'être conduite comme « *une fille de douze ans* » et obtient de son mari l'invitation de Jurieux en Sologne. Qu'est-ce qui est bien ou mal ? : « *J'voudrais disparaître, mon vieux, plus rien voir ; [...] ça m'avancerait à ne plus chercher à savoir ce qui est bien, ce qui est mal, parce qu'il y a une chose terrible sur terre : c'est que tout le monde a ses raisons.* »

Les hôtes arrivent sous une pluie battante à la Colinière. On accueille Jurieux comme il se doit pour un héros des temps modernes. La Chesnaye fait le tour de sa propriété en compagnie de son garde-chasse Schumacher, le mari de Lisette, qui est ravi de retrouver sa femme et qui lui a offert une pèlerine. Le domaine est envahi par des lapins. Que faire ? : « *Je ne veux pas de grillages, je ne veux pas de lapins ! Arrangez-vous mon vieux.* » répond la Chesnaye. Peu de temps après le garde chasse interpelle, un lapin à la main, le braconnier Marceau qui pose des collets. La Chesnaye intervient : « *Destruction de lapins ?... Mais c'est un homme précieux, faut le relâcher tout de suite !* ». Schumacher s'exécute à contre-cœur : « *pendant la guerre, [il a] tiré sur des gars qui en avaient fait moins que lui.* »

Marceau veut bien travailler pour Monsieur le Marquis, mais comme domestique « *à cause du costume.* » Les invités s'installent. Madame la Bruyère fait part au cuisinier de son régime. Celui-ci acquiesce avant de déclarer en aparté qu'elle mangera comme tout le monde : « *J'accepte les régimes, pas les manies.* » Dans les cuisines, les domestiques échangent des propos sur leurs maîtres, sur Christine et sa légèreté, sur la Chesnaye, un métèque dont la mère était une Rosentahl... Le chef-cuisinier prend sa défense. Son patron avait repéré qu'une salade de pommes de terre n'avait pas été faite selon les règles de l'art : « *tout métèque qu'il est, c'est un homme du monde.* » Marceau fait son entrée dans le monde des domestiques. Il sera affecté au cirage des chaussures. Il commence à faire du charme à Lisette, qui n'y est pas insensible jusqu'au moment où il apprend qu'elle est l'épouse de Schumacher ! Au premier étage les invités chahutent ou échangent des propos convenus. La Chesnaye fait des compliments à Christine pour s'être sortie d'une situation délicate due à la présence de Jurieux. Anne la nièce de Christine, explique qu'elle a un faible pour l'aviateur, et tente

désespérément d'expliquer à Mme la Bruyère ce qu'est l'art pré-colombien sur lequel elle mène des recherches.

Le lendemain à la chasse, chacun a son poste. Une véritable hécatombe de faisans et de lapins satisfait tout le monde. À l'écart de la battue, la Chesnaye confirme sa décision de rompre à sa maîtresse et lui donne un baiser d'adieu. Christine surprend à la jumelle son mari en train d'embrasser Geneviève.

C'est la fête au château après la chasse. Tandis que s'improvise une danse macabre sur la musique de Saint-Saëns, les couples se font et se défont en coulisses. Christine tente de séduire Saint-Aubain, Jurieux et la Chesnaye recherchent Christine et Octave cherche de l'aide pour se débarrasser de son costume d'ours. Jurieux surprend le flirt entre Christine et Saint-Aubain. Les deux hommes en viennent aux mains. Christine, émue, avoue à son chevalier servant son amour. Jurieux aux anges décide de prévenir le mari qu'il part avec sa femme : *« On ne peut tout de même pas enlever la femme d'un monsieur qui vous reçoit (...) sans au moins avoir avec lui une explication (...) il y a tout de même des règles. »*

Le marquis présente à ses invités sa dernière acquisition : un superbe limonaire. Dans les cuisines, Schumacher surprend Lisette avec Marceau. Il sort son revolver et poursuit son rival dans les étages supérieurs. Coups de feu. On croit à un intermède comique. La Chesnaye a surpris sa femme dans les bras de Jurieux. Une bagarre éclate. Geneviève pique une crise de nerfs et les deux hommes s'aperçoivent que Christine s'est éclipsée avec Octave.

Sur le perron, loin du remue-ménage, Octave évoque l'image du père de Christine un célèbre chef d'orchestre autrichien exilé qui l'avait pris en affection. Il le mime en concert et doit s'arrêter conscient qu'il est un raté. Christine tente de le consoler, mais il s'éloigne.

Le majordome arrive à désarmer Schumacher. Le marquis clôt l'incident en renvoyant son garde-chasse et Marceau. Jurieux et le marquis se réconcilient. Il accepte, pour son bonheur, de laisser partir sa femme avec l'aviateur. Octave pendant ce temps fait la leçon à Christine : *« C'est le drame de tous les héros modernes (...) Quand ils sont en l'air, ils sont formidables. Puis quand ils retouchent terre, ils sont faibles, ils sont pauvres, ils sont maladroits comme des enfants. »* Survient Lisette. Christine lui demande alors si elle *« savait que Madame de Marast était la maîtresse de Monsieur. »* Octave lui rétorque que *« c'est un truc de notre époque [...] Tout le monde ment : les prospectus des pharmacies, les gouvernements, la radio, le cinéma, les journaux... »* Ils décident alors de partir et Lisette recouvre les épaules de sa maîtresse de sa pélerine. *« C'est p't-être pas très élégant, mais au moins vous n'attraperez pas de mal ! »*

Schumacher et Marceau réconciliés dans leur malheur commun, surprennent dans la serre Octave en compagnie d'une femme qu'ils prennent pour Lisette. Le garde-chasse va chercher son fusil. Entre temps Octave qui est revenu prendre son manteau au château croise Jurieux. Il prend, grâce à Lisette, conscience de la bêtise qu'il allait commettre et donne son manteau à Octave : Christine l'attend dans la serre ! Jurieux se précipite. Il n'atteindra pas la serre, Schumacher persuadé qu'il s'agit d'Octave qui rejoint Lisette, l'abat comme un lapin.

La Chesnaye prend les dispositions qui s'imposent et s'adresse aux invités : *« Messieurs, il s'agit d'un déplorable accident, et rien de plus !... mon garde Schumacher a cru voir un braconnier, et il a tiré comme c'était son droit. La fatalité a voulu qu'André Jurieux soit victime de cette erreur. »* Saint-Aubin persifle : *« Nouvelle définition du mot accident !... »* Le général lui rétorque : *« Non, non, non, non ! Ce la Chesnaye ne manque pas de classe et ça devient rare de nos jours, mon cher Saint-Aubin, ça d'vient rare ! »*

### **Le film vu par Paulette Dubost :**

*J'ai dû voir La Règle du jeu au moins trente fois dans ma vie... Je l'ai présenté dans plusieurs ciné-clubs européens et à chaque projection je lui découvre encore de nouvelles qualités ! Cette œuvre a révolutionné complètement le cinéma et il est juste qu'elle prenne cette importance aux yeux des cinéphiles. Je suis très fière de l'avoir tournée. Et pourtant mes propres parents n'avaient pas hésité à me faire cette réflexion : « Tu n'as pas honte de te montrer dans le film d'un fou ! » Au moment de son exclusivité, La Règle du jeu fut éreinté par la critique ; quant au public, il n'y a rien compris... Sa réalisation avait quarante ans d'avance sur son temps, influençant plus d'une carrière à venir. La Nouvelle Vague s'en est, par la suite, beaucoup inspirée.*

Paulette DUBOST, *Le Cinéma des années 40 par ceux qui l'ont fait*, Tome IV, op. cit., p. 88.



### **Les personnages vus par Jean Renoir :**

Comme ceux de *La Grand illusion*, les personnages de *La Règle du jeu* se sont échappés de mes mains et ont faits eux-mêmes leur film. A la confrontation dramatique, artificiellement amenée et composée, ils ont substitué des confrontations vraies, où ils expriment avec la plus grande complexité, leur caractère autonome (...) Or que sont mes personnages ? On aurait tort de leur chercher un caractère symbolique ou de trouver dans *La Règle* des thèmes satiriques sociaux. Ces personnages sont de simples êtres humains, ni bons, ni mauvais, et chacun d'entre eux est fonction de sa condition, de son milieu, de son passé.

Jean RENOIR, **Pour vous** n° 549, 24-05-1939, article : *Comment est née La Règle du jeu* ? pp. 4-5.

## **Christine de la CHESNAYE**



**Interprète :** Nora GREGOR

**Age :** 35/40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Pendant trois ans, mon existence a été basée sur le mensonge. Cette pensée ne me quitte pas depuis que je les ai vus ensemble, à la chasse, et que j'ai brusquement compris. »

**Descriptif**

Elle est la fille du grand chef d'orchestre autrichien Stiller, réfugié récemment en France, dont Octave fut l'ami – ou l'assistant – et qui est décédé. Elle est l'épouse du marquis Robert de la Chesnaye et jouit d'une aisance exceptionnelle (appartement à Paris, château en Sologne, domesticité très importante). Dans le scénario original, elle est une jeune et insouciant aristocrate, Simone que doit interpréter Simone Simon. L'indisponibilité de l'actrice et la découverte fortuite de la Princesse Starhemberg (Nora Gregor) qui devait tourner *Elizabeth d'Autriche*, modifie le personnage après son engagement par Renoir, qui lui donne cette identité autrichienne.

Elle est donc "l'étrangère" comme l'était Marie-Antoinette dans *La Marseillaise* avec d'ailleurs comme point commun que leurs costumes respectifs étaient l'œuvre de Coco Chanel. Mais à la différence du personnage historique, elle joue de cette « étrangeté » pour apparaître comme innocente des drames qu'elle déclenche. Cette innocence, qui l'apparenterait aux personnages renoiriens de jeunes filles, crée un décalage avec le monde convenu et parfois pervers qui l'entoure. Elle est l'épouse de la Chesnaye, mais il y a bien dans ce couple quelque chose de dépareillé comme dans le couple Bovary, ou le couple Roubaud. On a beaucoup de mal à voir entre eux une quelconque complicité charnelle et lorsque Geneviève de Marast, la maîtresse de la Chesnaye cite Chamfort : « *l'amour, dans la société, c'est l'échange de deux fantaisies et le contact de deux épidermes* », cette célèbre formule ironique est paradoxalement la clé du personnage de Christine. Elle semble tout d'abord ne manifester que peu de *fantaisie* (à moins que ce mot ne soit à prendre dans l'acception de *fantasme*). Mais surtout, elle semble sevrée de *contacts épidermiques* : elle fait chambre à part avec son mari, n'a pas d'amant, et pas d'enfant. Lorsqu'elle questionne Lisette, sa camériste, sur ses amoureux, sa frustration s'exprime par la façon dont elle s'enquiert de ce qu'ils disent et surtout : « *ils t'embrassent ? (...) Ils te prennent les mains ?* »

Son « innocence » se traduit par des entorses aux codes de bonne conduite de l'aristocratie, à ses règles strictes et ses conventions qu'elle ne comprend pas. Octave, son ami et confident lui fera remarquer : « *T'as une façon de te jeter au cou des gens, on dirait que t'as toujours 12 ans. Ça peut devenir... disons gênant.* »

Cette naïveté est tout simplement naturelle. Pour elle, s'affaler sur son lit avec Octave alors que son mari vient lui faire le baisemain du matin ne lui semble pas plus déplacé que de

l'accueillir au levé du lit en robe de chambre : « *Alors ici à Paris on n'a pas le droit d'être aimable avec les gens ?* »

Pourtant, par certains comportements, elle prouve qu'elle n'est pas dupe de la comédie qui se joue autour d'elle, et dans ce sens elle est très proche du personnage de la Comtesse du *Mariage de Figaro* qui est une des sources d'inspiration de Renoir pour son scénario : « *Le mensonge est un manteau très lourd à porter. J'ai toute confiance en vous* » dira-t-elle à son mari. De même, contrairement à sa femme de chambre, elle croit encore à l'amitié entre une femme et un homme.

Elle est souvent en décalage par rapport aux autres personnages. Elle découvre, fortuitement pendant la partie de chasse, la relation entre son mari et Geneviève. Tout le monde, sauf elle, était au courant (Lisette, Octave...).

Christine : « *Tu savais que mademoiselle de Marast était la maîtresse de Monsieur ?* »

Lisette : *Oui, Madame... Mais ça a commencé avant votre mariage, un été aux bains de mer...*

Christine [se tournant vers Octave] : *Tu vois ?... Tout le monde savait...*

Octave : *Ouais !*

Christine [s'adressant de nouveau à Lisette] : *Et vous m'avez jamais dit ?*

Lisette : *Mais on voulait pas vous faire de peine !*

Octave [off] : *Mais évidemment !* »

Cette situation ne serait que très conventionnelle si elle n'arrivait pas en retard sur le reste de l'aventure, puisqu'elle découvre l'adultère de son mari alors même qu'il est en train d'y mettre un terme.

Et comme une adolescente qui veut se venger d'une tromperie et trompant à son tour son partenaire, elle choisit le moment de la fête à la Colinière pour se venger et, croit-elle, pour se libérer. La fête correspond au moment charnière entre une comédie banale où tout semble être à sa place (le mari/l'épouse/la maîtresse) et le drame, c'est-à-dire le moment où toutes les conventions disparaissent. Il faut d'ailleurs comprendre la fête dans son aspect dionysiaque. Comme le « jour des fous », ou « les saturnales », les nuits de « ramadan » ou encore le « carnaval », c'est l'espace d'anomie que les sociétés les plus normatives s'autorisent comme une soupape sociale de sécurité. C'est le jour où les domestiques se conduisent en maîtres, où la femme jouit des prérogatives de l'homme, et vice-versa. La relation amoureuse n'est plus contractuelle mais uniquement perçue dans sa dimension hédoniste. Mais cette fête, généralement nocturne comme toutes dionysies qui se respectent, cesse à un terme très rapproché (de quelques heures à quelques jours). Il suffit pour que la fête soit réussie que les règles du jeu soient respectées. Sinon, selon la formule usitée, elle dégénère. C'est-à-dire que littéralement parlant elle perd ses caractéristiques « génériques ». C'est le moment où le réalisateur déguisé en ours – inversion ludique entre les règnes humains et animaux – ne peut plus retirer sa peau de bête, Christine déguisée en tyrolienne – régression à son identité enfantine – va se conduire en enfant et se précipiter dans les bras du premier invité qu'elle trouve, en l'occurrence Saint-Aubin en prétendant que « *c'est assommant les gens sincères.* »

Alors que peu de temps auparavant, elle haïssait le mensonge, elle avoue à Octave qui se débat toujours avec sa peau d'ours : « *J'en ai assez de ce théâtre* »

C'est à ce moment que le personnage de Christine préfigure celui de Camilla dans *Le Carrosse d'or*. « Ce théâtre » est à prendre au sens restrictif de la représentation théâtrale que les aristocrates se donnent. Elle est entrée dans leur jeu, elle cesse d'être naturelle pour jouer un rôle, se moquer de la liaison de son mari ou en se jetant à la tête du premier venu qu'elle n'aime pas. En un instant elle semble endosser le double rôle de la femme libérée et de la croqueuse d'hommes. Mais c'est également le moment qu'elle choisit pour accepter l'amour que lui porte Jurieux et qu'elle s'efforçait de repousser jusque-là. Il faut se souvenir de leur première apparition à l'écran : elle se figeait à la vue de Jurieux dans le hall d'entrée de la Colinière, puis réclamait un baiser du héros : « *Et moi ? il me semble que j'y ai droit !* » pour enfin placer Jurieux à sa droite pendant le repas, place normalement réservée à l'invité de marque ce qui provoque dans les cuisines une série de remarques sur ce qui se fait ou ne se fait pas :

Germaine : « *Oooh ! eh ben, elle a tort ! Moi je suis pour faire ce qui me plaît dans la vie, mais les convenances sont les convenances !* »

Christine a beau prévenir ses invités que les heures passées avec André Jurieux avant son raid étaient « *placées sous le signe de l'amitié* », elle convainc en façade ses invités, mais pas les domestiques qui incarnent paradoxalement la morale qui devrait être l'apanage des aristocrates.

Désormais, en avouant à Jurieux qu'elle est sensible à ses attentions amoureuses, Christine tout à la fois joue un nouveau rôle et renonce aux règles du jeu. Elle s'attend à ce qu'il la prenne dans ses bras, qu'il l'embrasse, qu'il l'enlève, or le « héros » ne trouve que le moyen de parler, parler et... parler. Elle est de nouveau déçue par un homme : « *Voyons Lisette, ce n'est pas notre faute si les hommes sont fous.* »

Le seul homme qui ne l'a pas encore déçue, qui ne la décevra pas puisque, lui va la prendre dans ses bras, va l'embrasser et lui déclarer vouloir l'enlever, c'est Octave.

Y aurait-il dans cette nouvelle passion pour Octave un inconscient besoin de mater ? Octave ressemble à un poupon : il a besoin qu'on s'occupe de lui. Avec les la Chesnaye il se comporte un peu comme un fils de famille qui tenterait de prendre son indépendance, mais qui reviendrait sans cesse dans le cocon familial pour soutirer quelque nourriture et quelques subsides dans les moments difficiles. Dans la serre, lieu clos extérieur où l'on protège et fait grandir des plantes d'ornement, Christine lui avoue : « *Je vais m'occuper de toi* » ce qui correspond à la conversation précédente avec Lisette où elle affirmait que ce qui est bien dans le fait d'avoir un enfant c'est de s'occuper de lui tout le temps.

La mort de Jurieux, aboutissement tragique de cette comédie des erreurs, jouée en mode majeur et mineur par les maîtres et les domestiques, marque l'entrée définitive de Christine dans « le grand jeu » de l'aristocratie. Le drame semble l'avoir brutalement mûrie. C'est elle qui rappelle sa nièce Jackie aux convenances lorsqu'elle s'effondre :

Jackie : « *oh ! je ne peux plus !... Je ne peux plus !*

Lisette : *Allons, allons, allons !... Du courage mademoiselle Jackie !... Voyons, une jeune fille comme vous, qui a d'éducation, mais faut qu'ça ait du courage.*

Christine : *Jackie !... On te regarde !* »

Le vent de folie qui a soufflé durant le temps de la fête est tombé – un peu comme la tempête qui poussera les êtres dans les bras de l'un et de l'autre dans *Le Déjeuner sur l'herbe*. Christine a repris sa place dans ce monde dont les règles lui sont désormais acquises : vivre selon les conventions et les convenances et surtout ne jamais rien laisser paraître de ses faiblesses devant le monde.

Le personnage de Christine est sans doute un des plus fouillés de Renoir. On peut imaginer ce qu'il en serait devenu si Simone Simon l'avait interprété : un personnage de jeune femme encore adolescente qui par dépit se met à jouer avec les sentiments des hommes sans respecter les règles du jeu. En jouant sur une élocution aux consonnances étrangères, Renoir entraîne son personnage dans une évolution très subtile qui fait de Christine une jeune femme insatisfaite (comme Emma Bovary), une jeune femme innocente (comme Henriette) et une future femme forte, marquée par l'apprentissage de la vérité des sentiments, cet habile mélange d'une part de théâtre et de la part de réel que constitue le désir, comme le fera plus tard Camilla.

### **Nora GREGOR (1901-1949) :**

est née en Italie le 3 février 1901. Elle est la mère du prince Heinrich von Starhemberg. Elle ne tournera que peu de films (19 environ). Elle meurt le 20 janvier 1949 au Chili.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

Néanmoins, je crois que le personnage de Christine, c'est le personnage d'une femme innocemment romantique, une romantique attardée. Elle représente dans cette société de gens de notre époque - ou tout au moins de l'époque à laquelle je l'ai tournée - elle représente un personnage embué d'un romantisme attardé. Elle n'est pas de leur époque et elle est une étrangère aussi. Alors brusquement cette étrangère découvre une réalité qu'elle trouve probablement très laide. Et j'ai essayé de l'exprimer dans plusieurs plans. Je ne lui ai pas fait dire mais j'espère qu'on peut le deviner, qu'on peut le voir.

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 123.

### **Le personnage vu par la critique :**

Tout le monde aime Christine. Or Christine n'est pas aimable. En plus, elle ne connaît rien à l'amour. C'est l'illusion totale et absolue. En même temps, elle est aimable différemment, en tant qu'elle est une enfant, pas en tant que femme. Il y a tromperie sur la marchandise dont elle sera la première victime.

Jean DOUCHET, **Cinéma** n° 244, loc. cit., p. 26.

Christine est mieux que belle. Quelque chose en elle irradie doucement. Une grâce, un tremblement léger, que Renoir a su capter, ne serait-ce qu'en écoutant son accent d'étrangère et sa voix chantante, dont les modulations suggèrent un ondolement, un balancement mélodieux, qui nimbent de sourire une gravité secrète.

Claude-Jean PHILIPPE, **Jean Renoir, une vie en œuvres**, op. cit., p. 273.

### **Nora Gregor vue par l'équipe du film :**

J'observais à mon tour l'élue et ne voyais absolument pas ce qu'elle avait de particulier pour jouer Christine que nous avions tous vu un peu plus jeune, plus « primesautière ». Mais en revanche je sentais bien tout ce qui pouvait en elle séduire Renoir. Elle avait ce que Renoir aime par-dessus tout : une classe incontestable, une allure, des gestes, un port d'une grande distinction.

André ZWOBODA, **Cinéma** n° 43, février 1960, article d'André BRUNELIN : *Histoire d'une malédiction*, p. 47.

### **Nora Gregor vue par la critique :**

Depuis déjà longtemps le charme de la princesse Starhemberg n'opère plus guère sur Renoir. Il la regarde désormais avec les yeux exigeants du créateur et elle lui paraît enfin ce qu'elle a toujours été aux yeux de tous dès le premier jour, c'est-à-dire une assez mauvaise comédienne. Il va très vite la trouver insupportable, ce qu'elle n'est évidemment pas en réalité. Charmante, docile, bonne camarade, elle n'a finalement trompé personne. C'est Renoir qui s'est trompé, et il ne se le pardonne pas encore.

André BRUNELIN, **Cinéma** n° 43, loc. cit., p. 54.

### **Nora Gregor vue par Jean Renoir :**

Je me contentais de profiter de l'allure de Nora Grégor, de son côté « oiseau » sincère, pour bâtir le personnage de Christine.

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 156.

## **OCTAVE**



**Interprète :** Jean RENOIR

**Age :** 40/45 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« J'ai envie de disparaître dans un trou. Ben, ça m'avancerait à plus rien voir, à ne plus chercher, c'est qu'est bien, c'est qu'est mal. Parce que tu comprends, sur cette terre, y'a une chose effroyable, c'est qu'tout le monde a ses raisons. »

**Descriptif**

C'est un homme qui aime la vie. Il est aussi le meilleur ami de Jurieux l'aviateur et de Christine de la Chesnaye. Il a promis au père de celle-ci avant sa mort de veiller sur elle comme sur sa propre fille. Il lui est très intime et lorsqu'il lui rend visite dans sa chambre, il n'est pas rare qu'il se vautre sur le lit en toute innocence ou presque.

Il n'a rien d'un aristocrate. Il est au contraire plus proche d'un homme du peuple. Il aime vivre (il batifole avec Lisette sur un air populaire joué par le phonographe), il aime boire et manger (comme le père Poulain dans *Partie de campagne*).

Malgré son côté « populaire », il connaît les règles de la vie mondaine ce qui lui permet de conseiller Christine ou Jurieux.

Durant tout le film, c'est Octave qui sert de fil conducteur à l'histoire et à ses personnages. Il connaît parfaitement ses amis (comme Renoir dirige ses créations). Il les manipule, les mène où bon lui semble. Rien ne lui semble impossible : faire inviter Jurieux à la Colinière ou débarrasser Robert de sa maîtresse. Octave est le metteur en scène de l'histoire. Lors de l'accident de voiture, Octave dit à Jurieux : « *Tu la verras, j'en fais mon affaire.* »

De même durant la discussion avec Robert : « *Geneviève, j'en fais mon affaire* », comme s'il était en train d'écrire son histoire, et comme s'il pouvait faire ce qu'il veut de ses personnages. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la phrase-clé de toute l'œuvre de Renoir sort de la bouche d'Octave : « *Tout le monde a ses raisons.* »

Face à ses amis, il parvient à les amener là où il le veut par de petites ruses : « *Je m'en vais, au revoir ou plutôt adieu* », dit-il pour convaincre Robert et Christine d'inviter Jurieux à la Colinière.

Comme promis, il réussit à occuper Geneviève alors que Robert s'éloigne avec Christine. Mais inconsciemment il sépare un autre couple par sa présence : Christine et Jurieux.

Quand ces deux personnages se retrouvent côte à côte, il y a toujours en arrière plan, entre eux, Octave (ou l'un des autres personnages).

Durant la partie de chasse, on retrouve Octave/Renoir. On n'ignore pas la répulsion de Renoir pour la chasse (« *J'ai horreur de la chasse. Je la considère comme un exercice de cruauté inexcusable* »<sup>45</sup>). On sait même qu'il avait confié à son assistant André Zwoboda le soin de tourner la partie documentaire de la séquence de chasse à sa place après l'avoir préparée minutieusement. Était-ce pour des nécessités de production l'obligeant à rentrer à Paris ou plus vraisemblablement à cause de sa répulsion à tourner une scène où l'on massacre du gibier ? Le spectateur a remarqué que pendant la partie de chasse, il est le seul invité à ne pas avoir de fusil. De plus il émet quelques réflexions très sensées : « *C'est très dangereux mon vieux, ils vont nous prendre pour des lapins* », formule hélas prémonitoire.

Lors de la fête à la Colinière, Octave se déguise en ours. Ce choix n'est pas totalement innocent et les collaborateurs de Renoir l'ont toujours décrit comme un gros ours à l'air bourru et pataud, toujours empêtré dans un corps trop gros et des habits informes. Est-ce Octave qu'ils décrivaient ou le metteur en scène ? L'illusion est ici entretenue par le fait que pour la première fois l'histoire et les personnages échappent à la volonté d'Octave. Tout lui échappe : « *Qui ?... Mais qui ? J'en sais rien.* » L'aveu d'impuissance de démêler le vrai du faux qui reprend la remarque ambiguë de la Chesnaye qui demande au majordome qu'on fasse cesser cette comédie et qui s'entend fort logiquement répondre : « *Laquelle ?* » Les événements poursuivent leur cours sans metteur en scène pour les diriger. Tout comme le piano mécanique joue sans pianiste, les personnages ont pris leur autonomie. Désespérément, Octave cherche quelqu'un qui veuille l'aider à le sortir de son costume et tous refusent comme si chacun avait pris sa liberté vis-à-vis de ce réalisateur diégétique et extra-diégétique. Mais ses personnages ne sont pas capables de vivre en autonomie et à partir du moment où Octave perd le contrôle du déroulement de l'histoire, tout se dérègle.

Renoir réussit alors un tour d'illusionniste magnifique pour désorienter encore davantage le spectateur. Pendant que la fête continue, Octave, sur le perron du château évoque avec Christine la figure de son père en concert. Il dresse le décor par la parole : « *Le roi là... les violons.* » Il mime l'entrée du chef d'orchestre, il salue face à la caméra qui prend la place du public, lève une baguette imaginaire et... rien ne se produit.

Pour Octave, tout s'écroule : « *Je suis un raté* », un film n'est qu'une illusion, « *le contact avec le public, c'est ça que j'aurais voulu connaître* » (on retrouve ici le Renoir homme de théâtre).

---

<sup>45</sup> Jean Renoir, *La Règle du jeu* de Pierre Guislain, éd. Hatier, coll. Image par image, Paris, 1990, p. 58.

Octave/réalisateur reconnaît son impuissance. Le contrôle de ses personnages lui échappe et pire, il commet erreur sur erreur et ce sont les autres qui lui dictent sa conduite : Christine choisit Octave pour s'enfuir mais en lui mettant le capuchon sur la tête il enclenche la méprise de la fin : « *Embrasse-moi... Non sur la bouche comme un amoureux* » et il s'exécute.

Ce sont les personnages qui lui dictent sa façon d'agir.

De même lorsque Lisette condamne son intention de s'enfuir avec Christine : « *Vous avez tort, il faut laisser les jeunes avec les jeunes... Madame ne sera pas heureuse avec vous* », il abandonne aussitôt son idée de fugue et laisse Jurieux partir à sa place. Tout est définitivement hors du contrôle de ce « réalisateur raté » qui envoie ses personnages à la mort.

« *Lisette pourquoi tu ne m'as pas laissé aller là-bas, qu'est-ce que tu veux que je devienne maintenant ?* »

C'est un personnage meurtri, blessé qui quitte la scène du château et qui quitte le film.

Il est toujours très délicat de tenter la classification d'un personnage incarné par son auteur. La tentative est souvent vouée à l'échec dans la mesure où nous analysons plus l'auteur que sa création. Ceci est flagrant dans le cadre de films où le réalisateur crée un personnage récurrent qu'il interprète lui-même. Le vagabond créé par Chaplin et qui s'appelle d'ailleurs Charlie ou Charlot en empruntant le prénom de son créateur est toujours observé au travers de ce que l'on sait du réalisateur. Il en sera de même pour Buster Keaton, pour Sacha Guitry ou pour Woody Allen par exemple. Lorsque la confusion entre personnage et réalisateur est occasionnelle les récurrences précédentes n'existant pas, la focalisation des analyses n'en est que plus forte : Que n'a-t-on pas écrit sur le binôme Octave/Renoir ou sur Julien Davenne/François Truffaut dans *La Chambre verte* ? La confusion devient extrême dès lors que le personnage est censé être un réalisateur. Ferrand/Truffaut dans *La Nuit américaine* est l'exemple même d'un personnage qui induit en erreur le spectateur (et le critique) qui veut absolument que le rôle soit autobiographique. Octave n'échappe pas à cette ambiguïté. En en faisant un raté – au regard des autres protagonistes – Renoir souligne la difficulté à respecter aussi bien les règles du jeu bourgeois que les règles cinématographiques. En jouant sur la confusion avec son propre personnage il accrédite la vérité shakespearienne : l'homme n'est qu'un acteur. Mais il pose aussi, par le questionnement que cela induit, les limites interprétatives : Est-ce que le réalisateur ne joue pas avec ses interprètes comme avec ses personnages ? Somme toute Octave pose directement la question : où commence le théâtre et où finit la vie ?

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Ce personnage est un complément des autres personnages, c'est une espèce de bouchon qui vient s'impliquer dans différents goulots de bouteilles, c'est une espèce de cale avec laquelle on cale les meubles.*

Jean RENOIR, *Jean Renoir parle de son art : le cinéma et la parole*, entretien avec Jacques Rivette, 11/11/1961.

### **Jean Renoir vu par ses collègues :**

*Il apportait dans son interprétation d'Octave une sincérité tout à fait étonnante. A mon avis personne d'autre mieux que lui n'aurait pu jouer ce rôle difficile.*

Mila PARELY, *Le Cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait*, op. cit., p. 128.

### **Jean Renoir vu par la critique :**

*Il [J.Jay, producteur] est surtout atterré par le jeu médiocre de Renoir dans le rôle d'Octave. Un jour n'y tenant plus, il prend Renoir à part et lui dit : « Je suis navré d'avoir à vous le dire, car je vous aime beaucoup, mais vous êtes très mauvais. Le savez-vous ? » « Bien sûr que je le sais, répond Renoir. J'en suis même bien plus navré que vous, mais après tout je ne trouve pas cela tellement important. »*

André BRUNELIN, *Cinéma* n° 43, loc. cit., p. 55.

*Pas d'inspiration chez Jean Renoir acteur : des approximations, de la maladresse, un laisser-aller presque savant où il résorbait peut-être son besoin d'exhibitionniste.*

Paul VECCHIALI, *Cinéma* n° 244, avril 1979, article : *A l'abri du risque*, p. 31.

# JURIEUX



**Interprète :** Roland TOUTAIN

**Age :** 35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je suis très malheureux. Je n'ai jamais été aussi déçu de ma vie. J'avais tenté cette aventure à cause d'une femme. Elle n'est même pas là pour m'attendre. Elle ne s'est même pas dérangée ! Si elle m'entend, je lui dis publiquement qu'elle est déloyale ! »

**Descriptif**

Aviateur, jeune, charmant, sportif Jurieux a tout d'un héros. Il tente, une douzaine d'années après Charles Lindbergh, la traversée aérienne de l'Atlantique en solitaire.<sup>46</sup> Il est aussi le meilleur ami d'Octave et c'est par amour pour Christine de la Chesnaye qu'il a accompli cet exploit ce qui provoque la remarque de son ami : « Tu es dans les nuages. Quand t'es pas en avion, tu fais que des gaffes. »

On peut parler d'opposition entre le ciel (le héros, Jurieux) et la terre (Octave), entre un homme qui vit dans un rêve et un pragmatique qui a selon la sagesse populaire « les pieds sur terre. » Le couple de personnages ainsi créé ressemble, toute proportion gardée, à celui de Dubois d'Ombelles/Joseph dans *Tire-au-flanc*.

Cela se poursuit dans leur discussion après l'accident de voiture. La scène est filmée en légère contre-plongée : la terre et le ciel s'opposent alors. Le rêveur dont le métier repose sur la confiance absolue en des données physiques quantifiables – poids de l'avion, vitesse du vent, contenance des réservoirs, respect du cap et de l'altitude, etc – se trouve désemparé lorsque les règles du jeu ne sont plus physiques ou mathématiques, mais aléatoires. Il n'y a pas de problèmes de conventions de comportement lorsqu'on est seul au-dessus de l'Atlantique ! En revanche, son univers fantasmagique n'est absolument pas en phase avec les clichés aristocratiques. Il ne faut pas oublier que Renoir a été aviateur à une époque où les héros guerriers de l'aviation de combat naissante étaient appelés « les chevaliers du ciel ». Leurs codes renvoient à une aristocratie du cœur et des sentiments à l'opposé de la petitesse des règles du jeu des derniers avatars des « aristos » fin de race de 1939. Il y a un monde entre la version 1917 des nobles de *La Grande illusion* – qui avouent non sans nostalgie que « cette guerre sera la fin des Rauffenstein et des Beldieu » – et les nouveaux riches, vingt ans plus tard pour qui l'observance hypocrite de conventions désuètes traduit plus une aristocratie d'apparence que de cœur.

Jurieux qui, pas plus qu'Octave, n'appartient à cette classe, y perd ses repères :

Octave : « Tu oublies que c'est une femme du monde et que ce monde-là, ça a ses règles, des règles très rigoureuses. »

En prenant à témoin par l'intermédiaire de la radio des milliers d'auditeurs il avoue avec véhémence à qui veut l'entendre qu'il a accompli son exploit pour une femme qui n'est même pas là pour l'accueillir. En accusant publiquement Christine d'être « déloyale », Jurieux transgresse deux conventions. La première est celle du respect de la vie privée qui oblige tout homme public à cacher méticuleusement ses sentiments. La seconde transgression est d'ordre moral. Il y aurait pour lui une morale chevaleresque – le héros qui porte les couleurs de sa Dame lorsqu'il entre dans l'arène du tournoi – incompatible avec la mesquinerie des convenances des gens du monde. Cela ne se dit pas au grand jour.

<sup>46</sup> Lorsque la reporter accueille Jurieux au Bourget, elle précise que cet exploit est accompli une douzaine d'années après la traversée historique de Lindbergh. Cette dernière ayant eu lieu en 1927 cela permet de donner une date précise à l'histoire qui est donc censée se dérouler en 1939. Les allusions à l'Allemagne et à l'Autriche sont donc à prendre en compte dans un contexte historique « Post-munichois » et rendent plus cruels encore ces grands bourgeois qui en 1939 dansaient sur un volcan.

Dans cette société à laquelle il n'appartient pas, tout sentiment doit être méticuleusement dissimulé ou mis en scène. Lorsque quelqu'un déclare son penchant amoureux, voire sa flamme à l'être désiré il faut y mettre les formes. L'inverse est valable pour qui ne veut pas s'engager dans une relation amoureuse. La réponse n'est ni oui ni non, elle doit respecter certaines formes qui s'apparentent plus au romanesque ou au théâtre. Jurieux ignore tout de cette scolastique et il refuse que la nièce de Christine se berce d'illusions à son égard par un brutal : « *Tu sais Jackie, je ne t'aime pas.* »

Cette sincérité n'est pas acceptable pour une société où tout est caché, où tout fonctionne sur les apparences. Pas plus qu'il n'est supportable qu'un homme du commun – fût-il un héros – puisse reprocher sa déloyauté à l'épouse d'un marquis.

A la Colinière, Jurieux qui arrive en trench-coat, dénote parmi les autres invités qui arrivent en habit. Il ne sera jamais à sa place dans l'image. Et lors de la partie de chasse, Schumacher le garde-chasse lui indique : « *Il faudrait que vous alliez assez haut et que vous marchiez un peu* », ce qui l'écarte du groupe et amène la réplique d'Octave : « *Je viens pas, c'est très dangereux, mon vieux, ils vont nous prendre pour des lapins.* »

Pendant la fête, lorsque Christine par dépit consent à répondre à son amour, il répond encore de manière chevaleresque. Au lieu de la prendre dans ses bras et de l'embrasser, Jurieux se soucie plus de l'avenir que du moment présent et de l'obligation morale vis-à-vis de son mari : « *Il faut que j'aille prévenir la Chesnaye.*

- *Pourquoi ?*

- *Parce que ça se fait.* »

Le drame réside bien dans l'incapacité de masquer ses sentiments, de jouer un jeu. En étant naturel Jurieux reste un personnage éthéré. Il est perdu lorsqu'Octave qui assure la fonction d'une balise indiquant le sol n'est plus là pour le ramener à la réalité. Et quand Octave à son tour cède au fantasme amoureux, allant jusqu'à s'imaginer qu'il peut le remplacer auprès de Christine, le retour au principe de réalité – c'est Jurieux qui doit fuir avec Christine – enclenche le processus tragique. En recevant le manteau d'Octave tandis que Christine endosse la pèlerine de Lisette, les personnages retrouvent la place logique que l'amour courtois leur avait assignée, mais sous des déguisements qui trompent Schumacher. L'instrument est le costume. Jurieux meurt pour n'avoir pas compris comme le Baron des *Bas-fonds* qu'on change de vie en changeant de costume. Mais l'artisan involontaire est Octave qui durant tout le film a essayé de ramener le héros sur terre et qui en fin de compte ne parviendra qu'à le mener sous terre.

Jurieux n'est pas le héros romantique traditionnel du cinéma mélodramatique. C'est un pur esprit comme un professeur Alexis qui n'aurait jamais rencontré Nénette. Mais c'est surtout une préfiguration de l'authentique aristocrate que sera le Prince Alexandre dans *French cancan*. Il faut voir dans ce personnage moins une réincarnation de Lancelot du Lac amoureux de Guenièvre qu'un personnage d'aristocrate naturel égaré dans un château rempli de marionnettes. En choisissant de faire jouer Roland Toutain dans un contre-emploi à ses personnages traditionnels de casse-cou ou de reporters intrépides, Renoir prenait le risque de désorienter le spectateur et de rendre plus antipathiques encore le tout petit monde de la Colinière.

### ***Roland TOUTAIN (1905-1977) :***

est né en 1905 à Paris. Aviateur et acrobate au visage de gamin, il fut un merveilleux Rouletabille, le populaire héros de Gaston Leroux. On le vit dans de nombreux films effectuer de véritables prouesses acrobatiques. Ancêtre de nos cascadeurs modernes, il a écrit un livre de souvenirs : *Mes quatre cents coups* (1951). Il meurt en 1977 à Argenteuil.



## Robert de la CHESNAYE



**Interprète :** Marcel DALIO

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Messieurs, il s'agit d'un déplorable accident, et rien de plus ! Mon garde Schumacher a cru voir un braconnier, et il a tiré comme c'était son droit. La fatalité a voulu qu'André Jurieux soit victime de cette erreur. »

### **Descriptif**

Le personnage du premier traitement du film est tout d'abord avocat, puis devient le baron Monteux. C'est Claude Dauphin qui doit interpréter le rôle. C'est avec l'engagement de Dalio que le marquis prend son identité actuelle. Il semblerait que l'orthographe d'origine fut la Chesniest cela n'engendrant aucune modification dans les plans tournés puisque les deux noms se prononcent de la même façon, Renoir abandonna le premier pour le second : la Chesnaye.

Il est le mari de Christine et l'amant de Geneviève de Marast. C'est un homme très riche, propriétaire de la Colinière. Le marquis de La Chesnaye fait-il partie de l'aristocratie ? On apprendra au cours du film qu'il est en fait le fils d'un Juif allemand et que le nom de sa mère était Rosenthal – clin d'œil à *La Grande illusion* où Dalio interprétait le personnage de Rosenthal. Dans une séquence fameuse de ce film, Rosenthal, titillé par ses camarades de captivité déclare : « Mais vous autres, Français de vieille souche, vous ne possédez pas cent mètres carrés de votre pays. Eh bien ! les Rosenthal ont trouvé le moyen, en trente-cinq ans, de s'offrir trois châteaux historiques avec chasses, étangs, terres arables, vergers, clapiers, garennes, faisanderies, haras... et trois galeries d'authentiques ancêtres au grand complet ! »

Mais pas plus que pour Rosenthal dans *La Grande illusion*, Renoir ne dévoile ici l'origine de la fortune de la Chesnaye.

Au début du film, la Chesnaye est décidé à rompre avec sa maîtresse et cela s'avère plus délicat qu'il ne l'aurait imaginé :

« Je n'avais pas l'intention de vous faire de la peine.

- Heureusement vous êtes un faible. »

Cette indécision due à la volonté de ne chagriner personne est un des traits dominants du caractère du marquis qui l'avouera plus tard à Marceau :

« Je ne voudrais faire de peine à personne surtout pas à une femme : c'est le drame de ma vie. »

Maladresse, timidité, désir de ne pas faire de peine, les scènes de rupture mettent en évidence des soucis louables qui mènent à des formes d'indécision, voire de lâcheté. Certains proches du réalisateur expliquent cela par le trait dominant de caractère de Renoir.

Cette indécision se manifeste dans tous les domaines. La propriété est envahie par des lapins ?

Il déclare à son garde-chasse Schumacher : « Je ne veux ni grillage, ni lapins, débrouillez-vous. »

Pas plus qu'il n'arrive à se décider entre les grillages et les lapins, la Chesnaye ne peut faire un choix entre sa femme et sa maîtresse.

Nous ignorons tout de sa vie intime avec sa femme. Ils font chambre à part. Il pratique le baisemain pour lui souhaiter bonne nuit ou pour le bonjour matinal. Comportement qui tranche avec celui d'Octave qui est accueilli en chemise de nuit, qui lui saute au cou pour lui dire bonjour avant de s'effondrer sur son lit. Robert est obligé, lui, d'émettre un « vous permettez » pour qu'on daigne lui accorder la main et un regard.

La seule passion de la Chesnaye sont ses automates. Lorsque Christine vient le chercher pour leur soirée, il ne fait que parler et admirer sa dernière acquisition qui se trouve toujours placée entre eux deux.

C'est la révélation de l'amourette platonique entre Christine et l'aviateur Jurieux qui fait naître un début de jalousie et le pousse, par jeu, pour ne pas déchoir de son statut, à reconquérir son épouse et se séparer de sa maîtresse.

Pendant la partie de chasse il évite de se retrouver seul avec Geneviève. Alors qu'il converse avec le général, elle l'interrompt :

« *Je voudrais vous parler.*

- *Parlez !*

- *C'est un secret. »*

C'est seulement à cet instant qu'il ose, avec beaucoup de difficulté lui avouer : « *Je ne vous aime plus. J'ai beaucoup de sympathie pour vous.* »

C'est un personnage qui n'existe que lorsqu'il est au-devant de la scène. Il supporte mal d'être relégué à l'arrière plan. Lors de l'arrivée de Jurieux à la Colinière, Robert court du fond du hall et vient se placer entre l'aviateur et sa femme et durant toute cette séquence, Christine et Jurieux ne seront jamais isolés dans le champ : Robert et Octave sépareront toujours le couple.

Lors de la fête à la Colinière, Robert présente son nouveau limonaire dont la décoration symbolise l'histoire du film. A son sommet est dessinée une femme (Christine) puis en dessous trois autres personnages masculins (Octave, Robert et André). Or cette machine se dérègle. Le mécanisme s'enraye et il en sera de même pour les humains, puisqu'ils donneront l'impression de ne plus respecter aucune règle. Même pas celles des conventions, du savoir-vivre mondain.

En fait, comme pour Lantier et quelques autres, le personnage de la Chesnaye réagit plus qu'il n'agit.

La crise d'hystérie de Geneviève déteint sur Robert qui se met lui aussi à hurler. Perdre son self-contrôle, c'est surtout ne plus respecter les règles du jeu social.

Mais aussi vite que cela est advenu, le masque du monde retrouve son apparence initiale. Il faut reprendre sa place son rôle et calmer ce « théâtre », effacer toutes traces de cet incident – un peu comme on effacera le plus vite possible le meurtre d'André Jurieux en le qualifiant d'*accident*.

A la fin de la fête, Robert « reprend la main » : on couche Geneviève qui n'arrive pas à se calmer, seule trace visible du désordre passé. Robert retrouve sa fonction de maître des lieux : on raccompagne les invités, on règle les problèmes de personnel, on renvoie Marceau car le garder serait « immoral ». Il s'entretient avec le chevalier servant de sa femme et s'inquiète de leur avenir (argent, bien-être). Robert parle à Jurieux comme à un gendre qui emmènerait la fille de la maison !

Le visage apparemment serein de tous les jours, la Chesnaye vit de nouveau sur les apparences qui obligent l'homme du monde à ne jamais laisser les sentiments profonds transparaître sur son visage. Un aristocrate ne pleure pas en public ! « *Oh je vous en prie Lisette, est-ce que je pleure moi !* »

« *Messieurs il s'agit d'un déplorable accident, rien de plus...* »

Personne n'est dupe du « *déplorable accident, rien de plus...* » et tous se taisent. Les règles sont respectées et les apparences sauvées

Ce qui va créer un malentendu c'est la transformation opérée par Renoir du personnage de la Chesnaye dès l'engagement de Dalió. Cet acteur de second rôle connu pour ses créations de personnages de Juifs ou de Levantins peut paraître comme à contre-emploi dans le rôle de l'aristocrate. Le fait de conserver sa judéité en en faisant un Juif immigré qui s'est si bien intégré qu'il a pu racheter les signes extérieurs les plus symboliques de la francité (titre nobiliaire et propriétés y afférant), le fait de le voir parfaitement intégré dans la haute société (ses invités sont militaires, ambassadeur ou gros industriels. Il ne manque qu'un représentant du clergé...) sont à double tranchant et peuvent être perçus comme des arguments justifiant l'antisémitisme ambiant de la fin des années trente. Dans cette perspective, la Chesnaye est moins un parvenu, qu'un Juif qui a « réussi ». Si la logique du personnage est totale – un

Rothschild est bien baron – cela reste inacceptable pour une frange fascisante de l'opinion française.

### **Marcel DALIO :**

Se reporter à la fiche de **Rosenthal** dans le film *La Grande illusion*, p. 197.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Eh bien nous pourrions parler de la chance que nous avons eue de trouver avec ton personnage un personnage fluide, un personnage qui ne sait pas très bien lui-même ce qu'il veut. Un personnage qui ne sait pas si ce qu'il y a d'important dans sa vie ce sont les jouets, les petites poupées animées ou le bel orchestron limonaire ou bien si c'est sa femme ou bien si c'est son amitié, si c'est Octave.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 121.

## **Geneviève de MARAST**



**Interprète :** Mila PARELY

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je pense à un mot de Chamfort que je considère comme un précepte. Il dit que l'amour dans la société, c'est l'échange de deux fantaisies et le contact de deux épidermes... »

**Descriptif**

C'est une belle femme brune, grande, un peu hautaine. Elle est la maîtresse de Robert de la Chesnaye qui l'a connue bien avant son mariage avec Christine. Elle

mène une vie frivole et désinvolte sans soucis financiers – son amant y pourvoit. Son existence se passe entre la table de jeu, les réceptions mondaines et la chasse. Elle se lève tard et l'on peut supposer qu'elle met un certain temps à se préparer pour correspondre physiquement au personnage qu'elle doit jouer dans la haute société : lorsque Robert veut lui téléphoner vers dix heures du matin, elle se récrie : « dix heures c'est beaucoup trop tôt. »

A son arrivée à la Colinière, elle passe d'un invité à l'autre avec un mot aimable pour chacun, les connaissant tous, endossant presque le rôle de la maîtresse de maison. Mais ses paroles restent très superficielles, puisque la plupart du temps, elle n'écoute pas la réponse de son interlocuteur :

« Bonjour Jackie... et les études ça va ? C'est bien le chinois que tu apprends ?

- Mais non c'est l'art précolombien.

- Oh ça doit être passionnant... Bonjour ma petite Charlotte. »

Or sous des allures superficielles, Geneviève fait preuve d'une grande force de caractère et apparaît comme une femme que rien ne semble toucher.

En réalité c'est avant tout un personnage de femme qui aime et qui souffre, mais qui connaît parfaitement les règles d'un monde dans lequel rien ne doit "transpirer". Et lorsque Robert lui laisse entendre son désir de rompre, sa réponse est des plus mesurée même si elle cache un désarroi profond : « Je tiens à vous, je ne sais pas si c'est de l'amour ou le résultat de l'habitude mais si vous me quittez je serai très malheureuse. »

A l'arrivée d'André Jurieux à la Colinière, elle est la première à l'embrasser :

« Je suis trop contente de vous voir ici. » Bien évidemment c'est une réponse de convention mais elle cache son souhait secret que l'aviateur s'occupe de Christine pour lui permettre de reconquérir Robert. C'est ce que révélait sa discussion avec son amant peu de temps auparavant :

« C'est vrai que vous avez invité André Jurieux ?

- Oui, ça vous dérange ?

- *Oh non, au contraire.* »

Geneviève de Marast – patronyme qui laisse supposer une appartenance aristocratique – n'est somme toute qu'une déclinaison de la femme abandonnée. Elle n'a aucun recours contre la Chesnaye puisqu'elle n'est **que** la maîtresse. Mais élevée selon les règles du jeu, elle se plie à la volonté de respectabilité de son amant. Elle lui assure qu'il en sera fait selon sa volonté et qu'il n'y paraîtra rien lors de la réception à la Colinière. « *Ca m'ennuie de souffrir seule, il me semble qu'en bande ça doit être moins dur.* »

Aveu touchant d'une femme soumise à l'ordre du groupe et qui doit se détourner de la Chesnaye pour nous faire face, en gros plan pour mieux exprimer sa douleur. Le masque une nouvelle fois est tombé : « *Je voudrais que pour quelques secondes, on se sente transporter trois ans en arrière, oui, à l'époque où Christine n'existait pas. Je voudrais que vous me preniez dans vos bras comme vous le faisiez alors. Je vais fermer les yeux et je vais croire un instant tout ce que je vais vouloir.* »

Le rôle de Geneviève devait se terminer sur cette scène de rupture, elle devait quitter la Colinière et ses invités pour repartir à Paris. Mais l'actrice Mila Parély avait subjugué Renoir qui décida alors d'allonger son rôle.

L'intelligence du scénario, c'est d'avoir poussé le personnage dans une voie paroxystique totalement inattendue lors de la réception qui dégénère. Geneviève tombe le masque qu'elle a essayé vainement de tenir en place jusqu'à l'explosion finale. Elle qui savait le mieux garder contenance craque littéralement. Elle boit, se livre à une véritable crise d'hystérie, elle pleure, elle hurle à tel point que la Chesnaye et Jurieux sont obligés de la porter jusqu'à sa chambre et de l'y enfermer.

Ici encore le personnage pourrait très bien se limiter au stéréotype de la « belle garce. » La prestation de Mila Parély s'adaptait parfaitement à ce rôle conventionnel. Ce qu'arrive à en faire Renoir est assez exceptionnel. Il joue de cette convention, mais également de la douleur réelle qui humanise le personnage. Dans les regards-caméra de l'actrice, Renoir indique clairement ce qu'elle cache à son partenaire en respectant la règle du jeu, mais ce qu'elle transgresse de cette même règle en s'adressant directement à nous. Cette façon moderne de prendre à parti le spectateur se retrouve dans *French cancan* et dans *Le Roi d'Yvetot*. Renoir traverse l'écran pour nous faire prendre conscience que les codes ne sont pas l'apanage des personnages mais également celui du spectateur. Ceci nous interdit dès lors de condamner Geneviève qui pour être une femme du monde n'en est pas moins une femme victime des conventions.

### ***Mila PARELY (1917-2001) :***

Olga Perzynski est née en 1917. Elle avait un physique de garce et fut souvent utilisée comme telle au cinéma. Une excellente actrice qui fit aussi beaucoup de théâtre et tenta sa chance en 1935 à Hollywood, mais préféra en définitive revenir en France, avec raison, à considérer sa brillante filmographie. Les plus grands la firent tourner (Lang, Grémillon, Siodmak, Guitry, etc...).

### ***Le personnage vu par Mila Parély :***

*Suivant sa vision hargneuse de la bourgeoisie, Renoir avait dans l'idée que les femmes du monde affichent toujours un ton hautain... Il m'a donc obligée à prendre une voix aussi peu naturelle que possible [...]. Renoir comprit ma déception et vu mon entêtement, me rajouta une scène où je pouvais m'exprimer avec cette voix de basse dont j'étais si fière.*

Mila PARELY, *Le Cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait*, op. cit., p. 128.

### ***Jean Renoir vu par Mila Parély :***

*On sentait qu'il les aimait [les acteurs] et, effectivement nous ne pouvions pas ne pas être touchés par cette tendresse de gros nounours qu'il déployait autour de lui.*

Mila PARELY, *Le Cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait*, tome 2, op. cit., p. 129.

## Lisette SCHUMACHER



**Interprète :** Paulette DUBOST

**Age :** 30 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« L'amitié avec un homme ?... Ah ! Autant parler d'la lune en plein midi. »

**Descriptif**

Lisette est la femme de chambre de Christine de la Chesnaye. Elle est l'amie d'Octave et n'est pas insensible à ses attentions amoureuses et ludiques. Mais elle est aussi l'épouse de Schumacher, le garde-chasse de la Colinière.

Petite, joyeuse et presque toujours de bonne humeur, Lisette est un personnage type de Renoir. Elle aime les plaisirs de la vie, n'est pas dupe des intentions des hommes, n'est pas insensible au charme faunesque du braconnier Marceau mais adore son métier. Dans sa vie, le plus important, c'est de servir sa maîtresse : « *Moi, quitter le service de Madame, j'aimerais mieux divorcer !* »

D'ailleurs à la fin du film, elle n'hésite pas à dire adieu à son mari et à son soupirant par amour de « Madame » :

Schumacher : « *Tu viens avec moi Lisette ?* »

Lisette : « *Non, si Madame veut encore de moi, je reste à son service.* »

D'ailleurs entre elle et sa patronne s'est tissée une sorte de jeu qui fonctionne sur le « mensonge avoué » et qui marque une complicité féminine au-delà des rapports de subordination. Dès la première séquence où elles apparaissent, Lisette affirme qu'elle ignore où est le rouge à lèvres de Madame, alors qu'elle sait très bien où il est et qu'elle sait aussi que Christine sait qu'elle sait où il est ! Ce genre de quiproquo relève moins du procédé comique que d'une connivence entre les deux femmes dissimulée sous les règles de la bienséance. Le jeu sur le rouge à lèvres peut dès lors se poursuivre dans le domaine sentimental : Lisette sait que Christine sait qu'elle a des amants et dès lors peut affirmer ne pas en avoir.

Le mimétisme entre Lisette et sa maîtresse se retrouve lors du repas des domestiques. Lisette tient la place d'honneur en bout de table place que doit tenir Christine à l'étage supérieur. Elle va jusqu'à parodier le langage des maîtres en demandant au majordome anglais : « *La moutarde, if you please.* »

Dans la discussion on apprend que Madame de la Chesnaye a placé André Jurieux à sa droite, place qu'occupe normalement l'invité d'honneur. Et c'est tout naturellement que Lisette installe, à sa droite, Marceau le braconnier qui vient de prendre son service comme domestique au château...

C'est une femme qui incontestablement aime plaire, qui aime qu'on lui fasse la cour (Octave, Marceau...) mais qui n'est pas dupe car pour elle, l'amitié entre un homme et une femme n'existe pas. Elle ne partage aucune intimité, aucune complicité avec son mari, ce que Marceau lui fera remarquer dans une formule cruelle : « *C'est avec Madame qu'elle est mariée pas avec toi* », qui n'est pas sans rappeler : « *Te voilà marié avec une locomotive !* » dans *La Bête humaine*.

Lors de la séquence finale, Lisette, tout comme les autres, est indirectement coupable du meurtre de Jurieux. Elle dissuade Octave d'aller retrouver Christine sous la serre et par voie de conséquence lui sauve la vie mais condamne Jurieux et elle prête la fameuse pèlerine à Christine ce qui enclenche la méprise. Somme toute la responsabilité partagée de Lisette, d'Octave, de Christine, de Marceau dans le meurtre commis par Schumacher justifierait peut-être l'emploi du mot « accident » par la Chesnaye. En tout cas, cette responsabilité fait échos à celle des habitants de l'asile des *Bas-fonds* qui revendiquaient leur part dans le meurtre de Kostilev. La seule différence entre les deux situations tient au fait que dans le cas présent

une classe n'assume pas une responsabilité que les gens du peuple se font une fierté de revendiquer.

Le personnage de Lisette a toute sa place dans le catalogue des nourrices et des domestiques chères à Renoir. Elle est sans aucun doute avec Nénette du *Déjeuner sur l'herbe* et Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre*, la plus parfaite incarnation de cette intelligence sans apprêt que Renoir chérissait dans Gabrielle.

### **Paulette DUBOST (1911- ) :**

est née le 8 octobre 1911 à Paris. Elle tourne avec les plus grands, mais ne sait pas dire non aux plus médiocres. D'abord petit rat de l'opéra (en même temps qu'Odette Joyeux), elle abandonne bientôt la danse, à regret, pour l'opérette. Son physique mutin, son air avenant, sa voix pointue la prédisposaient à jouer les soubrettes, les cantinières, les pétronnelles gentiment délurées, ce qu'elle fit avec une remarquable constance. A partir de 1970, elle entame une seconde carrière à la télévision.

### **Paulette Dubost vue par la critique :**

*Le théâtre classique avait ses duègnes revêches et ses soubrettes friponnes. Le cinéma a gardé les soubrettes et, dans les films actuels nous voyons de frais minois tenir ces rôles souvent difficiles avec une exquise habileté. C'est ainsi qu'on a pu remarquer une mignonne camériste fine et rusée, et, cependant, fidèle quand il le faut : Paulette Dubost.*

Auteur inconnu, **Ciné-Miroir** n° 379, 8 juillet 1932, article : *Une jolie silhouette, Paulette Dubost*, p. 446.

### **Jean Renoir vu par Paulette Dubost :**

*Jean... Si bon vivant, si bon acteur ! chaque fois que j'ai présenté La Règle du jeu, et ce, depuis le début, j'ai eu des mots avec une floppée de gens qui disaient : « C'est dommage, Renoir en comédien... » Je leur répondais : « Vous n'y connaissez rien ! Dans le personnage d'Octave, il est sublime ! D'accord, Octave, c'est lui. Il est merveilleux de naturel. » Comme Bardot. Jean Renoir et Bardot. Elle, je n'ai jamais compris comment on pouvait la critiquer. Pareil pour Jean, si inquiet, si faussement bourru, si tendre, qui me demandait après les prises de vue : « Tu crois que j'ai été correct, dans cette scène ? » Qu'il me pose la question, c'était absurde !*

Paulette Dubost, **C'est court, la vie**, éd. Flammarion, Paris, 1992, p. 108.

## **Edouard SCHUMACHER**



**Interprète :** Gaston MODOT

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« J't'emmène en Alsace ; là-bas, les bracos, les crapules, les Marceau, quoi, on sait les dresser ! Un bon coup de fusil la nuit, dans la forêt, et puis on n'en parle plus. Après tout, j'm'en fous d leur argent ! Trop bête d'avoir du bien et d'travailler chez les autres, quand on peut être le maître chez soi. »

**Descriptif**

Cet homme grand, fort, à l'air sévère est le garde-chasse de la Colinière, la propriété des la Chesnaye. C'est aussi le mari de Lisette, la femme de chambre de Christine.

Bourru, introverti, à l'opposé de sa femme joyeuse et bonne vivante, Schumacher est un personnage d'un bloc, sans finesse. Marié à une femme qui semble beaucoup plus jeune que lui, il est jaloux mais Lisette semble loin de lui rester fidèle. A sa décharge ils n'ont aucune intimité, aucune vie de couple puisque lui gère la propriété de Sologne et qu'elle reste à Paris au service de Madame. Pour correspondre avec elle, il passe par la Chesnaye qui lui transmet la commission. Il n'existe rien entre eux. Quand ils se retrouvent, il l'embrasse sur la joue. Il échangent peu de dialogue, aucune complicité. Il ne lui fait que des cadeaux utiles, une

lourde pèlerine en drap grossier qui ne « *l'avantage pas.* » Il est à remarquer que comme pour le couteau de *La Bête humaine* le cadeau sera en fait « empoisonné », puisque cette pèlerine sera l'objet de la méprise tragique du garde-chasse. Cet homme frustré sans cesse à la limite d'être violent, est aussi rejeté par les autres dans la mesure où il a un statut à part. Il est le maître, par délégation, de la nature environnant le château. Il a le droit de vie et de mort sur le gibier et par extension semble s'octroyer le droit de vie et de mort sur tout ce qui pénètre sur son territoire, chats ou braconniers : « *C'est Marceau qu'il faudrait avoir comme ça* », dit-il en tirant sur le chat des voisins, ou encore : « *Pendant la guerre, j'ai tiré sur des gens qu'en avaient fait moins que lui* », il a donc déjà tué dans sa vie, il sera capable de le refaire. « *La prochaine fois que je te vois tourner autour de ma femme, je te fous un coup de fusil [...] En Alsace, les bracos, les crapules, les Marceau quoi, on sait les dresser, un bon coup de fusil* », et pour clore cette première étape : « *Je te tuerai charognard.* »

En revanche son territoire est limité aux bois et aux jachères et l'accès du château-même lui est refusé : « *Schumacher, qu'est-ce que vous faites là, retournez dans les couloirs, ce soir je vous ai autorisé les couloirs et c'est tout, pendant que vous y êtes, installez-vous dans ma salle de bain* » lui fait remarquer la Chesnaye.

De même le majordome le renvoie hors les murs : « *Vous n'avez rien à faire ici mon ami... C'est pas le moment, ne troublez pas notre service.* »

S'il est le maître des extérieurs et interdit de séjour à l'intérieur, cela engendre des tensions. Lisette se sent protégée et libre en restant dans les murs, le braconnier Marceau qui pourrait être d'une grande utilité dans la régulation du gibier sera engagé comme domestique ce qui le mettra à l'abri des représailles de Schumacher et lui donnera le champ libre vis-à-vis de sa femme. Cette situation engendre des moqueries de leur part dans la mesure où la parole du garde-chasse n'a aucune valeur intra-muros. Lorsqu'il émet une opinion, Lisette et Marceau répondent tous deux de façon ironique :

Marceau : « *Tu veux mon lapin Schumacher ?* ou :

Lisette : *Ca doit être si beau l'Alsace... »*

L'Alsace ! Le patronyme germanique de « Schumacher » (le cordonnier) est corroboré par son évocation nostalgique d'une Alsace où règne l'ordre. Cet ordre auquel aspire Schumacher il ne l'obtiendra pas en perturbant la fête à la Colinière (Schumacher est un Jurieux à l'éclat inférieur. En effet il est aussi celui qui ne joue pas la règle (il pénètre dans un lieu qui lui est interdit). Il n'est plus sur son territoire et la poursuite de Marceau à coups de revolver ressemble à un intermède comique directement issu d'un film de Chaplin. La ressemblance des personnages va plus loin. Marceau est un Charlot dionysiaque et Schumacher reprend le rôle du cocu dans ce décalque de *The Count* (*Charlot et le Comte* – 1916). On connaît l'admiration passionnée de Renoir pour Chaplin. La relation entre le personnage du comte chaplinien et celui du garde-chasse renoirien est tout sauf fortuite. Mais la tentative de meurtre pervertie par l'apparence grotesque et comique de la situation n'est somme toute qu'une répétition générale de « l'accident » final. Il est à signaler que c'est sur l'insistance de son rival Marceau (« *T'as ton revolver, fous lui en un coup* ») que Schumacher va chercher son arme. Ils ont été congédiés par la Chesnaye à la suite de l'incident précédent et se trouvent interdits de territoire. Tous deux sont des proscrits. Et le meurtre se situe dans un espace territorial qui n'est ni le château ni la nature environnante : la serre. Cette serre est à la fois un lieu clos extérieur mais dépendant du château, et un lieu de nature puisqu'on y fait pousser des plantes. Il s'agit donc d'une sorte de sas entre l'ordre domestique et l'ordre naturel, une sorte de nature apollinienne sans âme. On remarquera que ce lieu "à part" se retrouvera dans la scénographie du *Journal d'une femme de chambre*.

Schumacher est-il ou non la caricature du fasciste version 1939 comme certains auteurs le laissent supposer ? Renoir est évasif à ce sujet. Il est certain qu'il présente des similitudes profondes avec Roubaud et que l'on peut facilement voir dans cette situation l'illustration du « fascisme ordinaire » que dénonçait Renoir. Le choix de Gaston Modot n'est pas étranger à cette relative ambiguïté. Il a toujours été chez Renoir un personnage droit, positif (l'ingénieur

du cadastre de *La Grande illusion* ou le neveu communiste de *La Vie est à nous*). Il s'agirait donc ici d'un contre-emploi tout en préservant l'appartenance prolétaire commune à tous les rôles qu'il a interprétés chez Renoir. Mais le contre-emploi n'exclut pas une forme de sympathie (même si Schumacher est garde-chasse et que l'on sait que Renoir déteste la chasse) et tenterait à prouver que le système de l'ordre bourgeois ou aristocratique génère parmi la classe populaire des individus capables d'être séduits par le totalitarisme. A sa façon, le personnage de Schumacher semble être une victime de cette damnation qui s'exprime dans la formule célèbre : « *Sur cette terre, y'a une chose effroyable, c'est qu'tout le monde a ses raisons.* »

### **Gaston MODOT :**

Se reporter à la fiche de **Philippe** dans le film *La Vie est à nous*, p. 152.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Le seul qui soit sincère dans cette histoire, c'est le garde-chasse, maladroit et timide, qui ne fait jamais que le boulot ordonné par le Marquis et qui en sera indirectement la victime. Il n'est d'ailleurs pas certain qu'il ait la complète sympathie de Renoir même s'il le filme à un moment donné en train de pleurer derrière un arbre.*

Jean-Claude BRISSEAU, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc. cit., p. 69.

### **Gaston Modot vu par la critique :**

[II] *utilise jusqu'aux maladrotes d'un comédien pour donner plus de relief au personnage [Schumacher].*

Claude BEYLIE, *Anthologie du Cinéma*, Tome XI, fascicule 105.

## **MARCEAU**



**Interprète :** Julien CARETTE

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Ah ! Monsieur le Marquis, les femmes, elles sont bien gentilles, j'les aime bien, j'les aime trop même... mais ça cause des ennuis.* »

**Descriptif**

Petit, brun, Marceau est un braconnier qui exerce sa coupable activité sur les terres du marquis de la

Chesnaye au grand dam de Schumacher le garde-chasse : « *Tu veux mon lapin, SchumaCHAIRE ?* »

Il réussit néanmoins à se faire embaucher par le marquis qui l'affecte au nettoyage des chaussures. Mais son côté « coureur de jupons » refait surface immédiatement et il jette son dévolu sur... Lisette, Madame Schumacher à la ville, ce qui à ses yeux pimente considérablement l'aventure.

Pour Marceau, faire la cour est mécanique : les gestes lui viennent naturellement et séduire est une deuxième nature. D'ailleurs pour souligner cette idée, lorsqu'il cire les chaussures dans l'appentis, il met en marche une poupée mécanique qui serait en ce sens un peu à son image.

Dans la cuisine, le couple illégitime croque ensemble le fruit défendu, la pomme et c'est en quelque sorte ce duo, et plus précisément Marceau, qui va déclencher la « révolution » lors de la fête à la Colinière.

La première révolution – comme le dira Corneille le majordome – se produit lorsque les invités, au petit matin se retrouvent tous sans chaussures. Marceau n'a pas fait assez vite son travail.

Et la deuxième révolution, plus grave cette fois, survient lorsque Schumacher, ayant découvert sa femme dans les bras de Marceau, le poursuit à l'étage en faisant feu sur lui.



Marceau oublie alors la fonction de la Chesnaye jusqu'à s'en servir comme bouclier humain face à la furie de Schumacher.

Et c'est encore à cause de lui, que Robert essayant de calmer les protagonistes découvre Christine dans les bras de Jurieux : Nouvelle tragi-comédie :

« Arrêtez-moi cette comédie !

- *Laquelle ?* » répond le pauvre Corneille complètement débordé : Robert/Christine/Jurieux ou Schumacher/Marceau/Lisette ou ce qui se passe sur la scène du théâtre improvisé.

Après cet incident, Robert est dans l'obligation de licencier Schumacher et Marceau qui deviennent deux interdits de séjour.

Loin de poursuivre leur antagonisme ces deux hommes, séparés de la femme qu'ils aiment tous deux, vont entrer dans la voie de la vengeance. Marceau tient alors le rôle du méchant conseiller, pour ne pas dire du diable, qui distille à l'oreille de Schumacher le poison de la jalousie. C'est de lui que vient l'idée de se débarrasser d'un rival : « *C'est pas avec toi qu'elle est mariée, c'est avec Madame [...] Qu'est-ce que ça peut te foutre maintenant qu'ils t'ont foutu dehors ? [...] T'as ton revolver, fous-lui en un coup.* »

Lorsque l'irréparable est accompli, le personnage est sauvé aux yeux du spectateur lorsqu'il prend sa part de responsabilité dans l'assassinat :

« *C'est toi qui a tiré ?*

- *Non c'est Schumacher mais j'étais d'accord avec lui.* »

Contrairement aux châtelains et à leurs invités, les hommes du peuple assument leurs erreurs sans se défausser.

Tout comme Lisette incarne le personnage positif du domestique attaché à son maître, Marceau est une des plus hautes incarnations du braconnier. Il provoque le désordre et la fantaisie dans l'ordre figé de la Colinière, n'appartenant bien entendu ni au monde des étages, ni totalement à la domesticité reléguée dans les sous-sols. Si le personnage est sympathique par son aspect faunesque et ses accents chaplinesques, il n'en demeure pas moins discutable par son inconscience à peine rachetée par son aveu final. S'il ressemble parfois à La Chesnaye par son goût des conquêtes féminines et son aptitude à se précipiter dans des catastrophes, il est surtout un catalyseur qui provoque les drames mais ressort quasi intact des "accidents" qu'il a provoqués.

### **Julien CARETTE :**

Se reporter à la fiche de **Cartier, l'Acteur** dans le film *La Grande illusion*, p. 208.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Mais heureusement il y a le personnage de Carette, un peu Boudu sur les bords, et on peut se demander si Renoir n'est finalement pas plutôt de son côté, qui semble dire que rien de ce qui se passe n'est jamais grave, dès lors qu'on est « hors société ».*

Jean-Claude BRISSEAU, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc. cit., p. 69.

## **CORNEILLE**



**Interprète :** Eddy DEBRAY

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Je viens de faire une inspection et tous les invités sont indemnes. Les oiseaux de l'armurerie ont un peu souffert... Et puis j'ai trouvé une balle dans une porte. Bien entendu, je ne parle pas de la verrerie.* »

### **Descriptif**

C'est un homme de grande taille, l'air strict et sévère. Un cliché parfait du majordome. Au cours de la fête à la Colinière où tout le monde est perturbé, il sera le seul à rester fidèle à lui-même et à tenter, sans succès, de remettre choses et gens à leur place.

Son rôle est purement fonctionnel : « *Est-ce que le charbon a été livré ? Vous avez fait rentrer du bois ? Parfait mon ami.* »

Il doit veiller au bien être des invités. Il est une sorte d'interface sans état d'âme entre les patrons et les domestiques. Il n'y a pas de place en lui pour le divertissement et encore moins pour les « ragots » des autres domestiques :

« *Qu'est-ce que vous en pensez Monsieur Corneille ?*

- *Si on vous le demande, vous direz que vous n'en savez rien.* »

Et en contrepartie ses maîtres lui font une confiance absolue : « *Vous verrez tout cela avec Corneille [...] Corneille va arranger cela [...] Pour les formalités, les coups de téléphone et tout le reste, vous verrez avec Corneille.* »

Son autorité est purement mécanique. Un claquement de doigt lui suffit pour se faire entendre et les « renforts » arrivent au pas de course. Ce système est tellement respecté par tous qu'on arrive à en rire. Par exemple lorsque Jackie, la nièce de Christine, s'évanouit, au lieu de paniquer, de se précipiter, Corneille claque des doigts en désignant la fille à terre et en montrant une autre victime de la folie ambiante, en haut des escaliers, à ses collègues qui se précipitent pour les « ramasser » : « *Monsieur de Saint-Aubin là-haut* » et tout cela sans avoir bougé d'un pas.

C'est un domestique exceptionnel. Avant qu'on lui demande quelque chose, il l'a déjà fait. La Chesnaye lui demande si Schumacher dans sa folie à fait de gros dégâts et Corneille lui dresse une liste détaillée de tout ce qui a été endommagé. Il est, pour ses maîtres, l'élément sécurisant de l'histoire allant du même pas alors que tout s'accélère et se dérègle pendant la fête. C'est lui en quelque sorte qui calmera les « révolutions » du château.

Lorsque les « hôtes » se font des farces, les chaussures des invités ont disparu :

« *Corneille va arranger cela.*

- *Mais certainement, Madame.* »

Il règle le problème avec Marceau, préposé au cirage des chaussures, qui avait quelques problèmes avec Schumacher :

« *Alors les chaussures mon ami, ... mais c'est une véritable révolution dans le château.* »

Corneille est moins un personnage qu'un rouage sans âme ni affect de La Colinière. Renoir n'insiste pas dans la caricature mais n'adoucit en rien le trait.

## **Le CHEF CUISINIER**



**Interprète** : Léon LARIVE

**Age** : 50 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Je respecte les régimes, je déteste les manies.* »

**Descriptif**

Il n'y a pas beaucoup de cuisiniers dans l'univers de Renoir et on peut s'en étonner, tant la nourriture a de place dans ses scénarios. Le Chef dans ce film apparaît dans les séquences de cuisines où il a pour fonction essentielle de faire la part entre les aristocrates « d'occasion », comme Mme la Bruyère qui est maniaque du régime sans sel et qu'il méprise « *Je respecte les régimes, je déteste les manies !* », et les aristocrates de « culture » comme la Chesnaye dont les autres domestiques se gaussent des origines apatrides : « *La*

*Chesnaye, tout mêtèque qu'il est me fait appeler l'autre jour, pour m'engueuler pour une salade de pomme de terre. Vous savez... ou plutôt vous ne savez pas que pour que cette salade soit mangeable, il faut verser le vin blanc sur les pommes de terre lorsque celles-ci sont encore absolument bouillantes ce que Célestin n'avait pas fait parce qu'il n'aime pas se brûler les doigts et bien, lui, le patron, il a reniflé ça tout de suite. Vous direz ce que vous voulez mais ça, c'est un homme du monde. »*

Cette recette de la salade de pomme de terre, devient ici symbolique d'un protocole à respecter qui permet de reconnaître le connaisseur de l'amateur.

**Léon LARIVE (1886-1961) :**

est né à Paris le 28 juin 1886. Il a commencé au théâtre avec les Pitoëff. il disparaît le 20 juillet 1961 à Paris.

## Le GÉNÉRAL



**Interprète :** Pierre MAGNIER

**Age :** 70 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Qu'est-ce que ça veut dire ont-ils ou n'ont-ils pas ? Qu'est ce que ça peut vous foutre ? Nous sommes là pour chasser, bon dieu de bois, pas pour écrire nos mémoires ! »*

**Descriptif :**

Le général est une des figures traditionnelles de la classe possédante. Ce type de personnage est souvent caricatural. Ici, au-delà de son expression très militaire, il est un personnage plutôt sympathique qui remet sans cesse les gens à leur place et qui apprécie que ses semblables fassent non seulement partie de la même classe, mais « aient de la classe », ce qui malheureusement est en train de se perdre.

**Pierre MAGNIER (1869-1959) :**

est né le 22 février 1869 à Paris. En 1894, il obtient le premier prix de Conservatoire de Paris, il débute au cinéma avec Sarah Bernhardt en 1900. Puis l'avènement du parlant le relègue à de petits rôles. Il meurt le 15 octobre 1959 à Clichy-la-Garenne.

## BERTHELIN



**Interprète :** Tony CORTEGGIANI

**Age :** 35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Vous appelez ça le progrès [la TSF], moi j'appelle ça de l'exhibitionnisme. »*

**Descriptif :**

Le personnage initial était un homosexuel désigné comme tel et tenant convaincu de l'immobilisme en matière de rituels. Le monde est ce qu'il doit être et toute forme de progrès est suspecte. Pour la première fois dans l'œuvre de Renoir, un personnage était désigné par rapport à sa différence sexuelle. Ce caractère a disparu, pour ne pas sans doute détourner le spectateur de

sa fonction première, celle d'un réactionnaire complet. Pour être plus exacte, disons que ce caractère n'a pas totalement disparu, mais s'est plutôt amoindri. Il est en effet à peine esquissé par quelques remarques « suspectes » : « *Dommage, un homme si élégant* » ou « *est-ce que je suis marié moi ?* », constatation à laquelle les autres répondent de manière entendue : « *Oh toi !* »

### **Tony CORTEGGIANI**

Apparaît quelques fois au générique sous le seul nom Corteggiani. Il fut aussi assistant réalisateur de Renoir sur le film *La Marseillaise* en 1938.

## **SAINT-AUBIN**



**Interprète** : Pierre NAY

**Age** : 40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Nouvelle définition du mot "accident".* »

**Descriptif**

Saint-Aubin est un aristocrate parmi d'autres. Bel homme, portant beau, don Juan d'occasion que l'intérêt que lui portent les femmes flatte, il incarne non sans talent le noble oisif qui cherche dans les réceptions un moyen de se distraire. Il cède au jeu de la médisance, quitte à se faire rappeler à l'ordre par le général. Mais dans son aventure sans lendemain avec Christine, il ne récolte que des coups, prouvant ainsi que son assurance de façade n'est qu'un masque de sa lâcheté. Renoir en fait un personnage antipathique, englué dans les conventions de sa classe, sorte de parangon de l'inutilité aristocratique.

## **Monsieur de la BRUYERE**



**Interprète** : Richard FRANCOEUR

**Age** : 45 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Nous sommes venus en huit heures y compris la traversée de Paris et les routes sont glissantes.* »

**Descriptif**

C'est le pendant bourgeois de Saint-Aubin, industriel à qui la fortune tient lieu de seule qualité. Accompagné d'une épouse aussi ridicule que lui, La Bruyère se satisfait des prouesses de sa voiture et goûte l'insigne honneur d'être invité par des aristocrates à une partie de chasse.

**Richard FRANCOEUR (1894-1961)**

## Madame de la BRUYERE



**Interprète :** Claire GERARD

**Age :** 45 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Qu'est ce que c'est ce que tu étudies, ton art précolombien ? Ah oui des histoires de nègres ! Non ? mais qu'est ce qu'il y avait alors ? Des indiens ! Ah oui qu'est ce que je suis bête, c'est Buffalo Bill !* »

**Descriptif :**

Femme du précédent, Mme la Bruyère « pétille d'inintelligence » pour reprendre une formule de Frédéric Dard. Elle parle, commande, interroge sans logique, ravie d'être invitée et se permettant même des réflexions sur la gestion des ouvriers par les patrons afin d'augmenter la productivité des entreprises ! Renoir raffole de ce genre de personnage ridicule. Claire Gérard est une amie de la famille Renoir qui apparaîtra dans de nombreux films du réalisateur où elle excelle dans les silhouettes de femme mûre.

**Claire GERARD (1889-1971) :**

est née en Belgique le 12 mars 1889 et décède le 24 mars 1971 à Paris.

## JACKIE



**Interprète :** Anne MAYEN

**Age :** 20 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Vous savez je ne crois pas qu'André s'aperçoive seulement que j'existe.* »

**Descriptif :**

Jackie est la jeune fille virginale du film. Harriet avant la lettre, elle est l'amoureuse sans espoir de Jurieux. Etudiante accomplissant des recherches sur l'art précolombien, elle est sans doute la seule « intellectuelle » du groupe, tranchant assez radicalement avec la vanité des autres invités.

## Charlotte de la PLANTE



**Interprète :** Odette TALAZAC

**Age :** 60 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Ah dis donc toi, t'as maigri, méfie-toi, ça te jouera un mauvais tour !* »

**Descriptif :**

Silhouette, mais importante par sa fonction, Charlotte incarne la grosse dame musicienne de toute bonne compagnie. En cela elle rejoint la cohorte de ses semblables des films de Renoir : la pianiste de *Catherine*, les chanteuses d'opéra de *Tire-au-flanc* et d'*Eléna et les hommes*. Renoir

adore ce genre de personnage caricatural. Peut-être règle-t-il des comptes avec la conception que la bourgeoisie a de la musique comme art d'agrément réservé à la gent féminine. C'est évidemment à rapprocher de la fonction de représentation (au sens social) du piano tel qu'il est évoqué dans *Boudu sauvé des eaux* mais il est clairement dit ici, alors que dans la vie Odette Talazac était une excellente pianiste, son rôle est fortement concurrencé par le piano mécanique qui exécute *La Danse macabre* sans le secours de l'interprète. Le choix d'une femme forte permet enfin à Renoir dans la séquence de la poursuite de rendre hommage à Chaplin en en faisant un respectable bouclier pour le faune Marceau qui profite de son embonpoint pour se protéger des balles de Schumacher.

**Odette TALAZAC (1883-1948) :**

est née le 6 mai 1883 et décède le 29 mars 1948.

## La SERVEUSE



**Interprète** □ Jenny HELIA

**Age** : 35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Moi je suis pour faire ce qu'il me plaît dans la vie mais les convenances sont les convenances !* »

**Descriptif** :

A ce personnage d'employée de maison type, Jenny Helia apporte un mélange de gouaille et de respect des convenances qui traduit la sympathie que

Renoir porte à ce type de personnage.



## LA TOSCA (1940)

*Réalisation* : Karl KOCH  
*Scénario* : Jean Renoir, Karl KOCH,  
 d'après la pièce de Victorien SARDOU  
*Adaptation* : Luchino VISCONTI, Alessandro DE  
 STEPHANIE  
*Assitant Réalisateur* : Luchino VISCONTI  
*Musique* : Giacomo PUCCINI  
*Tournage* : Mai 1940  
*Première* : Janvier 1941

<i>Floria Tosca</i>	Império ARGENTINA
<i>Scarpia</i>	Michel SIMON
<i>Mario Cavaradossi</i>	Rossano BRAZZI
<i>Angelotti</i>	Adriano RIGOLDI

La cantatrice Floria Tosca est la maîtresse du peintre Mario Cavaradossi, qui vient d'aider son ami Cesare à fuir Rome. Le chef de la police, Scarpia, joue sur la jalousie de Tosca pour piéger Cavaradossi. On annonce la victoire de Napoléon à Marengo. Cavaradossi est arrêté et Scarpia exerce un odieux chantage sur Tosca : qu'elle cède et son amant sera sauvé. Tosca accepte et Scarpia donne l'ordre qu'on simule l'exécution de Cavaradossi. Discrètement, il donne un contre ordre, puis signe le sauf-conduit des deux amants. Lorsqu'il s'approche de Tosca, cette dernière le poignarde avec un couteau de table. Elle se précipite au château Saint-Ange pour rassurer son amant, l'exécution ne sera qu'un simulacre. Mario est fusillé et c'est un cadavre criblé de balles que Tosca retrouve. La mort de Scarpia est découverte. Tosca enjambe le parapet et se jette dans le vide.

### **Le film vu par Micheline Presle :**

*Au même moment, Jean Renoir, qui avait pour assistant un très beau garçon, Luchino Visconti, est venu me proposer le scénario de La Tosca. Pressentant les circonstances dramatiques de juin 1940, Viviane Romance et Fernand Gravey s'étaient prudemment désistées. Renoir a donc pensé à nous – Louis Jourdan et moi – ce qui l'obligeait à rajeunir ses personnages : Michel Simon devait être Scarpia. Nous avons signés nos contrats sous l'œil attentif de Vittorio Mussolini, l'un des producteurs du film. Mais les événements se sont soudain précipités. En hâte, nous sommes rentrés à Paris.*

Micheline Presle, **Le Cinéma des années 50 par ceux qui l'ont fait**, Tome V, op. cit., p. 197.

## Floria TOSCA



**Interprète** : Imperio ARGENTINA  
**Age** : 25 ans

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

« Si vous m'aimez suffisamment, vous oublierez votre égoïsme et songerez à mon bonheur. »

### **Descriptif**

Ce serait bien prétentieux de décrire le personnage de Floria Tosca « version Renoir », tant la consistance du personnage n'aurait véritablement été atteinte qu'au tournage sous sa direction. Ce qui nous est parvenu est bien entendu fidèle au script élaboré

par Renoir à partir de la trame dramatique de Victorien Sardou. Pourtant il nous apparaît aujourd'hui comme un décalque, une sorte de transposition fidèle mais sans grande autonomie. Est-ce dû à Karl Koch et à Luchino Visconti, les deux assistants promu réalisateur et premier assistant après le renvoi du maître ? Il est permis d'en douter. Karl Koch a déjà réalisé, notamment *La Chasse à la fortune / Die Jagd nach dem Glück* (1930) qui lui permit de faire connaissance avec Renoir et d'être son assistant sur *Madame Bovary* et *La Grande illusion* et de collaborer à l'écriture de *La Marseillaise* et de *La Règle du jeu*. Koch est à l'époque un des collaborateurs les plus proches de Renoir. Il en est de même pour Visconti qui réalisera certes son premier film en tant que réalisateur, *Ossessione*, un an plus tard, mais qui est proche de Renoir depuis *Toni*.

Quant à Alessandro de Stefani, l'adaptateur crédité, c'est un vieux routier du scénario qui commença sa carrière en 1918 pour la terminer en 1954 et fut un des plus prolifiques fournisseurs du cinéma fasciste avec à son palmarès des « chefs-d'œuvre » indiscutables comme *L'Assedio dell'Alcazar* (1940), *Capitan Tempesta* (1942), *I Tre aquilotti* (1942) *Bengasi* (1942). C'est un habile façonnier de scénarios mais il n'a jamais brillé par son originalité.

Il faudrait dès lors faire porter la responsabilité d'une certaine fadeur du personnage sur l'interprétation – et peut-être plus précisément sur le choix d'Imperio Argentina pour incarner cette femme de fougue et de passion, plus connue il est vrai par la schématisation que donnèrent du drame de Victorien Sardou, G. Giacosa et L. Illica pour leur livret de l'opéra de Puccini. Christian Colombeu écrit : « **Tosca** , on le sait, est de tous les Puccini le plus expressionniste. Cette "tranche de vie saignante", pour reprendre une définition quelque peu désobligeante du vérisme, est aussi un grandiose morceau de bravoure dans la noirceur, un balancement périlleux entre sexe et cruauté, désir et masochisme, l'histoire d'une passion et la passion de l'histoire. Résumons : une scène de torture, un meurtre, une exécution capitale, un suicide. Ici, le malheur des uns fait le bonheur des autres. »<sup>1</sup> Avec Imperia Argentina, la passion s'affadit, désir, sexe et cruauté sont absents – sauf en ce qui concerne Scarpia. Il ne reste qu'une interprétation sage d'un personnage qui pouvait être « renoirien » dans la mesure où il s'agissait d'une comédienne amoureuse qui poussait son art jusqu'au mensonge pour mieux assouvir sa passion. Enfin, il s'agissait aussi d'un jeu dramatique cruel sur les apparences avec la manipulation sadique de Scarpia. Qu'aurait donné de ce personnage l'interprétation de Viviane Romance ou de Micheline Presle un temps pressenties pour le rôle ? Romance en eût-elle fait une garce de haut-vol ? Et Presles une amoureuse romantique victime du Baron ? En tout cas quelque chose de différent de l'interprétation standardisée de cette version aux antipodes de la fougue des personnages de comédiennes chez Renoir.

### **Imperio ARGENTINA (1906-2003) :**

était actrice et danseuse espagnole. Son père est guitariste (Antonio Nile) et sa mère danseuse (Rosario del Rio). Elle naît le 26 décembre 1906 durant une tournée artistique de ses parents en Argentine. Elle vit à Malaga en Espagne jusqu'à l'âge de 12 ans. Puis elle étudie la danse. Lorsqu'elle a 12 ans elle débute au théâtre de Buenos-Aires avec l'aide de Pastora Imperio (célèbre chanteur espagnol) qui l'appelle sa Petite Imperio. Cela deviendra son nom de scène durant les années suivantes alors qu'elle connaît un succès fabuleux dans plusieurs villes d'Amérique du Sud. Le réalisateur Florian Rey la découvre au Romea Theater de Madrid et la fait débiter au cinéma en 1927. Elle meurt le 22 août 2003 en Espagne.

---

<sup>1</sup> Programme de l'Opéra de Marseille, du 9 avril 2005.



## SCARPIA



**Interprète** : Michel SIMON

**Age** : 60 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Comme j'ai déjà pu le constater ce matin dans l'église Saint-André, vous avez beaucoup de talent, chevalier. Sans doute la solitude, la vie simple sont aussi favorables à la peinture que l'occupation en politique. »

**Descriptif**

Eblouissant Scarpia que celui qu'offre ici Michel Simon, dont on sait que l'humeur sur le plateau après le départ de Renoir fut massacrante. Il pouvait, grâce à sa nationalité suisse, rester à Rome en tant que citoyen d'un pays neutre... Scarpia est conforme à l'image qu'en donnent Sardou dans la version originale du drame et les librettistes dans l'opéra de Puccini. Un geôlier cruel, un aristocrate sadique, un comédien manipulateur, Scarpia est si grand dans le Mal qu'on en vient parfois, en fonction des mises en scène, à se demander si le titre le plus adéquat de l'œuvre ne serait pas plutôt *Scarpia* que *Tosca* ? Dans le découpage de Koch, très fidèle, paraît-il, à celui voulu par Renoir, on notera cette étonnante première apparition alors que Scarpia se fait poudrer la perruque en protégeant son visage par un masque qui le dissimule. On sait depuis *La Marseillaise* que la perruque est un des signes du pouvoir. Ici, le pouvoir est en outre le masque du Mal absolu. On retrouvera une situation quasi similaire, mais en mode comique dans *Le Carrosse d'or* avec le vice-roi. Mais au-delà de son aspect sadique, Scarpia est aussi un amoureux que sa passion même manipulatrice conduira à sa perte. En cela le personnage s'humanise et le choix de Michel Simon, par son physique ingrat qui n'a rien de donjuanesque augmente encore ce minuscule capital de sympathie dont est finalement pourvu ce personnage pas totalement antipathique.

**Michel SIMON** :

Se reporter à la fiche du personnage de **Joseph Turlot** dans le film *Tire-au-flanc*, p. 45.

## Mario CAVARADOSSI



**Interprète** : Rossano BRAZZI

**Age** : 30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Il vaut mieux que les femmes ne soient mêlées en aucun cas à ce genre d'affaire. »

**Descriptif**

Pas plus qu'il est difficile d'analyser le personnage de Tosca, il n'est aisé d'apprécier, dans une optique renoirienne celui de Cavaradossi qui tient plus de la gravure de mode conventionnelle que du jeune premier romantique. La prestation de Rossano Brazzi dont c'est un des tout premiers films n'attire guère l'attention.

***Rossano BRAZZI (1917-1994) :***

Acteur italien né à Bologne. Il est le type même du « latin lover ». Il épouse Lydia Bertolini (actrice plus connu sous le nom de Lydia Brazzi en 1940 et reste son mari jusqu'à sa mort. Ses premières apparitions au cinéma datent de 1942 lorsque les studios allemands qui travaillent pour Zarah Leander entreprennent un casting. Bon chanteur on le retrouvera aux côtés de gloires de l'opéra italien comme Benjamino Gigli, puis il poursuivra à la fin de la guerre une carrière internationale où son physique avenant lui vaut d'être le partenaire de stars hollywoodiennes comme Ava Garner ou Katherine Hepburn. Il meurt le 24 décembre 1994 à Rome des complications d'une atteinte virale.



## 25)-SWAMP WATER (1941)

autres titres : L'ETANG TRAGIQUE  
THE MAN WHO CAME BACK  
LA PALUDE DELLA MORTE<sup>2</sup>

Réalisation : Jean RENOIR

Scénario : Dudley NICHOLS

d'après le roman de Veeren BELL

Dialoguiste : Irving PICHEL

Production : 20th Century Fox

Producteur : Irving PICHEL

Producteur associé : Len HAMMOND

Distribution : 20th Century Fox

Photographie : Peverell MARLEY, Lucien BALLARD

Directeur artistique

Décor

Montage

Musique

Costumes

Maquillage

Richard DAY

Thomas LITTLE

Walter THOMPSON

David BUTTOLPH

Gwen WAKELING

Guy PEARCE

Tournage

Intérieurs

Extérieurs

Procédé

Enregistrement

Longueur

Durée

Première publique

26 juillet au 6 septembre 1941

20th Century Fox

Marais OKEFENOKEE près de WAYCROSS (Georgie)

35 mm, noir et blanc

Western Electric

2 359 m.

86'

16 novembre 1941, Globe, New-York

Janvier 1942, Londres

23 avril 1948, Paris

Ben Ragan

Tom Keefer

Thursday Ragan

Jesse Wick

Jim Dorson

Bud Dorson

Sheriff Jeb Mc Kane

Marty Mc Cord

Hardy Ragan

Tulle Mc Kenzie

Fred Ulm

Miles Tomkin

Le barbier

Dana ANDREWS

Walter BRENNAN

Walter HUSTON

John CARRADINE

Ward BOND

Guinn WILLIAMS

Eugène PALLETTE

Russell SIMPSON

Joseph SAWYER

Paul BURNS

Frank AUSTIN

Matt WILLIS

Dave MORRIS

Julie Keffer

Hannah Ragan

Anne BAXTER

Mary HOWARD

Ben, lors d'une partie de chasse dans les marais d'Okefenokee, perd son chien. Après une discussion violente avec son père, qui le met en garde contre le danger de s'aventurer dans cette région, Ben part à la recherche du chien et fait la rencontre d'un hors-la-loi qui vit caché là – Tom Keefer. Tom est un assassin recherché par la justice, qui vit à l'écart de la civilisation depuis de nombreuses années. Le proscrit blesse grièvement Ben. Mais l'intervention de sa fille sauve Ben de la mort. Ben apprend à découvrir Tom. Il se persuade peu à peu de son innocence. Les deux hommes deviennent amis. Ils chassent ensemble. Ben vient ensuite financièrement au secours de la jeune fille pour qu'elle puisse acquérir de l'instruction. En

<sup>2</sup> Le film est sorti en Italie sous ce titre.

même temps, il entreprend une enquête pour démasquer le véritable assassin. L'affection naissante pour la fille de Tom provoque la jalousie de Mabel McKenzie. Les incidents se multiplient entraînant une mise à l'index de Ben par les habitants du village. Jim et Bud Dorson, les véritables assassins, sont démasqués et Tom Keefer, innocenté, pourra quitter les marécages.

## Ben RAGAN



**Interprète :** Dana ANDREWS

**Age :** 25/30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je ne demandais jamais un baiser. Je le prenais. Aujourd'hui, je t'en demande un, Julie. »

**Descriptif**

C'est un jeune homme charmant, qui vit avec son père Thursday. Il passe sa vie à la chasse avec son chien Grabuge : « M'est avis qu'il est complètement toqué de ce

chien ! »

Entre son père et lui, il y a des tensions, notamment lorsqu'il envisage de se lancer à la recherche de Grabuge qui s'est égaré dans le marais où personne ne s'aventure.

Son père ne semble pas saisir le désarroi de Ben : il n'accepte pas qu'il prenne des risques « inutiles » et Mabel, la fiancée de Ben accepte mal de « passer après un chien. »

Dans la première partie, Ben est donc très seul en but aux remarques désobligeantes des deux frères Dorson. Personne ne semble le prendre au sérieux : il est trop jeune, trop impulsif.

Sans qu'il s'en doute, une seule personne peut comprendre sa détresse : la petite Julie qui a tenté de sauver un chaton au risque de se faire disputer et peut-être même frapper par ces brutes de Dorson. Pour elle un chaton semble avoir plus d'importance que tous les clients de l'épicerie-saloon. « Pourquoi tu ne lui laisserais pas le chaton ? » La question de Ben n'empêche pas Julie de recevoir une gifle de Jim Dorson, tandis qu'on lui retire brutalement des mains la petite boule de poil.

Ben est à l'écart des autres habitants, bien que chacun le connaisse, personne ne s'y intéresse vraiment, personne ne le regarde, les yeux glissent sur lui comme s'il était transparent. Personne ne semble être son ami (personne ne lui propose de l'accompagner par exemple). Il n'a aucune relation approfondie avec qui que ce soit. Mais également rien ne le détourne de sa quête, rien ne l'arrêtera dans les marais, ni les crocodiles qui rampent autour de sa frêle embarcation, ni les lianes qui semblent vouloir le retenir tels des bras.

Malgré son courage il est loin d'être rassuré. Dans les marais, il semble dominé par les éléments, la nature et le cadre. Il n'a plus aucune possibilité de fuite ou de retour en arrière : toutes les issues sont bloquées, toutes les voies se ressemblent. Il est dévoré par le décor, les lianes l'enserrent, le masquent même parfois. Il progresse difficilement, il s'enfonce dans la vase.

Mais la voix de son chien lui redonne courage. La première image qu'il a en revenant à lui après avoir été assommé, c'est... Grabuge.

Il questionne l'homme qui le retient prisonnier : « Qui es-tu ? » mais dès qu'il soupçonne l'identité du proscrit : (« Vous seriez pas Tom Keefer ? »), son attitude change bien qu'il soit assis, attaché et que Tom le domine de toute sa hauteur. C'est la manifestation d'une forme d'admiration pour cet homme qui vit seul en milieu hostile.

Dès que ses liens sont rompus, la première chose à laquelle Ben pense, c'est à caresser son chien. Pour le moment, il y a une incommunicabilité totale entre les deux hommes. Ils sont dos-à-dos et lorsque le regard de l'un croise l'autre, ce dernier se détourne et vice-versa.

Et lorsque Ben est libre de toute entrave, il n'en demeure pas moins soumis à Tom : « *Tu n'as qu'un seul moyen pour sortir du marais, c'est que je te montre le chemin.* »

Remarquons que leur querelle n'est pas très éloignée de celle que Ben a eue avec son père peu de temps auparavant. A ceci près que Thursday interdisait à son fils d'aller dans le marais alors que Tom lui en interdit la sortie. Les rapports qui s'instaurent entre le vieux Tom et le jeune Ben sont des rapports père/fils. Tom s'excuse d'avoir désarmé Ben sans ménagement : « *J'espère qu'y a pas de mal, je voulais faire ça en douceur* », tout comme plus tard Thursday en arrivera aux mains avec son fils sans vouloir réellement lui faire de mal.

Chacun teste l'autre, éprouve sa force. Le fils cherche à s'émanciper de l'autorité du père. Comme deux mâles dans un troupeau, le jeune se bat avec le vieux pour ne plus être obligé de se plier à l'autorité patriarcale. Mais tout comme avec Thursday, Ben est obligé de s'incliner face à Tom, qui est chez lui le maître dans le marais : « *Tu avais besoin d'une leçon.* »

Cette situation est récurrente dans le cinéma classique américain et notamment dans les westerns. L'aventure des personnages se double souvent d'un trajet initiatique où l'aîné (pas obligatoirement le père) apprend au plus jeune à déjouer les pièges de la vie ou de la nature. Cet apprentissage et cette pédagogie ne se font pas sans violence. Tant il est vrai que le meurtre symbolique du père ou de son substitut est une des phases d'accession au stade adulte pour le jeune héros. Cette situation est parfois le fondement même de la trame narrative. Rappelons ici que Dudley Nichols le scénariste de *Swamp water* fut également celui de John Ford.

Puis petit à petit les deux hommes se rapprochent. Alors que peu de temps auparavant Ben tentait de dérober le couteau de Tom, celui-ci l'emprunte pour sauver le vieux proscrit. Un rapport de confiance est né. Chacun, littéralement, rend les armes. Lorsque Ben reviendra près de son père, Thursday lui fera comprendre combien il est courroucé de son escapade dans les marais : « *Si tu promets de pas y retourner je passe l'éponge.* » Le marché est simple : Ben doit choisir entre son père ou son substitut. Pour que l'initiation s'accomplisse, Ben quitte Thursday qui l'avait reçu à coups de poings et retrouve Tom qui l'accueille les bras grands ouverts. « *Je suis bien content de te voir. Je me suis senti seul pour la première fois.* »

L'écart entre le monde de l'ordre, de la Loi, se creuse de plus en plus avec le monde de la Nature qui semble être celui du désordre. C'est dans le premier monde que Ben se sent seul, à l'écart, incompris de tous : Mabel : « *Je t'en prie n'y va pas* », et c'est au milieu du marais qu'il perçoit le plus d'amitié, de chaleur humaine.

« *Ici c'est un autre monde.* » Les habitants du marais (Tom) ou ceux qui s'y rattachent (Julie) ne le décevront jamais, ne le trahiront pas (à la différence de Thursday et Mabel). Ils sont réunis par le marais :

« *Il (le marais) n'est pas aussi dangereux qu'ils le disent.*

- *Pas si tu le connais bien.* »

Tom parle si bien des étoiles et des autres mondes qu'il est quasi divinisé par Ben. Nous avons une image proche de l'imagerie pieuse : Tom est debout, le regard vers le ciel et Ben, le disciple assis à ses pieds, la tête levée en signe d'admiration vers son mentor.

La mise en scène de Renoir insiste sur l'isolement de Ben quand il est au village. Il est toujours présenté seul face à un groupe : dans l'épicerie, puis avec le shérif chez Mabel. De même à l'arrivée au bal avec Julie : tous deux sont isolés. A leur arrivée, la musique s'arrête et ils sont le point de mire de tous les regards.

Ben se sent mal en compagnie de ses semblables : « *J'en suis à ne plus attendre que des engueulades.* »

L'écart se creuse, il rejette Mabel :

« *Il s'est battu pour toi. Il peut te garder.*

- *Méfie-toi Ben. Je crois savoir ce que tu manigances.* »

Le fossé se creuse encore et toujours : « *Tu commences à avoir la grosse tête, Ragan.* »

Jusqu'à la cassure définitive :

« *Comment va ton ami du marais ? Tu devrais en parler au shérif.*

- *Kefer a tué un homme. Tu es avec nous ou avec lui.*

- *Tu dois nous aider à prendre Tom Kefer.*

- *N'y comptez pas.* »

En étant ostracisé par sa propre tribu, Ben qui choisit de continuer à faire commerce des fourrures fournies par Keefer, se précipite vers la rupture totale : « *Ces peaux sentent Tom Keefer. Les peaux de Tom Keefer, t'as qu'à les vendre ailleurs.* »

Il est chassé de chez lui : « *Ma femme veut que tu débarrasses la cabane.* »

La chasse à l'homme finale, et le coup de théâtre où Ben innocente le proscrit et confond les coupables n'est pas à proprement parler un happy end. Certes Ben conquiert Julie et recouvre l'estime de son père. Mais le retour de Tom dans un monde civilisé s'accompagne des révélations de ce que l'ordre et la loi couvrent de malsain dans les rapports humains.

Le personnage de Ben fait incontestablement partie des héros de romans américains (le roman de Vereen Bell connaîtra d'ailleurs une nouvelle version cinématographique *Lure of the Wilderness* en 1952 réalisée par Jean Negulesco dans laquelle Walter Brennan reprendra son rôle de proscrit). La marque westernienne qu'y apporte Dudley Nichols, ainsi que la présence de nombreux comédiens qui font partie de l'univers fordien, semblent convenir à Renoir pour son premier film américain. Au-delà des contraintes de réalisation, le thème du voyage initiatique entre un monde de Nature et un monde de Loi, correspond bien aux préoccupations de l'exilé Renoir. Il va sans dire que comme dans les précédents films, ce n'est pas le héros masculin qui est le moteur profond de l'action, mais le héros proscrit/braconnier ou les personnages féminins.

### **Dana ANDREWS (1909-1992) :**

A l'origine, le rôle de Ben Ragan devait être confié à Henri Fonda, mais Renoir préféra un débutant de la Fox. Carver Dana Andrews est né le 1<sup>er</sup> janvier 1909 dans le Mississippi. Il a commencé par de petits emplois : comptable, chanteur... Il débute au cinéma en 1940 dans des westerns. Il connaît une filmographie éblouissante jusqu'en 1972 : Wellman, Preminger, Lang, Tourneur, Renoir, Hawks, King... Des films qui constituent quelques-uns des grands moments de la Fox. Puis c'est la chute libre depuis 1976. Il meurt d'une pneumonie le 17 décembre 1992 en Californie.

## **Julie KEEFER**



**Interprète :** Anne BAXTER

**Age :** 20 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Tu as dénoncé mon père ! Ils vont le pendre ! Le shérif l'a dit. Tu es pire que Miles Tonkin. Je ne veux plus jamais te parler. Je ne viendrai plus faire la cuisine, ni le lit ni rien. Je ne te croirai plus jamais.* »

**Descriptif**

Julie est une jeune fille très secrète, distante. Elle a l'air sauvage, avec sa robe déchirée, ses pieds nus et ses cheveux en bataille. Elle est à part, se tient à l'écart des autres habitants du village. Comment la considère-t-on ? Pas tout à fait comme un être humain. Mais plus comme un animal nuisible ; on ne l'accepte pas, on la tolère.

« *Pourquoi tu le lui laisses pas (le chaton) ?*

- *Oh donne-lui ce chat, c'est toi (Julie) qu'on devrait mettre dans le sac.* »

Lorsqu'elle ose d'ailleurs s'approcher, s'intéresser, une gifle ou une tape sur la main la remet à sa place de bonne à tout faire qu'on peut bousculer sans ménagement. Lorsque l'on a besoin

de l'appeler, on utilise le « *eh, toi !* » ou « *la petite.* » Les deux seuls à l'appeler Julie sont son père, Tom Keefer et Ben Ragan.

Elle est pourtant innocente. Son seul crime est d'être la fille d'un proscrit que les hommes du village ont en effet condamné pour un meurtre qu'il n'avait pas commis et qui s'est enfui dans les marais en l'abandonnant. Depuis la communauté l'a rejetée par méchanceté la condamnant à vivre comme une mendicante :

Ben : « *Il (Tom) ne veut plus que tu sois obligée de compter sur les autres.* »

Julie : *Je suis pas une mendicante. Je gagne ma pitance.* »

Devant le rejet des humains, Julie se console avec les animaux. Elle les aime pour leur innocence, leur loyauté, leur fidélité : un animal ne la décevra pas.

Et lorsqu'elle veut échapper aux hommes, elle se dissimule dans un troupeau, se fondant ainsi dans le règne animal.

Comme eux, elle épie Ben, le nouvel arrivant. Lorsqu'il l'appelle, elle approche lentement méfiante, comme une bête que l'on apprivoise et qui avancerait la queue entre les jambes, les oreilles basses. Elle évite par tous les moyens tout contact physique avec Ben et n'hésite pas à faire de larges détours.

Cette familiarité avec les animaux la rapproche sans le savoir de Ben. La première rencontre se fait alors que Julie tente de sauver de la mort quelques chatons que l'on veut noyer, tout comme le chien Grabuge a rapproché Ben de Tom. Le trio est donc lié par une force secrète. Il forme un groupe à part, qui se suffit à lui-même, à l'écart de tous ceux qui les ont rejetés

Julie ne s'est jamais préoccupée de son physique. Mais elle se sent pour la première fois en sécurité avec Ben. Il a su l'apprivoiser, même si elle ne connaît rien à la façon de vivre et de se comporter dans la société des hommes. Au bal, elle est mal à l'aise ; elle ignore comment se tenir : ses mains se serrent, se desserrent ; elle rougit au moindre regard. Dans sa jolie robe à volants roses, elle se sent déguisée. Le monde reste un mystère pour elle. Parce qu'elle ne sait pas danser, elle est rejetée par le groupe qui l'incarcère encore davantage par leurs regards et leurs sourires moqueurs.

Elle est enfermée, filmée en plongée, minuscule et perdue au centre de ce cercle hostile qui se referme autour d'elle comme pour l'avaloir. Elle est prisonnière de ce milieu « *A quoi bon je n'y arriverai jamais.* »

Elle doit non seulement affronter les regards, les petits rires mesquins mais aussi les réflexions : « *Vous êtes la petite Keefer ?* »

- *Oui Monsieur.* »

Elle relève la tête par fierté, par refus de dissimuler sa filiation avec Tom le banni. Elle n'hésite pas à casser le cercle, pour retrouver Ben, dont elle est la seule à partager la solitude et le bannissement. « *Je sais pourquoi vous m'avez invitée, à cause de Mabel MacKenzie.* »

Ben est le seul à la découvrir ce qui la transporte de joie. Une part de son rêve devient alors réalité, être enfin considérée comme un être humain :

« *J'avais pas remarqué, mais tu es beaucoup plus jolie. Dorénavant je ne courtiserai personne d'autres.* »

Julie se tient alors aux pieds de Ben comme par vénération, tout comme lui se tenait aux pieds de Tom, son modèle, son ami, son père de substitution.

Julie découvre pour la première fois l'amour après n'avoir jamais eu droit à une once de considération, sans parler d'amitié. Durant des années, elle n'a pas pensé qu'elle pouvait plaire. A ce moment précis, Julie valse, faisant tourner sa belle robe. Pour la première fois elle se sent femme, désirable et aimée. Pour Ben, elle voudrait être plus grande, plus belle, propre et riche :

« *Si tu étais un peu plus grande.* »

- *Mais je n'ai peut-être pas fini de grandir.* »

Mais bien vite son rêve se dissipe brutalement : elle pense avoir été de nouveau trahie et qui plus est par l'homme qu'elle croyait aimer, celui qui avait réussi à l'apprivoiser : « *Tu es pire que Miles Tonkin. Je ne veux plus jamais te parler. Je ne viendrai plus faire la cuisine, ni le lit ni rien. Je ne te croirai plus jamais.* »

De nouveau elle néglige son apparence. Elle a revêtu sa robe déchirée et sale. Ses pieds sont de nouveau nus, le beau ruban de ses cheveux est parti, laissant sa chevelure de nouveau ébouriffée et remplie de plumes. Et ne plus aimer se traduit ici par le refus de s'occuper de l'homme, de le servir. Et lorsque justice sera rendue, c'est tout naturellement qu'elle peut envisager de vivre comme les autres, dans sa maison avec son père et son mari : « *On pourra vivre à la ferme comme tout le monde.* »

Un rôle de sauvageonne. Un personnage de jeune fille pure et innocente. Comme Renoir les affectionne. Julie est la sœur cinématographique de Virginie, de Flore, de Nénette ou d'Orvet. Le personnage reste américain dans sa conclusion très westernienne.

### **Anne BAXTER (1923-1985) :**

est née le 7 mai 1923 dans l'Indiana. Elle a tourné avec les plus grands, de Renoir à James Ivory, de Hitchcock à de Mille en passant par Lang, Welles, Preminger, Jerry Lewis et Billy Wilder. Elle meurt le 12 décembre 1985 à New-York.

### **Anna Baxter vue par Jean Renoir :**

*Au début des prises de vues, je m'attachai surtout à Anne Baxter. Son jeu et sa personnalité me rappelaient Janie Marèse dans La Chienne. Aucun rapport entre les deux films, mais dans un rôle totalement différent, elle dominait la situation sans en avoir l'air. Elle abordait les difficultés par la bande.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p.193.

*Par ailleurs, à tort ou à raison, j'ai une énorme confiance en Anne Baxter. J'ai vu ses bouts d'essai et ils sont une révélation pour moi en ce qui concerne le rôle de Julie. D'après moi, sa personne évoquerait pour le public tout le tragique et le pathétique de la situation de la petite chérie de Ben, sans qu'on soit obligé de l'expliquer par des scènes à n'en plus finir ou un dialogue interminable. Je vous serais très reconnaissant si vous m'autorisiez à faire un essai avec Anne Baxter.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., pp. 115-116 : lettre à Darryl Zanuck, 1941.

## **Mabel MacKENZIE**



**Interprète :** Virginia GILMORE

**Age :** 20 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Je vais danser mais avec un autre. Je t'avais dit de rentrer. Tu n'es pas le seul, Ben. Une jeune fille ne peut attendre indéfiniment. J'ai attendu jusqu'à hier.* »

**Descriptif**

Mabel est une très jolie jeune femme. Elle est la fiancée de Ben Ragan. Elle fait très attention à son

apparence.

Lors de la dispute entre Ben et son père qui considère qu'un chien ne vaut pas la peine de risquer sa vie dans le marais, le jeune homme n'est pas non plus soutenu par sa fiancée.

Sur ce point il existe déjà une différence entre les habitants de la ville et Tom et Julie. Pour ces derniers, un animal est peut-être aussi important voire même plus.

D'ailleurs les différences entre Julie, à laquelle Ben va de plus en plus s'intéresser, et Mabel ne s'arrêtent pas là. En effet, pour l'une, l'apparence, la coquetterie et la propreté sont constitutives de son comportement. Elle met un point d'honneur à coiffer ses cheveux avec soin, à les tirer en arrière impeccablement. En ce qui concerne Julie, l'autre, elle ne prend aucun soin d'elle, ignorant même qu'elle pourrait être jolie et ne se soucie guère de paraître en guenilles et les cheveux en bataille.



Il apparaît que la construction du personnage est uniquement faite en négatif par rapport à Julie. La petite sauvageonne travaille sans se ménager pour gagner nourriture et gîte. Mabel est frivole ; assise sur une barrière, elle attend simplement que le temps passe. Si pour Julie la solitude dans laquelle elle se réfugie n'est que la manifestation de sa peur de l'Autre, pour Mabel sentir le regard des hommes sur elle est nécessaire pour exister. Le fait de ne pas hésiter à se comporter comme une garce, à se venger, signale un comportement totalement opposé à celui de Julie, qui est d'une nature calme et généreuse, qui a beaucoup souffert et qui ne voudrait pas faire souffrir les autres.

Le personnage de Mabel n'est pas dissociable de sa famille qui dans une certaine mesure veille sur elle :

Ben : *« J'aime l'effet que ça te fait. »*

Mabel : *C'est pas des manières pour une jeune fille comme il faut.*

- *Ces manières-là me conviennent parfaitement. »*

Etre la fiancée reconnue de Ben est une façon de l'obliger à s'intégrer à la société, ce qu'elle lui rappelle sous une forme de menace à peine voilée avant le bal : *« Et si tu n'es pas là pour le bal, on ne peut se garder pour un garçon qui ne vient que quand ça lui chante. »*

Le spectateur se demande alors si Ben est l'objet des désirs amoureux de Mabel ou simplement le garçon qui doit accompagner toute jeune fille comme il faut à un bal. Elle jubilera devant l'air déconfit de Ben lorsqu'elle lui annoncera que devant son retard, elle a trouvé un autre cavalier :

*« J'y vais (au bal) avec quelqu'un d'autre. »*

- *J'avais dit que je reviendrais.*

- *Tu n'es pas seul de ton espèce, tu voudrais qu'on reste là à t'attendre. »*

Le bal a une importance capitale. C'est le lieu de la socialisation extrême des personnages, l'endroit où ils se donnent un rôle et où ils doivent, littéralement parlant, respecter les règles du jeu. En provoquant Ben, la jeune fille pense attiser sa jalousie, vieux procédé pour rentrer de nouveau dans les faveurs du partenaire. Mais ce *modus operandi* n'est valable que pour des individus qui accepteraient ce mode de fonctionnement. Ben est sorti de l'ordre social pour choisir un comportement « naturel. » Il répond donc de façon très directe : *« Pourquoi je serais jaloux, je peux inviter quelqu'un d'autre. »*

A partir de ce moment précis, la menace de Mabel va se retourner contre elle : c'est elle qui va devenir jalouse et qui sera tout d'abord déstabilisée par l'entrée de Ben au bras de Julie au bal. Les maladresses de sa rivale, qui ne connaît pas plus les pas de danse que les règles du bal, provoquent d'abord chez elle des remarques à l'ironie malveillante. A la suite de la rixe entre son nouveau cavalier et Ben, elle tente de déstabiliser ce dernier. La réponse de Ben est claire et sans ambiguïté : *« Va le (son cavalier) rejoindre et laisse-moi danser avec ma fiancée. [...] Il s'est battu pour toi. Il peut te garder. »*

La guerre est définitivement déclarée. Mabel se rend compte qu'elle a perdu Ben et va provoquer une accélération de l'histoire en révélant que Ben voit Tom Keefer, le proscrit.

En fait le spectateur est partagé par le personnage de Mabel. Si elle apparaît comme foncièrement mauvaise dans son comportement vis-à-vis de Ben, le scénariste et Renoir prennent bien soin de montrer que cela est dû non seulement à un sentiment légitime de jalousie, mais encore à son incapacité de s'extraire d'un milieu social à la morale pervertie. D'ailleurs, en perdant Ben, Mabel perd aussi le droit à l'image, comme si pour la punir, le réalisateur l'avait exclue de l'histoire : lorsque Thursday le père de Ben arrive dans l'image, Renoir, en arrière plan la fait fuir en courant vers la maison, comme un enfant que l'on renvoie dans sa chambre après qu'il a fait une grave bêtise.

Le personnage de Mabel appartient sans aucun doute à la narration classique américaine. Pourtant il n'en demeure pas moins un personnage renoirien de bonne facture qui annonce sans équivoque possible le personnage de Valérie dans *The River* voire même le personnage de la Belle Abbessse dans *French cancan*. Il faut sans doute moins s'intéresser ici à la jalousie féminine du personnage vis-à-vis d'une rivale dans le cœur de l'homme convoité – ressort

dramatique aussi vieux que le roman – qu’au support social de cette jalousie : la nouvelle venue apportant le désordre dans une société apollinienne bien policée.

### **Virginia GILMORE (1919-1986) :**

Sherman Virginia Poole est née le 26 juillet 1919 en Californie. Elle ne tournera qu’une vingtaine de films dont un seul avec Renoir. Elle meurt le 28 mars 1986.

## **Tom KEEFER**



**Interprète :** Walter BRENNAN

**Age :** 45/50 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Innocent, j’ai dû vivre ici dans ces marais sauvages... Sans un seul être vivant ! Mais j’y ai vécu ! Pourras-tu y vivre aussi ? Car je veux que tu y vives... avec les serpents, les crocodiles, sur un sol où on s’enlise ! Je t’y souhaite la bienvenue ! »

**Descriptif**

Tom est l’unique habitant du marais d’Okefenokee où il a été contraint à s’exiler cinq ans auparavant pour échapper au lynchage pour un meurtre qu’il n’avait pas commis.

Alors que les habitants de la ville recherchent deux trappeurs disparus dans le marais, la caméra laisse deviner Tom qui rampe et se dissimule, comme le crocodile qu’on vient d’apercevoir. Les longues années dans ce lieu réputé hostile lui ont fait prendre les comportements de ses « colocataires du monde animal. » Pour survivre dans ce lieu que les civilisés considèrent comme maudit, Tom a été obligé de se plier à l’ordre naturel car cette contrée sauvage ne s’appriivoise pas.

La rencontre fortuite avec Ben Ragan va modifier son comportement. A l’hostilité du début, succèdera une forme de confiance puis de complicité. Tom va découvrir au travers de Ben la nécessité d’une communication qui passe ici par l’apprentissage d’un mode de vie dit “sauvage”. Mais au fur et à mesure du transfert des connaissances du proscrit vers Ben se fera jour un désir de faire pour Tom le trajet en sens inverse vers la civilisation tout en mesurant les risques.

Le premier de ces risques c’est de s’éloigner d’un univers dont on a saisi toutes les règles et dont on déjoue tous les pièges. Si les vipères ont provoqué la mort des deux disparus, il n’en a pas été de même pour Tom qui en réchappe :

« Vous avez un remède ?

- Je décide de guérir, j’y pense très fort et je prie un petit peu (...) J’ai dû être mordu une douzaine de fois. »

Alors que les habitants du village se moquaient de l’attachement de Ben pour son chien, Tom au contraire, comprend parfaitement que l’on puisse aimer un animal comme un homme : « Tu dis qu’un chien qui meurt est bien mort. Et bien je vois pas pourquoi. Il respire pas comme toi ? il a pas un cœur, des sentiments et plein de jugeote ? Regarde ce moustique qui cherche à me piquer. Y’a la vie en lui comme en moi. »

Les deux hommes ne cessent de se rapprocher, et il naît entre eux un véritable amour et une complicité que personne ne peut imaginer. Ben est de plus en plus persuadé de l’innocence de Tom. Le village ne fait-il rien d’autre que de se tromper régulièrement en ne se remettant jamais en cause ?

Tous croient le marais dangereux et inhabitable ? Ben et Tom ont fait la preuve du contraire. Le marais peut être rassurant, devenir un lieu de vie à condition de respecter les animaux et l’environnement. En revanche pour Tom, la ville est bien un lieu dangereux et hostile, dû à la présence d’hommes méchants.

Un animal ne tue que pour se nourrir ou pour se protéger. L'homme tue pour tuer :

« *Il est pas aussi dangereux qu'ils le disent.*

- *Pas si tu le connais bien. Il faut connaître ce qu'il y a dedans, comme il faut connaître les gens qui vivent dehors. »*

Lorsque le film se termine, c'est à Tom que reviendra le privilège de conclure : « *Il y a cinq ans, le juge m'a condamné pour un meurtre commis par Bud et toi (Dorson). Pendant ce temps-là vous avez vécu libres avec tout le monde autour. J'avais jamais tué personne (...) Vous m'avez expédié dans ces marécages loin des humains. Mais j'ai vécu. Peut-être bien que tu vivras aussi. C'est là que tu iras tout droit. Tu apprendras peut-être à vivre avec les alligators et les vipères sans un seul morceau de terre ferme où poser les pieds. Maintenant fous le camp ! »*

La loi du talion se retourne contre les assassins. Le moyen d'échapper au châtement serait comme pour Tom de fuir le village pour le marais. Mais à ce moment du récit il ne s'agit plus là d'un refuge mais bien d'une épreuve sans issue puisqu'il précise : « *Si tu trouves la sortie, n'oublie pas que le shérif t'attend avec une corde pour te pendre. »*

En passant du rôle de proscrit à celui de justicier, Tom réintègre certes le monde de la justice donc de la loi. Il n'est pas sûr de pouvoir y retrouver ses marques. L'inversion de situation est une vieille recette dramatique que Renoir n'utilise jamais. Ce qui doit l'intéresser en revanche, ce sont les obstacles que Tom va devoir franchir pour se « réacclimater ». N'oublions pas que Marceau est chassé du paradis terrestre des domestiques dans *La Règle du jeu*, que Cabuche vient d'être embastillé dans *la Bête humaine* et que seul Boudu a retrouvé son état d'origine par une seconde noyade qui a tout d'un baptême ! Tom est bien par sa connaissance des lois naturelles leur cousin, mais l'optimisme de la fin de *Swamp water* doit plus à la tradition américaine qu'aux doutes et à la distance renoiriens.

### **Walter BRENNAN (1894-1974) :**

Walter Andrew Brennan est né le 25 juillet 1894 dans le Massachusetts. L'homme ne différerait guère du personnage : vieillard excentrique et vivant en misanthrope. Il meurt le 21 septembre 1974 en Californie, après avoir tourné plus de deux cents films. Pour les cinéphiles il reste la plus haute incarnation des vieillards têtus de l'Ouest, qu'il soit le patriarche des Clanton dans *My darling Clementine (La Poursuite infernale)* ou l'inénarrable Stumpy de *Rio Bravo*. Que l'acteur Brennan ait terminé son existence en caricature d'Américain réactionnaire et raciste tendrait à prouver que les comédiens les meilleurs ne savent pas toujours tirer profit au quotidien de ce que les personnages leur ont apporté.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*J'ai l'impression qu'une des possibilités de succès de Swamp water pourrait tenir à l'étrangeté de l'histoire. L'étrangeté repose en partie sur le caractère de Tom Keefer. En gâchant ce personnage, je pense qu'on a compromis le succès du film.*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 128 : lettre à Dudley Nichols, 13/09/1941.

## **Thursday RAGAN**



**Interprète :** Walter HUSTON

**Age :** 55 ans environ

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« *D'autres que toi sont restés à Okefenokee. Promets de ne plus y retourner et ça ira comme ça. Pas tant que tu vivras sous mon toit. »*

### **Descriptif**

Thursday, le père de Ben, est un personnage complexe dans la mesure où il n'est pas caricatural. La facilité aurait été d'en faire une image repoussoir du père. Au contraire c'est un homme avec toutes ses contradictions, un homme qui se sent vieillir et qui a du mal à l'accepter : « *Ma parole tu es vraiment belle. Comment tu as fait pour épouser un vieux comme moi ?* »

Il a l'impression qu'on le rejette mais il ne se rend pas compte que c'est lui qui repousse les autres. C'est lui qui fait le vide autour de lui.

Il commet maladresse sur maladresse avec sa femme et son fils.

Lorsque son corps le trahit au beau milieu d'une partie de chasse, qu'il rentre à l'improviste, il croit surprendre sa femme avec un autre homme. Le spectateur sait que l'apparence est trompeuse et qu'Hannah au contraire se débarrassait d'un importun.

L'homme blessé ou simplement trahi par un corps qui vieillit va conforter son besoin d'affirmer son autorité. Cela le pousse à de regrettables choix vis-à-vis de son fils et le fait douter de lui-même.

Lorsque son fils brave l'interdit, part dans les marais et revient contre toute logique avec l'animal perdu, il témoigne de la sensation que son autorité a été bafouée : « *Tu y a mis le temps, j'avais dit deux jours, tu as voulu faire le malin, mais je peux te remettre à ta place.* »

Et c'est en se comportant ainsi qu'il éloigne ceux qui l'aiment et non le contraire :

Thursday : « *Pourquoi je t'ai dit de revenir ?* »

Ben : *Pour faire voir qui est-ce qui commande.*

Thursday : *C'est moi qui vais vous faire voir.* »

Pourtant en intervenant un peu plus tard en sauvant Ben de la noyade, il fait preuve le plus naturellement du monde de cette autorité qu'il croyait perdue : « *Vous les Dorson, sortez-le de là !... dégagez ! laissez moi passer !* »

Tous s'effacent devant lui, aucun ne tente de lui résister que ce soit les plus jeunes ou même le shérif. Personne ne songe à lui tenir tête et tous obéissent « *Foutez-moi le camp tous* » et tous d'obtempérer.

Thursday retrouve à la fois son statut d'autorité et son statut de père, au-delà de tous les différends qui les ont opposés et à l'encontre de la morale : « *J'ai repêché mon fils. Ici c'est chez toi. Toi et moi on se chamaille plus.* »

Les rôles de pères sont suffisamment rares dans l'œuvre renoirienne pour qu'on souligne la délicatesse mais aussi le plaisir avec lequel Renoir fait composer à Walter Huston un personnage dense, complexe et finalement éloigné de lui. Le choix pour le rôle d'un immense acteur de théâtre et bien sûr de cinéma, qui dans sa propre vie privée, a été tout sauf un père compréhensif à l'égard de son propre fils devait incontestablement fasciner Renoir. Il n'en demeure pas moins que c'est dans sa période américaine que Renoir développera des personnages de pères (Monsieur Lanlaire dans *The Diary of chambermaid*, Monsieur John dans *The River*, sans oublier bien entendu Sam Tucker dans *The Southerner*). Faut-il voir là une référence à la famille bien plus systématique dans le cinéma américain que dans le cinéma français ? Cela est plus que vraisemblable. Encore faut-il mettre tout ceci en perspective avec les inquiétudes personnelles de Jean Renoir vis-à-vis de son fils qui mettra plus d'un an à quitter l'Europe en guerre pour s'engager ensuite dans la marine américaine sur le front du Pacifique. Toute cette période a incontestablement été pour Jean Renoir celle de sa vie où par le biais de l'inquiétude il a véritablement pris conscience de sa paternité.

### **Walter HUSTON (1884-1950) :**

Walter Houghston est né le 6 avril 1884 au Canada. Père du réalisateur John Huston, ce Canadien d'origine irlandaise avait débuté à Broadway en 1914. Il meurt le 7 avril 1950 à Hollywood.

### **Walter Huston vu par l'auteur du livre :**

*J'ai vu dans les journaux que vous avez obtenu Walter Huston. Je l'ai toujours considéré comme un grand acteur, avec une vraie force et de la sincérité, bien qu'on ne lui ait pas souvent permis de se servir de ses dons.*

Dudley NICHOLS, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 119 : lettre à Jean Renoir, 6/07/1941.

## **Hannah RAGAN**



**Interprète :** Mary HOWARD

**Age :** 35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Thursday attend que cet homme revienne. Il ne veut pas croire que ça n'arrivera plus. J'ai souhaité être morte. Je regrette de te l'avoir dit. »

**Descriptif**

Hannah est un personnage positif qui mériterait mieux que les quelques scènes que le scénario lui laisse. C'est la seconde épouse de Thursday mais elle n'a rien de la belle-mère classique que détesterait le fils d'un premier lit. Au contraire, c'est elle qui dans une certaine mesure protège Ben de la colère de son père. Elle ne semble pas faire partie stricto sensu du village et peut-être que ce caractère de ce personnage "rapporté" permet à Renoir et à son scénariste de créer une figure positive incarnant le bon sens.

**Mary HOWARD (1912- ) :**

est née le 24 août 1912 dans le Kansas. Quelquefois on la trouve sous le pseudonyme Mary Rogers.

## **Jesse WICK**



**Interprète :** John CARRADINE

**Age :** 40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Il ne me dirait rien. Il aurait peur. J'ai de bons amis. Tu as eu un échantillon de ce qu'ils peuvent faire. »

**Descriptif**

C'est le *deus ex machina* du film. Celui par qui l'énigme se résoud. Une sorte de catalyseur puisqu'il n'a pas d'autre fonction que d'être le révélateur de la vérité. Perçu au départ comme un ami des Dorson, Jesse sera en fait le témoin qui va parler plusieurs années après avoir laissé s'accomplir une erreur judiciaire en laissant accuser Tom Keefer d'un crime qu'il n'avait pas commis. En se taisant, le personnage devenait complice. En parlant à la fin du film, il permettait de comprendre que l'accusation contre Keefer arrangeait tout le village. En le représentant comme un marginal – il fait des avances à Hannah, il vit dans une cahute insalubre – le réalisateur accentue cet aspect en choisissant John Carradine, second rôle fordien exceptionnel qui interpréta toute une série de marginaux comme, entre autres, l'aristocrate sudiste de *Stagecoach* ou le prédicateur fou de *Grapes of wrath* (*Les Raisins de la colère*).

### **John CARRADINE (1906-1988) :**

Richmond Reed Carradine est né à New-York le 5 février 1906. Il tente sa chance au théâtre à partir de 1925 seulement après s'être essayé à la peinture et à la sculpture. En 1935, il prend le pseudonyme de John Carradine. Il devient l'un des acteurs fétiches de John Ford de par son physique grand, maigre et inquiétant. Puis il sera à plusieurs reprises Dracula.

## **Jim et Bud DORSON**



**Interprète :** Ward BOND et Guinn WILLIAMS

**Age :** 30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Une bouteille de whisky et Bud et moi on ira te les noyer, tes chatons. »

**Descriptif**

Les frères Dorson sont les méchants de l'histoire. On ne peut pas dire qu'ils appartiennent véritablement à l'univers renoirien. Ils font plus référence à l'univers

westernien. Phénomène encore accentué par la présence à l'écran de Ward Bond, qui semble sorti tout comme John Carradine ou Walter Brennan, d'un récit fordien.

Paradoxalement et contrairement à tout autre personnage noir de l'univers du réalisateur, les frères Dorson, ne présentent aucune faille dans l'antipathie qu'ils provoquent dans le public. A aucun moment Renoir n'essaye de leur insuffler une once d'humanité.

### **Ward BOND (1904-1960) :**

Acteur de western avant tout. Il est né dans le Colorado. Il devient le personnage de prédilection (simple mais au grand cœur) de Ford principalement, mais aussi de tous les grands réalisateurs du genre. Sa carrière s'arrête avec la mort du western.

### **Guinn WILLIAMS (1899-1962) :**

est né au Texas le 26 avril 1899. Il fut joueur professionnel de baseball avant d'entreprendre une carrière cinématographique. Il meurt d'un empoisonnement de l'urée le 6 juin 1962.



## 26)- THIS LAND IS MINE (1943)

autres titres : **VIVRE LIBRE**  
**QUESTA TERRA A MIA**<sup>3</sup>

Réalisation : Jean RENOIR  
Scénario : Dudley NICHOLS, Jean RENOIR  
Dialoguiste : Léo BULGAKOV  
Production : R.K.O.  
Producteur associé : Eugène LOURIE  
Photographie : Frank REDMAN  
Décor : Eugène LOURIE, Darell SILVERA, Al FIELDS  
Costumes : RENIE

<i>montage</i>	Frédéric KNUDSTON
<i>Musique</i>	Lothar PERL
<i>Directeur musical</i>	Constantin BAKALEINNIKOFF
<i>Son</i>	John E. TRIBBY, James
<i>Assitant Réalisateur</i>	Edward DONAHOE
<i>Directeur artistique</i>	Albert S. D'AGOSTINO, Walter E. KELLER
<i>Effets spéciaux</i>	Vernon L. WALKER
<i>Tournage</i>	24 Octobre - 20 décembre 1942
<i>Intérieurs</i>	R.K.O Studio
<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Enregistrement</i>	R.C.A.
<i>longueur</i>	2 833 m.
<i>Durée</i>	103 '
<i>Première publique</i>	27 mai 1943, Rivoli, New-York Juin 1943, Tivoli, Londres 10 juillet 1946, Paris
<i>Albert Lory</i>	Charles LAUGHTON
<i>Georges Lambert</i>	George SANDERS
<i>Major von Keller</i>	Walter SLEZAK
<i>Paul Martin</i>	Kent SMITH
<i>Professeur Sorel</i>	Philip MERIVAL
<i>Henri Manville</i>	Thurston HALL
<i>Edmond Lorraine</i>	John DONAT
<i>M. Lorraine</i>	Wheathon CHAMBERS
<i>Le procureur</i>	George COULOURIS
<i>Le juge</i>	Ivan SIMPSON
<i>Lt Schwartz</i>	Frank ALTEN
<i>le petit homme</i>	Léo BULGAKOV
<i>Louise Martin</i>	Maureen O'HARA
<i>Madame Lory</i>	Una O'CONNOR
<i>Julie Grant</i>	Nancy GATES
<i>Madame Lorraine</i>	Cécile WESTON

1940. Une petite ville quelque part en Europe. Son monument aux morts de la Grande Guerre. Et derrière lui, les troupes allemandes qui font leur entrée en bon ordre. Le maire se met respectueusement au service du Major von Keller.

Monsieur Albert Lory, instituteur quinquagénaire, vit sous la coupe de sa mère. C'est un homme quelque peu timide, qui est secrètement amoureux de sa jeune et jolie collègue, Louise Martin, fiancée à l'ingénieur des Chemins de Fer, Georges Lambert. Ce dernier est un collabo convaincu.

<sup>3</sup> Le film est sorti en Italie sous ce titre.

Les Nazis répondent à une série d'attentats par l'emprisonnement d'otages, parmi lesquels Albert Lory. Ils seront fusillés si les coupables ne sont pas dénoncés.

Madame Lory, qui n'a jamais admis le penchant de son fils pour Louise, a entraperçu le frère de la jeune femme, Paul dans des circonstances troubles peu après le sabotage. Elle s'en ouvre à Georges Lambert qui avertit le Major von Keller.

Pris de remords, Lambert se rend compte qu'il vient d'envoyer Paul à la mort. Il essaye de le prévenir mais le jeune résistant est abattu.

Lory est relâché. Il apprend la vérité et décide de demander des explications à l'ingénieur. Mais lorsqu'il arrive à son bureau, c'est pour découvrir que Lambert s'est suicidé.

Lory est accusé du meurtre et emprisonné. von Keller vient rendre visite à l'instituteur dans sa cellule : il sera innocenté par une lettre d'adieux écrite par Lambert en contrepartie d'une profession de foi pro-nazie. Lory est presque troublé. Mais en regardant par la fenêtre, il assiste impuissant à l'exécution d'otages, parmi lesquels Monsieur Sorel, le directeur de son école.

Lory comprend ce que l'« ordre nouveau » signifie. Pendant le procès il prend la parole et dénonce von Keller et ses complices, dont le maire de la ville. Il en profite également pour avouer son amour pour Louise. Lory est acquitté.

Mais lorsqu'il regagne sa classe, les Allemands sont là pour l'arrêter. Louise poursuit la lecture entreprise par Lory avec ses élèves : celle de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen.

## Louise MARTIN



**Interprète :** Maureen O'HARA

**Age :** 25/30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Donnez-moi toutes les pages que vous avez arrachées de vos livres. Le jour où l'on pourra les remettre à leur place viendra bientôt...* »

**Descriptif**

Louise est institutrice dans la même école qu'Albert Lory. Elle est chargée de l'éducation des filles tandis

que lui s'occupe des garçons.

Avant même que Louise n'apparaisse à l'écran, les rapports entre Albert, sa mère et elle sont clairement posés et n'évolueront plus.

Dans la première séquence, le chat est le substitut de Louise et révèle la rivalité avec la mère d'Albert : « *J'aimerais que cette fille garde son chat chez elle. Cette sale bête m'a empêchée de dormir toute la nuit.* »

Elle repousse l'intrus sans ménagement tandis qu'Albert le nourrit en cachette.

« *Sale bête, tu ne devrais pas la laisser rentrer.*

-*C'est une bête très gentille* », répond Albert.

Pourtant tout semble devoir séparer Albert et Louise. Elle est élégante, belle, jeune et elle est surtout dynamique. Tout à l'opposé d'Albert.

Lors de la séquence où les deux enseignants doivent expurger les livres des passages incriminés par l'occupant, elle se rebelle :

« *Pourquoi nous faire faire ce sale travail, qu'ils mettent des professeurs allemands et qu'ils nous laissent dans notre coin.*

- *Après tout, il ne s'agit que de quelques pages.*



- *Oh ! Albert* » et elle prend bien soin de conserver les pages censurées : « *Détachez-les soigneusement. En vous en allant, donnez-moi toutes les pages que vous avez arrachées de vos livres. Le jour où l'on pourra les remettre à leur place viendra bientôt.* »

C'est une passionnaria qui ne dissimule pas ses sentiments. Alors que les événements extérieurs ne semblent avoir aucune prise sur Albert, à l'exception de la peur panique que lui causent les bombardements, elle s'oppose à Madame Lory lorsqu'elle décrète :

« *Qu'ils (les Anglais) jettent leurs bombes un peu sur l'Allemagne.*

- *Chaque voie ferrée et chaque usine de robe est l'Allemagne, Madame Lory, tant que l'Allemagne y restera.* »

Elle fait la preuve de ce que Monsieur Sorel présentait lorsqu'il remarquait qu'il n'y avait aucune raison pour « *que les filles ne soient pas meilleurs soldats que les garçons.* » Lors de la séquence dans l'abri, alors que tous sont témoins de la peur panique d'Albert et que les élèves rient de lui qui pleure dans les bras de sa mère, elle ne peut rester en place et s'adresse à Albert de façon détournée en rassurant la petite Emilie : « *Allons n'ais pas peur, tu es dans un bon abri, il ne peut rien t'arriver ici. L'alerte va finir dans une minute.* »

Lorsque la situation deviendra critique Louise, par crainte de s'enfermer elle aussi dans sa peur se tourne vers les élèves alors que le plan suivant nous montre Albert et Emma Lory serrés dans les bras l'un de l'autre, repliés sur eux-mêmes.

Il faut à la fois ne pas céder à la panique et détourner l'attention des enfants afin qu'ils ne jugent pas précipitamment Albert. Elle prend l'initiative de faire chanter les enfants. Elle leur fait face tandis qu'Albert et sa mère sont exclus du plan.

C'est plus tard l'intervention d'Emma Lory qui brisera l'harmonie fragile entre elle, son frère et Albert après qu'ils auront partagé le même secret. Elle est persuadée dès lors qu'Albert a dénoncé Paul : « *Vous n'êtes qu'un lâche. Nous avions confiance en vous. Nous savions que vous étiez un faible mais j'avais dit à Paul que vous sauriez tenir votre langue. Sortez.* »

Louise occupe les deux-tiers de l'écran reléguant Albert contre le bord gauche.

Il faudra la séquence du tribunal pour que Louise et Emma Lory, qui se sont toujours affrontées, soient maintenant côte à côte sur le même banc. Elles sont spectatrices et non plus actrices tandis qu'Albert accomplit la permutation inverse. Mieux, c'est lui qui assume un discours qu'elle aurait aimé entendre de la bouche de son ancien fiancé : « *Vous allez me condamner à mort parce que j'ai tenté de dire la vérité et l'on n'a pas le droit de dire la vérité sous l'occupation, c'est trop dangereux. L'occupation est basée sur le mensonge comme d'ailleurs l'horrible forme de vie qu'ils appellent l'ordre nouveau.* »

Tout à coup, l'espace est aboli par des gros plans. Albert se penche vers elle, et dans le contre-champ qui suit son chapeau cache le reste de l'assemblée. Même s'ils ne sont pas dans le même plan, si un espace les sépare, ils sont plus proches que jamais, bien plus proches que ne l'était Louise de Lambert, ce qui permet enfin l'aveu de Lory : « *Je vous ai aimé mais maintenant je n'ai plus honte, j'en suis fier. Je ne veux plus garder cet amour secret, mais le dire au monde entier.* »

La dernière séquence est l'ultime pied-de-nez à la tyrannie. Tandis qu'Albert est interrompu par l'arrivée des Allemands dans sa lecture de l'article 3 des Droits de l'Homme, Louise reprend la suite de la leçon.

Elle réprime une larme et poursuit le combat d'Albert, Paul et Sorel et de tous les autres : « *Article 6 : La loi est l'expression de la volonté du peuple sans autre distinction que celle de leur vertu et de leur talent.* »

Héroïne forte qui s'oppose à la mère protectrice autant que castratrice, le personnage est bien dans la lignée des femmes de parole et d'action. Il est magnifiquement servi par Maureen O'Hara qui deviendra l'une des actrices favorites de John Ford.

### **Maureen O'HARA (1920- ) :**

Maureen Fitzsimmons est née le 17 août 1920 à Dublin en Irlande. Cette pétulante Irlandaise rousse, fille d'une chanteuse, entrait à l'Abbaye Theatre dès l'âge de quinze ans.

### **Maureen O'Hara vue par la critique :**

*Agréable en d'autres films, Maureen O'Hara y est d'une gaucherie inquiétante, amplifiée par de gros plans faits pour ramasser une larme de glycérine au bord des cils.*

Jean MITRY, *Histoire du cinéma*, volume 5, éd. universitaires Jean-Pierre Delarge, 1980, p. 95.

## **Albert LORY**



**Interprète :** Charles LAUGHTON

**Age :** 40/45 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Officiellement, vous me condamnerez pour meurtre, mais n'avez pas de remords, même si vous m'acquittiez, l'ennemi m'arrêterait et me mettrait contre un mu ... Oh j'ai une autre charge contre moi et là, je suis coupable sans la moindre excuse : je vous ai toujours aimé Louise, mais je n'ai plus honte, j'en suis fier. Je ne veux plus laisser mon amour secret mais le dire au monde entier. Je ne me sens pas ridicule et je me sens très jeune.*

*Le Major von Keller m'a dit que je n'étais pas un lâche et je crois qu'il avait raison. Cette ville est pleine de courage. Et je suis fier à la pensée que je vais mourir. »*

### **Descriptif**

L'Europe vit sens dessus-dessous perdant tous repères : « *l'Allemagne envahit la France* », titrent les journaux, les camions blindés pénètrent la ville sous le regard des soldats ennemis rangés au garde-à-vous.

*« Nous demandons à la population de nous aider en se soumettant au règlement édicté par l'occupant afin de sauvegarder nos libertés »*, aberration totale puisqu'il est demandé au peuple de se plier aux lois allemandes qui ignorent et interdisent toute liberté, pour justement « *sauvegarder les libertés* » qui n'existent plus.

Alors que tout est bouleversé, Albert Lory, instituteur, la quarantaine ne semble pas être préoccupé par les événements. Il continue à mener sa petite vie morne et sans éclats, conservant les mêmes petits gestes, les mêmes manies, une petite vie de routine parfaitement réglée (sa mère avance la pendule chaque matin alors que lui la retarde chaque matin, déjeune en lisant son journal...). Pour lui, la vie semble être restée la même.

Albert présente un physique assez ingrat. A quarante ans passés, il vit en célibataire avec une vieille mère qui l'étouffe à force d'attention et d'égoïsme. Elle le réprimande comme un enfant de dix ans : *« Bois ton lait... Donne ta veste... Ton lait, bois vite... »*

Lui, se plie au jeu, se laisse faire, se laisse habiller, se permet quelques cachotteries derrière le dos de sa mère comme donner du lait au chat de Louise, la voisine. C'est un faible qui ne se pose aucune question, aucun problème, pourvu qu'ils mènent leur vie habituelle sans autre tracasserie, le reste importe peu. A-t-il peur ? Oui, lorsqu'il découvre un tract sous sa porte : *« Si vous ne chassez pas l'ennemi de notre terre, il réduira en esclavage notre peuple. Il faut résister, que chacun de nous se dise en lui-même : cette terre est mienne. »*

*« C'est dangereux mère, je vais le brûler. »*

Pourtant il n'en fera rien. Il arrête son geste et conserve le tract à peine entamé par les flammes.

Dans cet univers clos comment pourrait-il même imaginer l'existence d'une résistance active dans la ville ? Il ne sort pas, refuse les invitations :

« Vous viendrez Monsieur Lory ? »

- Oh merci mais ma mère a horreur de rester seule et ces temps-ci elle n'est pas très bien. »

Ce « vieux garçon » correct, bien mis, poli est timide et gêné devant Louise dont il est secrètement amoureux. D'ailleurs lorsque Louise et Paul, son frère, se chamaillent au sujet du tract, Albert est en retrait comme évincé de la conversation, une conversation qu'il ne semble ou ne veut pas comprendre. Il ne les écoute pas et surveille, en se dandinant d'une jambe sur l'autre, la direction prise par les deux soldats allemands. Il est écrasé dans le cadre et, littéralement parlant, semble « ne pas savoir sur quel pied danser. »

Comme des millions de ses concitoyens, il applique à la lettre les directives : il faut arracher les pages de certains livres : « *Né soyez pas nerveuse, Louise, après tout il s'agit de quelques pages.* »

S'il faut les brûler, on les brûlera, à la différence de Louise qui essaye de résister à sa façon : elle conserve précieusement les pages arrachées pour les recoller un jour.

Lory, lui, ne manifeste aucune réticence. Il est plat, lisse, effacé pourvu qu'il vive en paix avec sa mère, le reste lui importe peu : « *Excusez-moi, je vais chercher ma mère, elle a si peur des raids.* »

D'ailleurs il est toujours coincé dans le cadre par un ou deux personnages, contre un mur et parfois même masqué par un autre personnage. C'est un faible, sans consistance et ses élèves le sentent bien puisqu'ils le chahutent, ne manifestant aucun respect à son égard.

Il paraît transparent. Alors que Louise et Emma Lory se disputent ayant chacune une idée opposée sur les bombardements, Albert lui, n'a aucun avis. Tout ce qu'il sait c'est qu'il a peur, une peur malade des raids. Il est de face, contre un mur annulant toute profondeur de champ, ce qui le rend plat, écrasé, diminué physiquement. Il oublie toute dignité, toute honte et se jette dans les bras de sa mère étant la risée, une fois encore, de tous les élèves. C'est un lâche. Diminué physiquement par la façon de filmer, il est aussi diminué moralement par sa façon de se comporter. Dans sa façon de marcher même il y a de la peur : la tête enfoncée dans les épaules, le dos légèrement voûté, il progresse par petit pas comme s'il voulait passer inaperçu. Il a du mal à regarder les gens en face et fuit sans cesse leur regard. De même, il n'utilise pratiquement jamais le milieu du cadre. Il tente de se coller aux éléments (contre les murs, contre la bibliothèque dans le bureau de Sorel) comme s'il voulait toujours être couvert, comme s'il voulait se fondre au décor pour passer inaperçu. « *Je sais ce que vous allez dire. Je suis ridicule. Je suis un lâche, je suis poltron et je n'y peux rien. Je suis un lâche. La violence, le danger m'effraient. Quand j'entends le bruit d'une explosion, j'ai peur atrocement et ma lâcheté est assez visible pour que les élèves s'en rendent compte. Ils l'ont vu ce matin, vous l'avez vu ainsi que Mademoiselle Martin, elle sait maintenant que je suis un lâche.* »

Cet aveu est proche de celui de Ballochet dans *Le Caporal épinglé* et cette révélation, ce courage en quelque sorte d'avouer sa lâcheté, rachète un peu le personnage à nos yeux. Il s'effondre sur une chaise la tête dans les mains, le rendant d'autant plus inférieur à Sorel qui est debout et en légère contre-plongée, ce qui le grandit à côté d'un Lory diminué. « *L'exemple de leur héroïsme est contagieux.* »

Cette même différence se remarque lorsque les Allemands emmènent Sorel, calme et digne. Albert lui, panique, il hurle, les yeux révulsés par la peur. Mais paradoxalement pour la première fois, par désarroi, il a un instant de bravoure. Il ose se mettre entre Sorel et les soldats. Sans Sorel il se sent comme un orphelin. Sorel l'aidait à survivre, en l'écoutant, en le comprenant. Il est maintenant seul. Il va devoir se battre seul. Sans s'en rendre tout à fait compte, il a fait le premier pas vers une autre façon de voir et de vivre. Il a ignoré les soldats par détresse, lui qui peu de temps avant, sur le pas de la porte de Louise avait les yeux baissés devant eux et sursautait quand on lui adressait la parole.

Le deuxième pas est bientôt franchi puisque malgré la présence de sa mère, il a accepté finalement l'invitation de Louise à dîner chez elle.

Et malgré lui, il est confronté à la réalité. Il comprend le rôle de Paul dans la résistance. De nouveau il est pétrifié, il est paralysé. C'est Louise qui le guide, défait sa serviette, le serre, Paul lui enlève sa casquette, lui tend une cigarette pour faire croire aux nazis qu'ils sont à table : il est incapable de réfléchir, de bouger. Il ne fume pas : il tousse ! De nouveau il est isolé dans le cadre puisque Louise et Paul sont filmés dans le même plan alors que lui est isolé. Alors qu'il

vient de passer avec succès et héroïquement une première épreuve – premier mensonge, première cigarette – il retombe dans sa vie quotidienne en se laissant mener par la main par sa mère : « *Allez Albert ! rentre à la maison.* »

Mais même si la routine semble avoir repris le dessus (la pendule avancée puis retardée, les réprimandes de sa mère à propos du chat de Louise) quelque chose en lui a mûri. On le sent dans sa façon de se comporter, de répondre à sa mère. La preuve en est que lorsqu'on le relâche (il s'est en effet fait arrêter par les Allemands comme otage), il se pose des questions, chose qu'il n'a jamais faite auparavant : « *Pourquoi ai-je été le seul relâché ? Ils ont gardé Sorel. C'est Sorel qui est le plus indispensable.* »

Il refuse d'obéir à sa mère qui lui ordonne de rester à la maison. Dorénavant il lui tient tête et sort. Et chose exceptionnelle, face à la triste réalité (Paul est mort, Louise croit Albert coupable de dénonciation), fou de douleur, il brutalise sa mère : « *C'est toi, ma mère qui l'a dénoncé* », hurle-t-il dans la rue hors de lui. Il cesse alors d'être l'homme neutre, lisse, sans passion, sans réaction.

Albert qui face à une classe était incapable de capter l'attention des élèves ou qui, face à Louise bafouillait, était incapable de dire deux mots de suite, se retrouve devant une salle d'audience (après la mort de Lambert). Il est d'un calme absolu, il sourit, s'exprime très clairement sans l'ombre d'une panique. L'homme qui, auparavant était timide, un peu bête, se lève et commence son plaidoyer clair, intelligent, accusateur. Il tient pour la première fois le centre du cadre, de toute sa hauteur, en légère contre-plongée, il est grand, fort, viril.

Il parle haut et fort, fier sans rien avoir préparé puisqu'il a perdu ses notes, maître de lui-même, très calme, il regarde l'assemblée droit dans les yeux (lui qui fuyait le regard de son interlocuteur auparavant) sans un tremblement dans la voix. Nous sommes en présence d'un autre homme : « *Il y a deux êtres souvent en chacun de nous. Un intérieur et l'autre extérieur.* »

Et c'est avec audace, franchise et douceur qu'il avoue à Louise son amour devant une centaine de personnes : « *Je vous ai toujours aimé Louise. Mais maintenant je n'en ai plus honte. J'en suis fier. Je ne veux plus garder cet amour secret mais le dire au monde entier.* »

Albert l'ancien timoré se laisse maintenant emporter par l'exaltation de son discours, la tête haute, le regard droit et fier, les mains bien en vue ; il sait exactement ce qu'il veut dire et n'hésite pas à le clamer : « *Monsieur le maire a deux hommes en lui. L'homme extérieur prétend qu'il travaille au salut de la ville pour cacher l'homme intérieur qui ne pense qu'à se sauver lui-même.* »

On lui rapporte les notes qu'il avait perdues. Il n'en a dorénavant plus besoin. Libre de s'exprimer, libre de toute peur, de toute contraintes, il laisse enfin parler son moi intérieur, son cœur, son esprit. Il ne laisse plus personne ni quoi que ce soit le guider, le diriger. « *Vous aviez dit que vous étiez lâche, mais votre attitude a démontré le contraire* », dira très exactement von Keller. Un ultime chantage. On lui propose de le libérer à condition qu'il se taise.

Pour un temps le major von Keller paraît le dominer. Lory est assis, lui debout, Albert regarde son interlocuteur en levant la tête, l'ombre du major lui voile la face : « *Vous êtes un professeur. Votre tâche est essentielle : la rééducation des jeunes. Vous devez les préparer à vivre dans le monde de demain et croyez-moi il fera bon y vivre.* »

Mais leur monde de demain est celui qui fusille les innocents, les intellectuels sous prétexte qu'ils ont la connaissance. L'exécution de Sorel scellera définitivement le destin de Lory. « *Ils voudraient m'enlever ma dernière chance de parler. Je suis un homme condamné à mort, je le sais maintenant.(...) J'ai compris mon vrai devoir. J'ai su que j'étais condamné et chose étrange je n'ai plus eu peur.* »

Toute l'assemblée écoute captivée celui qui n'arrivait pas à obtenir le calme et le silence dans sa classe : « *Le sabotage augmente nos souffrances, nos angoisses, notre disette mais s'il accroît nos misères, il abrège notre esclavage. C'est un choix très courageux, je le sais (...) Pour sauvegarder ma sécurité je n'ai pas protesté contre la mutilation de nos livres de classe.* »

Lory termine son réquisitoire par une certitude : « *Et vous allez me tuer parce que j'ai tenté de dire la vérité et on n'a pas le droit de dire la vérité sous l'occupation. C'est trop dangereux... Le major von Keller m'a dit que je n'étais pas un lâche. Il avait raison je crois. Cette ville est pleine de courage et je suis fier à la pensée que je vais mourir.* »

Son retour dans la classe se déroule tout autrement qu'auparavant. Les élèves se lèvent en signe de respect devant leur maître. Albert est un héros et un héros heureux. Il sourit pour la première fois. Celui qui acceptait sans rien dire de déchirer les plus belles pages des livres, donne son ultime leçon :

« *Vous devez les préparer (les jeunes) à vivre dans le monde de demain* » disait von Keller. Albert mène à bien sa mission. Il prépare ses élèves à vivre dans le monde de demain mais pour lui ce sera un monde de paix et de tolérance où l'ordre nouveau allemand n'aura pas sa place : « *Article 1 : Les hommes naissent libres et égaux en droit... Article 4 : La liberté consiste à faire tout ce qui ne nuit pas à autrui.* »

Sa dernière leçon aura été la plus utile : « *Je m'en vais non parce que je suis nuisible à la société mais parce que j'ai lutté contre la tyrannie... Je suis heureux.* »

Et comme dans le « Chant des Partisans » qui est contemporain du film où l'on fait dire que *Ici chacun sait ce qu'il veut, ce qu'il fait quand il passe. Ami, si tu tombes un ami sort de l'ombre à ta place.*

Louise, après l'arrestation d'Albert, reprend la lecture des feuillets arrachés.

Lory est incontestablement un personnage fort de l'œuvre de Renoir. Même s'il y a dans le scénario de commande de Dudley Nichols, quelques relents fordien, le personnage appartient plus à la saga française qu'aux mythologies américaines. Renoir apprécie particulièrement ces personnages d'hommes mûrs, un peu lourd, physiquement et moralement un peu lâches, qui ne peuvent en aucun cas jouer les amoureux sans paraître ridicules. Personnages rejetés par les autres à cause de leur maladresse et dont la révolte se fera plus contre l'ordre établi et les convenances que pour des raisons idéologiques. Charles Bovary, Legrand, Octave sont les précurseurs de cet Albert Lory que l'on retrouvera par la suite sous les traits du Roi d'Yvetot.

### **Charles LAUGHTON (1899-1962) :**

est né en Angleterre le 1<sup>er</sup> juillet 1899. Avec sa tête de bouledogue, ses bajoues et ses yeux globuleux, son physique trapu et ses moues dédaigneuses, il fut voué à des rôles cyniques et cruels. Il étudia à la Royal Académie de Londres et fit ses débuts sur scène en 1927. C'est le cinéma qui devait pourtant l'imposer. Il joua d'abord dans les studios anglais puis partit aux Etats-Unis. Marié à l'actrice Elsa Lanchester (*La Fiancée de Frankenstein*) il fut le témoin de mariage de Jean Renoir à Hollywood où il réalisera l'admirable *Nuit du chasseur* son unique réalisation. Homme de théâtre, il créera, traduit en anglais par ses soins, *La Vie de Galilée* de son ami B. Brecht qu'il interprêtera à l'écran dans un film hélas perdu de Joseph Losey en 1947. Il fut l'ami des plus grands, esthète raffiné, amateur d'art – il possédait *Le Jugement de Paris* d'A. Renoir. Dans sa filmographie, on notera qu'avec Michel Simon et Pierre Renoir il fut le troisième des acteurs « renoiriens » à incarner le Commissaire Maigret. Il meurt d'un cancer le 15 décembre 1962 à Hollywood.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Vivre libre en dépit de sa mise en scène d'un prudence inhabituelle pour Renoir [...] est un très beau film où l'on reconnaît immédiatement notre auteur ne serait-ce que dans le personnage et le jeu de Charles Laughton qui ressemble autant au réalisateur que le Pierre Renoir de La Marseillaise.*

François TRUFFAUT, *Les Cahiers du cinéma* n° 78, 1957, p. 79.

### **Charles Laughton vu par la critique :**

*Je signalerai tout de même que, Charles Laughton, tant que l'ambiguïté de son personnage de lâche secrètement courageux n'a pas été noyée dans les poncifs du discours final, parvient à nous faire croire à la réalité de son existence. Il n'y fallait rien moins que l'extraordinaire talent de ce comédien.*

André BAZIN, *L'Ecran français* n° 55, 17-07-1946, article : *La Résistance française à l'usage des Chinois*, p. 7.

### **Charles Laughton vu par Jean Renoir :**

*Charles Laughton, dans la vie, avait l'air d'un bébé, mais ce bébé, suivant la nécessité, pouvait devenir un savant inspiré comme dans Galileo. Tout en exprimant un ventre généreux, il donnait l'impression d'un prophète ascétique dévoré par l'importance de son message. En dehors de son métier il aimait les fleurs. Il avait dans son jardin des plants de fuschias qu'il soignait tendrement.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 198.

*Dans This Land is mine, Charles Laughton devait tourner une scène où, derrière les barreaux de sa prison, il 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 avons 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 ? » je savais qu'il était inutile de me fâcher. « Comment vous ne voyez pas le professeur Sorel ? mais, il est là ». « où ça ? » « Dans votre imagination. » Aussitôt, à ma grande surprise, il déclara qu'il était prêt à tourner. Ce résultat fut magique.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 200.

*J'espère que du haut du paradis des acteurs où il repose certainement, il perçoit l'hommage de ma reconnaissance.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 200.

## Georges LAMBERT



**Interprète** : George SANDERS

**Age** : 45 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Il est facile aux peuples libres de faire les héros et de nous insulter bassement. Mais nous verrons quand les troupes allemandes arriveront chez eux, ils seront trop contents de faire des courbettes. »*

**Descriptif**

Georges Lambert ingénieur aux Chemins de Fer est fiancé à l'institutrice Louise. Sa situation le place entre deux mondes : au-dessus de celui des ouvriers, mais en dessous des classes dirigeantes.

Et c'est tout naturellement qu'il choisit la voie de l'obéissance à l'occupant : *« Georges Lambert n'avait qu'un poste assez modeste, mais il s'est rangé du côté de ceux qui possédaient le pouvoir car il les admirait sincèrement et il tira certains avantages de cette attitudes... Pour des gens patriotes de la classe moyenne comme Georges Lambert une victoire allemande peut paraître une bonne chose. »*

Il a préféré se ranger du côté des plus forts quitte à être à leur merci. Il suffit de voir son air tout à la fois inquiet et mielleux lorsque von Keller entre dans son bureau, d'ailleurs sans frapper. Il est empressé auprès du nazi, se précipite avec une allumette pour allumer sa cigarette. Il est mal à l'aise, toujours à l'écoute de ses faits et gestes pour ne pas le décevoir. Georges aime trop la vie, c'est la proie facile. *« Vous savez tous les efforts que j'ai faits pour que tout marche bien. A l'heure actuelle, j'ai peur qu'ils ne s'en prennent à moi... Notre devoir est tout tracé, il s'agit avant tout de vivre. »*

Il est en situation d'infériorité par rapport à von Keller qui est souvent au premier plan alors que Georges en arrière-plan et flou. Le Major allemand masque Georges à plusieurs reprises. Il le fait disparaître derrière lui comme si Georges se trouvait happé par le Major ; il en est de même avec les idées : *« Votre idéal est mon idéal. Avec l'ordre nouveau notre pays renaîtra, je travaille pour cela. »*

Mais Georges est déstabilisé. Comme le dira plus tard Albert, il y a deux Georges : *« L'homme extérieur prétend qu'il travaille au salut de la ville pour cacher l'homme intérieur qui ne pense qu'à se sauver lui-même. »*

Il tente de se donner bonne conscience et se laisse facilement avoir par le discours de von Keller. Il voudrait se persuader des bienfaits de ses actes : « *Alors seulement nous connaissons une Europe unie et pacifiée, alors seulement notre pays et les hommes comme nous pourrions recouvrer leur honneur.* » Visage coupé en deux par l'ombre de la fenêtre, il est tiraillé entre deux êtres, celui qui hait l'occupation : « *Je vous dois la vérité. J'ai horreur de l'occupation* », et celui qui aide les Allemands allant jusqu'à dénoncer un compatriote. Lambert est double ; en lui cohabitent l'homme qui aime Louise et celui qui dénonce son frère, l'homme qui dénonce Paul et celui qui le prévient à la dernière minute. Lorsqu'il décide de raconter les agissements de Paul au maire, sa conscience cherche une excuse : « *Je ne lui pardonne pas la manière dont il nous a tous roulés et moi le premier. Il s'affichait avec les Allemands. Il y a une chose dont j'ai horreur, c'est l'hypocrisie.* »

Mais que fait-il d'autre ? Alors que Paul mentait pour protéger ceux qu'il aimait, Georges lui, se ment à lui-même pour protéger sa propre vie. « *Il est facile au peuple libre de faire les héros et de nous insulter basement. Nous verrons quand les Allemands arriveront chez eux, ils seront trop contents de faire des courbettes.* »

Paul n'est pas dupe de l'ambiguïté du personnage et lorsqu'il vient le prévenir :

« *Né me regarde pas ainsi.*

- *C'est ta conscience qui te regarde Georges, tu la vois qui t'accuse, elle t'accuse et c'est pourquoi tu me préviens.* »

En Georges, deux êtres s'affrontent, d'où son visage défait lorsque le maire téléphone à von Keller pour lui livrer Paul. Georges est en gros plan face à nous, seul, perdu dans l'image. Il est face à une sorte de jury, nous les spectateurs qui le jugeons. Mais son premier juge est Albert : « *Je vous blâme parce que c'est vous qui avez rendu l'occupation possible (...) Pour gagner cet argent vous avez dû fatalement donner votre aide aux vrais auteurs de toutes nos misères, les Allemands.* »

Second juge, Louise, qui découvre la vraie nature de son fiancé lorsqu'il condamne les résistants avec les mêmes mots que von Keller : « *L'homme qui a jeté la bombe est un criminel et s'il avait du courage, il irait immédiatement se constituer prisonnier et sauverait des innocents [...] L'homme qui résiste en secret et fait des actes de sabotage est un lâche.* »

Lui qui paraissait si petit face à von Keller semble tout à coup grandi par ce discours. Louise découvre alors la face cachée de l'homme dont elle était éprise : « *Il me semble que je ne vous connaissais pas jusqu'à ce jour. C'est la première fois que vous me parlez franchement.* »

C'est un faible qui se laisse manipuler pour prouver son comportement face à Madame Lory qui le rabroue. Il est penaud, se tait : « *Georges Lambert écoutez-moi, vous allez vous en occuper immédiatement, asseyez-vous* (elle le pousse, il tombe assis sans faire aucun geste de résistance) *et ensuite écoutez-moi.* »

La mort de Paul va amener Georges à se rebeller. Il domine de toute sa hauteur von Keller avachi sur un banc. Il le regarde droit dans les yeux, ce qu'il n'avait encore pas fait : « *Je ne ferais pas cela.* »

Il refuse d'obéir à un ordre. Sa décision est prise. Toute l'horreur de sa situation lui est apparue. Il rend la liberté au pigeon blanc destiné à son dîner. Image de la transformation d'un symbole de paix, le pigeon, réduit à sa fonction de nourriture et retrouvant avec la liberté sa fonction symbolique de paix et de pureté. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici d'un film américain interventionniste, donc de propagande destiné à justifier, auprès des Américains moyens, l'urgence de l'entrée en guerre aux côtés des alliés.

Lambert en se suicidant a retrouvé la paix de sa conscience. Par terre, la fleur piétinée que von Keller lui avait accrochée à la boutonnière. Il rachète sa faute par sa propre mort : « *Il y a deux êtres souvent dissemblables en chacun de nous. Un intérieur, l'autre extérieur. Georges Lambert avait deux hommes en lui. En le voyant étendu mort je l'ai compris et j'ai su aussi pourquoi il s'est fait justice lui-même : il a vu en face la réalité. Mais il était différent de moi. Il était fort et courageux à l'extérieur et pleutre à l'intérieur. A l'intérieur Lambert était lâche et c'est pourquoi lorsque l'honnête lâche regarde en face ce que l'autre Georges, l'homme brave, l'audacieux, avait fait, l'horreur le saisit, il ne lui restait qu'à mourir.* »

On songe évidemment à Jekyll et Hyde ou plutôt à Cordelier et Opale avec ce personnage ambigu de Lambert. Peut-être vaudrait-il mieux y voir un personnage qui incarne la

damnation qui veut que « tout le monde a ses raisons », *tout le monde* se trouvant ici, à l'intérieur d'un même individu. Peut-être faut-il ici y percevoir une forme d'introspection de la part de Renoir, cet ancien compagnon de route du Parti Communiste qui se prit d'amitié pour le fils Mussolini en 1940 et qui se livra dans la presse de Salazar à des attaques contre le Front Populaire du plus mauvais goût, avant, il est vrai de participer activement à toutes les manifestations anti-nazies à Hollywood.

### **George SANDERS (1906-1972) :**

est né le 3 juillet 1906 en Russie. Marié à Zsa Zsa Gabor puis à Benita Hume, il a partagé son temps entre les studios anglais et Hollywood. Comédien de grand talent avec une élégance et une classe naturelles, il fut l'interprète des plus grands jouant à la perfection des personnages de dandy, ou de héros ambigus chez Lang, Hitchcock, Sirk, Preminger, Mankiewicz, Rossellini ou Huston. Il laissa un livre de souvenirs très désabusé. Puis un beau jour il en eut assez et il se suicida le 25 avril 1972 à Barcelone en Espagne.

## **Paul MARTIN**



**Interprète :** Kent SMITH

**Age :** 25 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *C'est ta conscience qui te regarde, Georges, tu la vois qui t'accuse, elle t'accuse et c'est pourquoi tu me préviens.* »

**Descriptif**

Au début du film, Paul, le frère de Louise, est particulièrement antipathique. Il s'affiche publiquement avec les Allemands qui le tutoient et l'appellent par son prénom : « *Où as-tu trouvé ça Paul ?* »

Louise n'accepte pas ce comportement : « *Tu te crois malin sans doute.* »

En fait, très rapidement, on s'aperçoit que Paul joue un double jeu et même avec sa sœur, dont il n'ignore pas qu'elle est fiancée à Georges qui partage les idées de l'occupant. C'est l'explication exacte de l'échange de répliques lorsque Paul affirme : « *Ces types-là ont raison, ils font leur travail* » et que Louise est persuadée de la sincérité de son propos :

- « *Crois-tu que tu fasses le tien ?* »

- *Oui et j'y cours, je vais être en retard. Pourquoi t'en prends-tu à moi ? Tu devrais le dire surtout à Georges.* »

En fait comme le dira plus tard Albert lors de son procès : « *Paul a deux hommes en lui, l'homme public, extérieur, l'ami des Allemands et l'homme intérieur celui qui essaye de sauver son pays en luttant secrètement.* »

Il mène en effet une résistance active en sabotant les voies ferrées. Son emploi au chemin de fer lui facilite la tâche.

Mais, quitte à décevoir ceux qu'il aime il doit continuer à jouer un double jeu. « *Je n'ai pas envie d'être embêté* », dira-t-il à Louise qui lui demande s'il est fier de lui. La formule « *être embêté* » va d'ailleurs être reprise dans son dialogue avec les Allemands après le sabotage lorsqu'il demande d'un air enjoué et naïf :

« *Qu'en dis-tu Hans, je vais être embêté ?* »

- *Ach, non oublie donc cette histoire Paul.* »

Après s'être fait reconnaître de sa sœur : « *Ah Paul, c'était toi !... j'ai enfin trouvé mon frère dont j'étais si fière* », il va apparaître tout à fait différent aux yeux du spectateur. Le garçon naïf, souriant, à la limite de la stupidité, apparaît dès lors en homme responsable lorsqu'il entre dans le bureau où Louise est en train de rompre avec l'ingénieur. Opposition classique, quasi



manichéenne dans l'affrontement des deux personnages : la lâcheté/le courage, le collaborateur/le résistant, celui qui tremble et celui qui combat l'opresseur.

Pour que les ingrédients de la tragédie classique soient respectés, il faut la présence d'une fiancée, Julie qui ne comprend pas l'attitude de Paul qui la maintient volontairement dans l'ignorance :

« *Je sais ce que disent les gens, Julie. Il faut que tu soies avec moi. Fais-moi confiance.*

- *Il n'y a plus rien entre nous. Adieu. »*

La situation de guerre est intéressante pour Renoir parce qu'elle s'accompagne du double jeu et que ces situations de crise lui permettent de montrer en quoi le comportement social correspond à une forme de mise en scène donc d'hypocrisie. Le mot est même prononcé par Georges qui l'a dénoncé : « *Ce que je ne lui pardonne pas c'est de nous avoir tous roulés et moi le premier. Il s'affichait avec les Allemands. Il y a une chose dont j'ai horreur, c'est l'hypocrisie. »*

En fait cette hypocrisie, cette dissimulation derrière un personnage, cette forme d'illusion petite ou grande, c'est selon, n'est rien d'autre que la nécessité d'adopter une attitude conforme au jeu pervers que l'histoire fait jouer aux individus. L'hypocrisie dans ce cas n'est pas condamnable et confine à une forme de vertu. Lory ne s'y trompera pas qui reconnaîtra en parlant des otages fusillés : « *Tous ces hommes mouraient à cause de Paul Martin mais ils n'en voulaient pas à Paul Martin* », avant de conclure : « *Ils étaient fiers de lui. Paul était un soldat sans gloire mais luttant pour la plus belle des causes. Je m'aperçois maintenant que le sabotage est la seule arme qui reste à un peuple opprimé. »*

Le personnage de Paul Martin a été assez mal perçu en France. Sans doute à cause de son accoutrement trench-coat et feutre qui renvoient au film noir américain beaucoup plus qu'à la mythologie de la résistance, béret et canadienne. C'est oublier que le personnage est destiné à un public américain qui ne s'est pas encore engagé dans le conflit et qu'il faut le convaincre de la justesse de l'action clandestine. Cette justification du « terrorisme » se retrouvera deux ans plus tard dans *Salute to France*, mais également dans grand nombre de fictions interventionnistes hollywoodiennes comme *La Septième croix* (*The Seventh cross* – 1944, Fred Zinnemann), *La Croix de Lorraine* (*the Cross of Lorraine* – 1943, Tay Garnett), *Passage to Marseilles* (1944, Michael Curtiz) ou *Casablanca* (1942, Michael Curtiz). Personne ne trouva ridicule qu'à la même époque, le jeune Gregory Peck incarnât un partisan soviétique dans *Days of glory* (1944) du Français Jacques Tourneur. Cette convention hollywoodienne était perçue comme crédible par le public américain tout comme l'image du résistant Paul Martin. Mais trois ans plus tard, la même convention ne pouvait être perçue par un public français que comme caricaturale et qu'elle fût l'œuvre du « plus français de nos cinéastes » était logiquement inacceptable pour des critiques hexagonaux.

### ***Kent SMITH (1907-1985) :***

Franck Kent Smith est né le 19 mars 1907 à New-York. Acteur d'une soixantaine de films, il n'en tourna qu'un avec Renoir. Il fut hélas confiné dans les séries B malgré de réels dons et une grande adaptabilité à changer de registre. Sa filmographie est malgré tout éloquente, ne serait-ce que par les réalisateurs de prestige qui l'ont dirigé. Il meurt le 25 avril 1985 en Californie.

## Major von KELLER



**Interprète :** Walter SLEZAK

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Les idées sont contagieuses et notre devoir est de les extirper de l'école. Vous faites croire ce que vous voulez à un enfant et les enfants d'aujourd'hui sont les soldats et les maires de demain. Il y a dix ans nos enfants étaient comme les vôtres. Mais nous, nationaux-socialistes, avons chassé les Sorel, nous avons repris les écoles et voyez les maintenant, héros qui ont conquis le monde. »

### **Descriptif**

Von Keller nous est d'emblée antipathique. Celui que ses hommes appellent « le vieux » est un major de l'armée allemande, le plus haut gradé du secteur. Il se fait servir comme un châtelain, on lui ouvre les portes, on s'efface devant lui et le salut fasciste remplace la révérence de l'ancien régime.

Il est chez lui partout. Ce nouveau conquérant entre dans le bureau de Lambert sans frapper, s'affale dans son fauteuil en le priant de s'asseoir sur une chaise et se permet de dire « entrez » lorsque quelqu'un frappe à la porte. On se précipite pour lui allumer sa cigarette ou son cigare et son petit sourire narquois alors qu'il s'adresse à Louise nous le rend encore plus antipathique.

Au sens nazi du terme, il est « le protecteur de cette ville. » Ce nazi est convaincu de la supériorité allemande : « Nous voulons simplement prouver notre efficacité » et rêve d'une Europe unie sous l'égide du Führer : « Je me suis battu pour notre Führer, moi. »

Il hurle pour impressionner, en s'avançant rapidement vers la caméra : « J'ai tué des ouvriers de mes propres mains [...] mais c'était une question de vie ou de mort, nous avons vaincu et nous sommes frères maintenant. Obéissance absolue. »

Il insiste sur la supériorité de son pays qui a réussi là où les autres semblent avoir échoué. « Nous aiderons les esprits éclairés à rebâtir leur nation. »

Le modèle nazi doit s'imposer : « Je me rappelle mon pays quand nous n'avions pas notre Führer, un pays sans ressources, sans armes et sans honneur mais le peuple n'était pas perverti, il a trouvé celui qui lui dirait la vérité et c'est la gloire du troisième Reich d'avoir versé le sang allemand pour faire connaître cette vérité à notre peuple et à tous les aryens du monde. »

Ce qui tranche avec les représentations classiques de l'officier nazi, c'est que Dudley Nichols et Renoir insistent sur l'aspect idéologique du personnage. Il est à la fois l'homme qui impose et qui convainc son interlocuteur du bien-fondé de la collaboration, c'est-à-dire de la construction de la « Grosse Europa » : « Je suis bien heureux que nous nous comprenions. Nous travaillons tous deux pour que cette guerre finisse. Alors seulement nous connaissons une Europe unie et pacifiée. Alors seulement notre pays et des hommes comme nous pourrons recouvrer leur honneur. Travaillons pour que ce jour arrive... »

Von Keller joue à la fois sur la séduction et sur l'intimidation. Avec Georges, cela se manifeste par une main sur l'épaule, une poignée de mains pour conclure un pacte et qui renvoie à celle du début entre von Keller et le maire. Cet épisode a marqué la capitulation de la ville face à l'occupant tout comme le geste de Georges marque sa soumission à von Keller. Il est évident que la poignée de mains est une représentation symbolique : un signe de subordination et un signe de complicité. On sait aujourd'hui combien la poignée de mains entre Philippe Pétain, maréchal de France, chef de l'Etat français et Adolf Hitler, Caporal de l'armée allemande et Führer du troisième Reich a été perçue moins comme un signe de collaboration que comme

un symbole inacceptable. Par ce simple geste médiatisé (photos et films) Pétain devenait l'homme de Montoire.

Lorsque von Keller parle le dos tourné à la caméra et qu'il s'enorgueillit de son pouvoir : « *Je vous promets d'avoir les yeux ouverts et j'ai beaucoup d'yeux dans la région* » ou encore : « *Dans toutes les villes qu'on a occupées j'ai remarqué la même chose* » sa voix devient la voix officielle de l'Allemagne.

Qu'il subjugué l'ingénieur ou qu'il terrorise le maire, le résultat est le même. Il a besoin de ces deux autorités comme d'un relais pour faire passer le message à la population. Ce ne sont que des pions dans le gigantesque jeu que l'histoire impose, ce qu'il confiera plus tard à Lory qui est en prison : « *Nous avons besoin de ces hommes et nous en trouvons dans tous les pays que nous envahissons. Nous nous en sommes servis chez nous, ils ont aidé à la victoire de notre patrie [...] et c'est grâce à eux que nous envahissons le monde.* »

Il y a dans le comportement de von Keller une part de cynisme à avouer qu'il joue sur la lâcheté des élites et une part de naïveté à croire que cette séduction naturelle doit obligatoirement fonctionner sur tous les individus. Il se rend compte que cette attitude sera inefficace avec Louise. Il insiste sur le rôle de normalisation des esprits : « *Les idées sont contagieuses et notre devoir est de les extirper de l'école. Vous faites croire ce que vous voulez à un enfant et les enfants d'aujourd'hui sont les soldats et les maires de demain. Il y a dix ans nos enfants étaient comme les vôtres mais nous, nationaux-socialistes avons chassé les Sorel, nous avons repris les écoles et voyez-les maintenant, héros qui ont conquis le monde.* »

Louise ose marquer son désaccord en lui coupant la parole. Les deux personnages s'affrontent du regard l'un en face de l'autre, yeux dans les yeux (ce qui n'a jamais été le cas avec les deux précédents antagonistes). Même si son pays est dominé, Louise elle, est loin de l'être : « *Merci, Major von Keller, j'ai compris ce que signifie l'occupation.* »

La mort de Paul Martin est le tournant du film. L'opposition idéologique restait jusqu'à présent purement verbale. Or les idées tuent et la supériorité de von Keller vacille. Dès lors il va manipuler Lambert, lui faire jouer son rôle de « chien de garde » : « *Je crois que la population aura peur de se rendre aux funérailles de Martin et vous, vous irez. Vous consolerez Louise, elle vous admirera d'avoir osé affronter ma colère et lorsque vous l'aurez raccompagnée, elle pleurera tout contre vous, grâce à moi elle vous adore de nouveau. Elle sait les noms des complices de son frère et vous savez où me trouver.* »

Georges est de face, von Keller derrière lui, en retrait, lui distille ce discours à l'oreille, scénographie classique d'une scène de manipulation : la marionnette est au premier plan et le manipulateur est dans l'ombre. Cette représentation classique servira d'ailleurs dans bons nombres d'images de propagande nazie où l'on voit le Juif se cacher derrière de Gaulle ou encore la puissance américaine ou la puissance bolchevique se cacher derrière le résistant.

Lambert semble alors mettre en doute les certitudes de von Keller :

« *Vous croyez que je ferais cela ?*

- *J'en suis certain.* »

Par son suicide, Lambert désobéit pour la première fois à von Keller et dérègle la belle mécanique. Lory à son tour échappe au maître des lieux pourtant persuadé « *qu'il a eu si peur qu'il n'osera plus bouger.* »

Cela va donner une seconde tentative de séduction de la part de von Keller lorsqu'il rend visite à Lory dans sa cellule. Alors qu'il ordonnait à Georges « *Asseyez-vous* » dans son propre bureau, le major nazi semble ici perdre de son pouvoir : « *Puis-je m'asseoir ?* » Et cette fois c'est Albert qui masque von Keller en occupant le premier plan. Inversion également lors de la séquence de la cigarette : auparavant Georges se précipitait pour allumer les cigarettes du Major, et ici c'est von Keller qui se propose pour allumer celle de Lory.

Au-delà de cette séduction cynique, il y a inversion des rapports et bien que cette séquence se déroule dans la prison, le major est en position de demandeur et force lui est de reconnaître : « *Lory, je me suis trompé à votre sujet, vous êtes un homme de grand courage.* »

C'est la violence de l'histoire qui bouscule l'ordre que l'on croyait établi. Après la mort de Paul Martin, l'exécution de Sorel provoque chez Albert Lory le sursaut de lucidité que l'on attendait. Von Keller perd la partie sans aucun panache. Les critiques ont souvent considéré que le personnage de von Keller était par bien trop schématique. C'est plus le fait d'une obligation dans un film de propagande qu'une volonté délibérée de schématiser. S'il n'a pas la richesse aristocratique de Boëdieu ou Rauffenstein dans *La Grande illusion*, c'est bien parce que les exécuteurs des basses œuvres nazies ne ressemblaient en rien aux junkers prussiens de la Première Guerre Mondiale. Toutefois, Nichols et Renoir font de ce personnage le point d'ancrage idéologique du film. Le comportement de von Keller illustre parfaitement la dialectique séduction/soumission du sadisme nazi.

**Walter SLEZAK (1902-1983) :**

est né le 3 mai 1902 en Autriche. Fils du ténor Leo Slezak, il débute à l'écran sous la direction du futur Michael Curtiz. Il fait également beaucoup de théâtre et écrit des livres humoristiques. Il s'est retiré des écrans en 1972. Il se suicide le 21 avril 1983 à New-York.

**Walter Slezak vu par la critique :**

*Walter Slezak est un gros homme au double visage. Il sait jouer de sa rondeur et de ses manières affables pour retarder le moment où d'étranges lueurs, autrement redoutables, s'éveilleront dans ses prunelles.*

Claude-Jean PHILIPPE, *Jean Renoir, une vie en œuvres*, op. cit., p. 312.

## Professeur SOREL



**Interprète :** Philip MERIVALE

**Age :** 60 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Qu'importe que ces livres soient brûlés, nous les connaissons, nous savons leurs leçons et rien ne sera détruit tant que nous pourrons professer. Faisons tout pour que nos élèves aient foi en leur destin, foi en nous et suivent notre exemple. Ces jeunes aiment suivre un chef, mais il y a deux sortes de chefs à l'heure actuelle. Nous, qui semblons être vaincus, nous ne sommes que faibles. Si nous marchons, c'est vers quelque retraite*

*sous terre et nos biens ne sont volés que par des criminels que l'on doit fusiller. »*

**Descriptif**

Sorel est le directeur de l'école où travaillent Albert et Louise. C'est un intellectuel qui aime les livres et qui se rebelle devant l'obligation de censurer des manuels scolaires : *« On nous demande de réaliser une délicate opération. Il s'agit d'enlever le cœur sans tuer le malade, d'arracher de notre histoire ses plus belles pages. »*

Il est le modèle pour Louise et Albert. Il leur inculque par l'exemple une forme de résistance et de force de conviction. Il est tout à la fois le savoir et l'autorité et Albert est totalement désarmé lorsque les nazis l'arrêtent : *« Monsieur Sorel, ils n'ont pas le droit de vous emmener, que deviendra l'école sans vous, jamais je ne pourrais tenir les élèves si vous partez. »*

Non seulement il incarne l'autorité mais encore il est le confident et le mentor d'Albert Lory. C'est lui qui le pousse à se déclarer :

*« Aimeriez-vous être muté dans une ville moins bombardée ?*

*- Non.*

*- A cause de Mademoiselle Martin ?*

*- Oui.*

*- Connait-elle vos sentiments ? »*

Mais au-delà de ce rôle protecteur, c'est aussi un aiguillon moral qui pousse à la résistance. Aux discours fascistes sur le rôle de l'enseignant dans l'Europe future, il oppose la sagesse de l'homme libre qui est tout sauf de la résignation : « *C'est une époque d'abnégation qui commence. Notre vrai bonheur ce sera notre travail. Nous devons brûler ces livres ! Bon ! Nous les brûlerons, nous ne pouvons résister matériellement mais au fond de notre cœur nous résisterons. Qu'importe que ces livres soient brûlés, nous les connaissons, nous connaissons leur leçon et rien ne sera détruit tant que nous pouvons professer.* »

Cet homme amoureux des livres dont le maire dira que c'est « *un des hommes les plus respectés de la ville* », est l'ennemi fondamental du major von Keller. La lutte n'est pas seulement un combat de type militaire (commettre des attentats et y répondre par des exécutions d'otages) mais bien en fonction de la même croyance en la valeur de l'enseignement, un combat idéologique entre la propagande, l'endoctrinement et la censure d'un côté et l'éveil à l'esprit citoyen de l'autre. C'est ce que reconnaît von Keller lorsqu'il affirme : « *J'avoue que je ne suis pas mécontent d'avoir arrêté Sorel car votre hostilité est bien le reflet de ses leçons et vous apprenez ses leçons à vos élèves. Ces idées sont contagieuses, notre devoir est de les extirper des écoles. Vous faites croire ce que vous voulez à un enfant et les enfants d'aujourd'hui sont les soldats et les maires de demain* » et c'est ce que reconnaît aussi Sorel dans son acte de foi : « *Faisons tout pour que nos élèves aient foi dans leur destin, foi en nous et suivent notre exemple. Les jeunes aiment suivre un chef. Il y a deux sortes de chefs à l'heure actuelle [...] L'amour de la liberté ne passionne pas les enfants pas plus que le respect de la personne humaine, mais il est une arme qu'on ne peut nous retirer par la force, c'est notre dignité.* »

Il faut transposer cela dans une perspective plus large. Le discours de résistance de Sorel s'adresse à l'ensemble des citoyens. Il justifie la mort de ceux que l'Occupant traite de terroristes par la contagion que leur exemple créera : « *Nous vaincrons. Nous serons peut-être fusillés mais chacun de nous qui tombera sous leurs balles gagnera une bataille pour notre cause, parce qu'il mourra en héros et que l'héroïsme excite l'admiration des jeunes.* »

La mort de Sorel, qui sourit à Lory en réajustant ses lunettes, est une des images fortes du film. La présence d'un personnage véritablement héroïque dans l'oeuvre de Renoir est suffisamment rare pour qu'on le signale. Certes il est dû au caractère « militant » de ce film interventionniste. Renoir se méfiait des « Héros » tout comme son père Auguste avait en horreur les clichés. Mais au-delà de ce qu'on pourrait appeler une formule de style, le personnage de Sorel – dont le choix du patronyme stendhalien est à la fois un hommage à la littérature mais également une marque de distance ironique car Julien Sorel est plutôt l'archétype de l'anti-héros – est selon toute vraisemblance le frère cadet de Bœeldieu.

### **Philip MERIVALE (1886-1946) :**

est né en Inde le 2 novembre 1886. Il commence à faire du cinéma durant le muet. Il meurt d'une crise cardiaque le 12 mars 1946.

## **Emma LORY**



**Interprète :** Una O'CONNOR

**Age :** 60/65 ans

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Oh je ne me suis jamais bien portée depuis que tu es né. Ce n'est pas un reproche, mon chéri.* »

**Descriptif**

Madame Lory est l'esprit tutélaire du lieu. Elle a transformé sa maison en un cocon surprotégé de l'extérieur. Au centre, Albert Lory son fils qu'elle

coupe radicalement des Autres. Elle a refusé de le voir grandir et le traite toujours en gamin : « *Tu aura toujours douze ans... Dépêche toi, tu vas être en retard... Ah ah, méchant garçon, bois vite ton lait.* » Son amour pour Albert est en fait une forme d'égoïsme. En l'assistant dans tous les gestes quotidiens elle a réussi à se rendre indispensable. « *Excusez-moi je vais chercher ma mère. Elle a si peur des raids.* »

Mais qui de fait a peur ? Les personnages sont si fusionnels qu'Albert devient ridicule lorsque par exemple il pleure dans les bras de sa mère durant le raid. Dès lors tout ce qui vient de l'extérieur, qui fait peur parce qu'il s'invite à l'intérieur de la cellule familiale par la violence ou par la force devient haïssable et par opposition, tout moment de calme est à bénir : « *Ce qui me console c'est que la ville est tranquille ces temps-ci. Je suppose qu'on aurait tort de se plaindre.* »

Pour elle, la seule politique est celle de l'autruche. Ne pas se mêler des événements, vivre en paix, dans son cocon, en égoïste. Un tract glissé sous la porte, des avions qui bombardent et s'en est terminé de la quiétude : « *De quoi se mêlent-ils ?* »

Semblable à des millions d'Européens pour qui vivre heureux c'est vivre caché, et qui font par là-même le jeu de l'occupant, Madame Lory est la caricature même du collaborateur passif, celui qui ne fait pas de politique. Il est tout à fait normal qu'elle s'oppose à Louise, sa voisine qu'elle épie régulièrement et dont elle craint à juste titre que son fils ne tombe amoureux :

« *J'aimerais que cette fille garde son chat. Cette satanée bête m'a empêchée de dormir en miaulant toute la nuit sur le toit.*

- *Je croyais que c'était les rhumatismes maman.*

- *Mes rhumatismes et le chat.* »

Elle traque tout indice qui trahirait son fils. Lorsqu'il rentre de la maison voisine, elle le remarque : « *Tes vêtements sentaient affreusement le tabac en rentrant de chez cette fille.* »

La façon dont elle prononce « *cette fille* » a des connotations méprisantes. Par le mot « *fille* », elle entend fille de petite vertu, voire prostituée qui boit et qui fume : « *C'est un poison (la fumée de cigarettes) pour les personnes qui sont nerveuses comme moi. Je ne supporte pas l'odeur du tabac... Je ne me suis jamais bien portée depuis que tu es né. Ce n'est pas un reproche mon chéri... J'ai sûrement attrapé un coup de froid en attendant près de la fenêtre que tu reviennes te coucher. Tu sais que je n'ai jamais aimé rester seule mon chéri.* »

Elle joue la comédie de la vieille femme malade pour lui montrer qu'elle a besoin de lui. Plus tard elle s'ingéniera à séparer Louise d'Albert occupant même le milieu de l'image pour le renvoyer chacun bord-cadre. Un peu plus tard encore, elle ira récupérer son fils chez Louise : « *Allons Albert rentre à la maison.* »

Lorsque les Allemands emmènent son fils comme otage, c'est une vieille femme anéantie, désemparée, capable du pire : dénoncer le propre frère de Louise pour sauver son fils : « *Ma mère a agi pour mon bien. Ma mère m'aime et l'amour parfois peut faire commettre des crime.* »

Quand Albert est libéré, sa joie est immense, elle pense avoir sauvé son fils et pouvoir en profiter seule. Elle tente tout d'abord de culpabiliser Albert pour l'avoir laissée seule : « *Je n'ai pas dormi de la nuit. Tu t'amusais bien toi, n'est-ce pas, pendant que j'étais à me ronger les sangs seule dans la maison. Les hommes sont tous les mêmes, ils causent, ils causent, ils causent et nous, on se tourmente.* »

Ensuite, lorsqu'Albert veut retourner vers Louise, elle panique : « *Non, non, non et non, mon Albert ne me quitte pas, je ne me sens pas bien.* »

Puis elle avoue son aversion pour Louise :

« *N'écoute pas ce que dit cette fille, elle n'est pas intéressante, elle est aussi coupable que son frère, c'est par sa faute que tu as été jeté en prison.*

- *Il est mort.*

- *Et tu es libre dieu merci.* »

Enfin, elle reconnaît avoir livré Paul : « *C'est moi qui l'ai dénoncé. Je l'ai vu enjamber la fenêtre le soir où tu m'as laissée seule pour cette fille.* »

Albert se sent trahi et la repousse violemment pour la première fois : « *C'est toi ma mère qui l'as dénoncé aux Allemands !* »

Le procès sera son acte de condamnation. Son fils va mourir de son excès de protection et d'amour, condamné par ceux auxquels elle s'était adressée pour que tout rentre dans l'ordre.

La douleur tout autant que l'injustice la renvoient dans les bancs du public aux côtés de Louise et de la fiancée de Paul. Et paradoxalement c'est à Albert, enfin sorti de son cocon, de s'adresser à elles : « *Ne pleurez pas je suis heureux.* »

Le personnage de la mère est évidemment caricatural. C'est une déclinaison du personnage de Madame Laisné dans *Catherine*, de Madame Follavoine dans *On purge bébé* et annonce les personnages de maîtresses de maison acariâtres du *Journal d'une femme de chambre* ou de *l'Homme du Sud*. Face à elles, s'oppose la figure de la jeune femme considérée comme l'ennemi parce qu'elle va leur voler leur fils. Le schématisme de l'histoire, sa volonté pédagogique sclérosent davantage le personnage d'Emma Lory. Seule la douleur réelle éprouvée dans la dernière séquence permet d'humaniser cette vieille femme acariâtre. Notons toutefois que c'est la troisième femme mûre à s'appeler Emma chez Renoir (Madame Bovary et Madame Lestingois étant les deux autres).

***Una O'CONNOR (1880-1959) :***

Agnes Teresa McGlade est née le 23 octobre 1880 à Belfast en Irlande. Malgré plus de 60 films à son actif, elle n'en tournera qu'un seul avec Renoir. Elle meurt d'un arrêt cardiaque le 4 février 1959 à New-York.



## 27)- SALUTE TO FRANCE (1944) Salut à la France

*Réalisateurs* : Jean RENOIR, Garson KANIN  
*Scénario* : Philip DUNNE, Jean RENOIR, Burgess MEREDITH  
*Distribution* : United Artists  
*Photographie* : Army Pictorial Service  
*Montage* : Marcel COHEN, Maria REYTO, Jean OSER  
*Musique* : Kurt WEILL  
*Conseiller technique* : Office of Strategic Service  
*Tournage* : Mars - avril 1944

<i>Intérieurs</i>	Studios Fox-Movietone, New-York
<i>Procédé</i>	35 mm, noir et blanc
<i>Longueur</i>	933 m.
<i>Durée</i>	34'
<i>Première publique</i>	13 octobre 1944 (sans générique)

<i>Jacques, le soldat français</i>	Claude DAUPHIN
<i>Joe, le soldat américain</i>	Burgess MEREDITH
<i>Tommy, le britannique</i>	Garson KANIN

Sur un quai des soldats alliés attendent d'embarquer vers la France. La caméra s'arrête sur trois d'entre eux : le Français Jacques (Claude Dauphin), l'Anglais Tommy (Garson Kanin) et l'Américain Joe (Burgess Meredith). Un flash-back nous les montre, avant la guerre, dans leurs activités de citoyens ordinaires : serveur de bar, employé de bureau ou représentant de commerce. Sur le quai, ils discutent, font connaissance. Puis, la caméra les représente différemment : Jacques est un scientifique, Tommy un grand médecin et Joe un professeur. Ils expliquent chacun à leur auditoire à quel point les découvertes scientifiques faites par chaque nation doivent être mises en commun pour le bien de l'humanité. Les lumières baissent brutalement. La voix de l'obscurantisme (celle d'Hitler) vient mettre un terme à ces discours humanistes et généreux, en déclinant sur des images de meetings nazis, le programme de l'Allemagne et de ses alliés des forces de l'Axe. Des images d'archives nous montrent les méfaits déjà commis par l'Allemagne au détriment de la France. Elles nous rappellent que lors du précédent conflit mondial, les alliés ont lutté contre l'envahisseur, mettant toutes leurs forces dans la bataille pour faire triompher la démocratie. Après des images nazies de l'invasion de la France, on retrouve Jacques et ses compagnons d'armes, dans des rôles de combattants. Joe et Tommy sont des aviateurs, recueillis en France par un curé, Jacques, qui va les cacher et les faire passer en Angleterre, avec l'aide de camarades communistes, après leur avoir expliqué à quel point les Français ont souffert de l'occupation, de la défaite et de la politique de collaboration de Pétain. Il leur parle aussi de ces Français comme de Gaulle, qui refusent la devise « Travail, Famille, Patrie », prêts qu'ils sont à se battre pour la Liberté, l'Égalité et la Fraternité. Après le départ clandestin des deux hommes, nous retrouvons Jacques, derrière les barbelés d'un camp de prisonniers.

Une voix céleste l'exhorte à ne pas perdre courage, et à compter sur les armées alliées qui s'organisent hors du territoire français, ainsi que sur les résistants qui multiplient les actions anti-nazies dans la clandestinité au péril de leurs vies. Après un montage d'images, sur fond de "Chant des Partisans", illustrant les activités de la résistance, Jacques incarne alors un résistant aux mains liées, jugé par des officiers allemands. Il leur tient un discours enflammé, prédisant leur défaite, et affirmant sa foi indéfectible dans la solidarité qui unit les hommes et les peuples en lutte contre l'oppression. Le film se termine alors sur des images de troupes alliées victorieuses rentrant dans Paris sur les accents de *La Marseillaise*.



## **JACQUES, le soldat français**

**Interprète** : Caude DAUPHIN

### **Claude DAUPHIN (1903-1978) :**

Claude Legrand est le fils du poète Franc-Nohain. Il débute comme décorateur de théâtre avant d'incarner à l'écran les personnages charmants et élégants. Il jouera également aux Etats-Unis et en Angleterre. Il meurt le 16 novembre 1978 d'une occlusion intestinale.

## **JOE, le soldat américain**

**Interprète** : Burgess MEREDITH

### **Burgess MEREDITH (1907-1997) :**

Oliver Burgess Meredith est né le 16 novembre 1907 à Cleveland aux Etats-Unis. Une jeunesse pleine d'imprévus : reporter, marin, garçon de courses... Puis la découverte du théâtre et les débuts sur les planches en 1930. Six ans plus tard, le cinéma fait appel à lui. Il y fera une brillante carrière adaptant même, comme metteur en scène, un roman de Simenon. Il épousera Paulette Goddard qui sera sa partenaire dans *Le Journal d'une femme de chambre* de Renoir, pour lequel il apparaît au générique en tant qu'acteur, mais aussi producteur et scénariste. Signalons aussi qu'il est à l'origine des meilleurs épisodes de la série *Twilight Zone*. Il terminera sa somptueuse carrière (environ 125 films) avec de petits rôles. Il meurt le 9 septembre 1997 à Malibu en Californie de la maladie d'Alzheimer.

### **Burgess Meredith vu par la critique :**

*Renoir trouve son goût pour les distributions en apparence à contresens. Ainsi Burgess Meredith, avec son sourire trop subtil d'intellectuel de Broadway, et pourtant comment oublier tel plan où nous le voyons sur le pont, pataud avec son barda ?*

Louis MARCORELLES, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc cit., p. 71.

## **Tommy, le soldat britannique**

**Interprète** : Garson KANIN

### **Garson KANIN (1912-1999) :**

est né le 24 novembre 1912 à New York. Avant d'être acteur à l'écran il fut comédien sur scène et metteur en scène à Broadway. Il est marié à Ruth Gordon (actrice). Il meurt d'une attaque le 13 mars 1999.



## 28)- THE SOUTHERNER (1945)

L'HOMME DU SUD

*Réalisateur* : Jean RENOIR

*Scénario* : Jean RENOIR

d'après le roman *Hold autumn in your hand* de  
George SESSIONS PERRY

*Adaptation* : Hugo BUTLER

*Production* : Producing Artists, Inc.

*Distribution* : United Artists

*Photographie* : Lucien ANDRIOT

*Décor* : Eugène LOURIE

*Montage* : Gregg TALLAS

*Musique*

*Orchestre*

*Son*

*Producteur assistant*

*Assistant Réalisateur*

*Dialoguiste*

*Régisseur*

Werner JANSSEN

Orchestre symphonique de JANSSEN

Frank WEBSTER

Samuel RHEINER

Robert ALDRICH

Paula WALLING

Joe C. GILPIN

*Tournage*

*Extérieurs*

*Procédé*

*Enregistrement*

*Longueur*

*Durée*

*Première publique*

16 septembre -11 novembre 1944

Prés de Madera, Californie près de la San Joaquin

35 mm, noir et blanc

Western Electric

2 548 m.

92'

30 avril 1945, Théâtre "Four stars", Beverley Hills,

26 août 1945, Globe, New-York

Octobre 1945, Londres

30 mai 1950, Les Reflets, Paris

*Sam Tucker*

*Henry Devers*

*Jot Tucker*

*Uncle Pete Tucker*

*Tim*

*Finley Hewitt*

*Ruston*

*Le docteur*

*Le barman*

*Un invité*

Zachary SCOTT

J. CARROLL NAISH

Jay GILPI

Paul BURNS

Charles KEMPER

Norman LLOYD

Paul HARVEY

Jack NORWORTH

Nestor PAIVA

Earl HODGKINS

*Nona Tucker*

*Grandma*

*Daisy Tucker*

*Harmie Jenkins*

*Mother*

*Becky*

*Lizzy*

*Une jeune femme au dancing*

*Une cliente*

Betty FIELD

Beulah BONDI

Jean VANDERWILT

Percy KILBRIDE

Blanche YURKA

Noreen NASH

Estelle TAYLOR

Dorothy GRANGER

Almira SESSIONS

*Zoonie, le chien*

Rex

Sam Tucker décide de travailler la terre à son compte et s'installe avec femme, enfants et grand-mère sur une terre du Sud des Etats-Unis, qu'il défriche.

Mais tout se ligue contre eux. La maison est en ruines. Son voisin Devers, qui a rencontré les mêmes difficultés, ne l'aide en rien. Il a perdu sa femme et son fils faute d'argent pour payer les soins.

Le fils de Sam, Jotty, tombe malade. Il a besoin de lait et Devers refuse de lui en vendre. Tim, un ami de Sam lui procure une vache. Tout semble aller pour le mieux. Le coton est abondant. Les paysans vont fêter les récoltes prochaines, mais une pluie torrentielle vient ruiner leurs espoirs. Tout est à refaire. Sam aurait mieux fait de suivre les conseils de Tim : venir travailler à l'usine. Découragé, Sam va abandonner. Mais sa femme Nona s'est remise à l'ouvrage. Ils continueront...

## Sam TUCKER



**Interprète :** Zachary SCOTT

**Age :** 30 ans environ

**Phase-clé** (extraite du film) :

« Seigneur, pourquoi as-tu fait tout ça si beau si tu ne veux pas que nous nous en occupions ? Veux-tu que j'abandonne ? que j'aille en ville travailler en usine ? Montre-moi le chemin, Seigneur. »

**Descriptif**

Quand l'Oncle Pete meurt en ramassant du coton, terrassé par la fatigue et l'âge, il donne à Sam, dans un dernier souffle un dernier conseil : « *Travaille pour ton compte, récolte ton propre coton.* »

Sam Tucker, qui a en charge tout une famille, ne va pas se lancer dans ce projet à la légère. « *J'emprunterai les mules du vieux Hewitt. Harnie me donnera les graines et les fertilisants et il y a la vieille charrue de Pa qui rouille dans un coin.* »

Il n'ignore pas les difficultés qu'il va rencontrer à travailler à son propre compte : « *Quand tu travailles pour un patron, tu es payé même quand la récolte est mauvaise, mais le petit gars seul est ruiné s'il perd sa récolte.* »

Mais cette partie qui s'avère difficile n'est pas impossible à remporter. C'est contre la nature qu'il va falloir arracher ce droit à vivre libre.

Il est déçu. Sa terre est loin d'être à l'image de ses rêves. La maison est délabrée, la terre en friche, les puits hors d'usage. Malgré la déception, il est prêt à se battre : « *Je ne suis pas seul, chérie, il suffit que je pense à toi et aux gosses pour être moins fatigué.* »

Grand-Ma est désespérément pessimiste : « *Seul un bon à rien amène sa famille dans un endroit pareil.* »

La seconde désillusion réside dans la naïveté de Sam. Etant lui-même courageux, serviable et aimable, il n'imagine pas une seconde que les autres ne sont pas comme lui. Il croit en la bonté humaine. Et c'est une nouvelle déception qui l'attend, lorsqu'il essaye d'avoir des rapports de bon voisinage avec Devers. Face à cet homme bourru qui lui fait sentir que sa présence le gêne, Sam se comporte d'abord comme un petit garçon intimidé. Il ne sait pas comment se tenir, malmenant son chapeau de ses mains. Il semble innocent, impuissant, en infériorité face à cet homme exigeant : « *Ce n'est pas juste.* »

Pour sa famille Sam doit se plier et accepter les conditions posées par ce voisin peu engageant. Et petit à petit, Sam va durcir le ton. Lui qui ne savait pas où se mettre au début de la rencontre, se tient debout sur ses jambes écartées, le chapeau sur sa tête et les mains dans les poches. Il fait face à ce voisin qui doute de son aptitude à devenir fermier.

Aux difficultés de l'hiver succède ensuite le travail épuisant lorsque les beaux jours sont revenus : défricher, sarcler, semer ce que Sam et sa femme vont faire de leurs propres mains et pour eux seuls. La fierté l'emportera sur la fatigue et les meurtrissures du corps : « *Nous avons tout fait nous-mêmes et nous avons bien travaillé.* »

Mais la nature fait payer cette fierté d'un prix très élevé. Jotty, le fils souffre de carences vitaminiques. Il lui faut du lait. Devers le voisin refuse de lui en vendre. Sa nièce Beckie lui prépare en cachette un petit seau de lait que Finley va s'empresse de renverser. C'est Tim, l'ami qui va lui acheter une vache pour sauver Jotty. Devers à son tour s'en mêle. Non content d'avoir refusé du lait à son voisin, il fait piétiner par son troupeau le potager des Tucker.

« *Oh seigneur, pourquoi as-tu fait cela si beau si tu ne veux pas que nous nous en occupions. Veux-tu que j'abandonne, que j'aïlle en ville travailler en usine ?* »

Ici encore l'homme puise dans l'adversité des forces pour aller au bout de son rêve.

Sam qui jusqu'alors s'est montré réservé, timide, courtois avec Devers, devient un père déterminé à se battre pour sa famille. Il donne une leçon à Devers à poings nus : « *Je n'aime pas les gens qui se croient plus qu'ils ne sont. Il y a ceux qui commandent et ceux qui obéissent.* »

Sam a maintenant l'étoffe du patron. Il a eu le dessus. Il a gagné loyalement contre son voisin. Et lorsqu'il réussit à pêcher « Mine de Plomb », un énorme silure que Devers rêvait de capturer, Sam possède alors une monnaie d'échange :

Devers : « *Si tu dis rien je te donne un dollar.*

Sam : *Ma famille aime le poisson.*

- *Laisse moi le montrer et je te le rends.*

- *Nous aimons le poisson frais.*

- *Laisse-le moi... Et tout mon potager... est à toi.* »

Mais une victoire sur l'homme est loin d'être une victoire totale. Alors que tout semble aller pour le mieux (les parents se marient, le coton est en fleur, les enfants sont guéris), la nature se réveille comme pour montrer qu'aucun bonheur n'est jamais acquis. Tout le travail de Sam est anéanti en quelques heures : la tempête a tout brisé sur son passage, la récolte et les espoirs. Malgré l'aide de tous, la nature semble avoir mis en échec Sam qui brave une dernière fois le courant pour sauver sa vache. Son ami Tim n'y parvient pas et manque se noyer. Sam est prêt à céder au découragement : « *Je ramasse mes affaires et je viens à la ville avec toi. Je ne peux plus voir tout ça (...). J'ai tout donné et qu'ai-je en retour ? Rien sauf la misère. Il faut reconnaître quand on est vaincu.* »

Pourtant c'est justement quand il se croit vaincu qu'il est gagnant. Il s'est battu contre la nature avec courage et loyauté. Il va pouvoir recommencer avec le soutien et l'amour de sa famille : « *S'il ne reste qu'un fermier, tu seras celui-là.* »

Le fermier, sobrement interprété par Zachary Scott, n'est pas un personnage renoirien classique. C'est plutôt une sorte de Sisyphe qui ne cède pas au découragement et qui semble à chaque fois l'emporter sur les Dieux – ici la nature – même si cette dernière l'oblige à tout recommencer. Il est à noter que c'est le seul personnage de toute l'œuvre de Renoir qui s'adresse directement à Dieu. C'est aussi un personnage qui appartient tout à la fois à l'ordre dionysiaque dans la mesure où il connaît les pièges de la nature et ne tend pas à imposer un ordre extérieur, mais qui oppose au désordre naturel une rectitude morale qui l'empêche d'être destructeur. Mais c'est aussi un naïf que Zachary Scott joue de manière très stylisée.

### **Zachary SCOTT (1914-1965) :**

Zachary Thomson Scott Junior est né le 24 février 1914 au Texas. Depuis Dimitrios (*Le masque de Dimitrios* 1944), il joue les traîtres et les personnages obscurs avec une louable constance. Il meurt le 3 octobre 1965 d'une tumeur au cerveau.

### **Zachary Scott vu par Jean Renoir :**

*A la surprise de tous je suggérai Zachary Scott, un acteur spécialisé dans les rôles de gangster élégant. Il était du sud et avec lui j'étais sûr d'obtenir un accent authentique. Autre raison : ma croyance déjà mentionnée dans le changement d'emploi des acteurs. David m'approuva et l'Homme du Sud démarra dans les meilleures conditions du monde.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 219.

*Et j'ai pu demander à Zachary Scott, qui était sous contrat à la Warner à ce moment-là, d'être prêté par la Warner et d'interpréter le rôle principal. J'étais très content de cette circonstance et je vais vous dire pourquoi. Zachary Scott est lui-même un homme du sud, c'est lui-même un fils de fermiers d'un des états du sud, il connaît leur langage, il connaît leurs habitudes, il m'a apporté dans ce film une espèce de vérité extérieure que je trouvais tout à fait précieuse.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 148.

### **Zachary Scott vu par la critique :**

*On a accusé Zachary Scott d'avoir l'allure trop intellectuelle pour un paysan, ce qui est une remarque on ne peut plus ridicule pour ceux qui ont pu voir les visages intelligents des paysans italiens. En tout cas Scott apporte à ce rôle tout ce qu'il faut de sincérité et de virilité.*

Stanley GOULDER, **Fiche filmographique** n° 97 de l'IDHEC.

*L'interprétation est unanimement bonne, malgré le physique ingrat de Zachary Scott, parce que chacun joue avec naturel, sobriété, conviction.*

Jean QUEVAL, **Radio-ciné-télé** n° 22, 18-06-1950, article : L'Homme du sud, *excellente rentrée de Jean Renoir*, p. 4.

*Sam Tucker, joué d'une manière très stylisée par Zachary Scott.*

Louis SKORECKI, **Libération**, 21-03-1995, article : *Quand Jean Renoir célébrait la terre dans le sud profond des Etats-Unis*, p. 49.

## **Nona TUCKER**



**Interprète :** Betty FIELD

**Age :** 30 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Oh ! Sam je ne pourrai pas vivre sans toi. Nous travaillerons toujours ensemble. Je t'aiderai, l'été ce sera le repos avec les gosses. (...) Il est bon que tu soies ton propre patron. »

**Descriptif**

Elle est la fidèle et dévouée épouse de Sam Tucker. Les rêves de Sam sont les siens et son rôle est de tout

faire pour l'aider à réussir. Elle doit l'aider aussi bien physiquement (aux divers travaux des champs) que moralement en gardant le sourire et en prenant soin de son foyer, de ses enfants. Pourtant sa déception est grande en constatant l'état de délabrement de la maison : « *J'avais rêvé d'avoir une chambre à nous.* »

Elle surmonte tous les impedimenta : « *Oh Sam je ne pourrai pas vivre sans toi. Nous travaillerons ensemble... (...) Je t'aiderai... Sam restons... Il est bon que tu soies ton propre patron.* »

C'est elle qui préserve l'union de la famille. Un lien très fort existe entre chaque membre, elle doit travailler à le conserver. C'est un élément essentiel car face aux problèmes ou aux joies, la force de chacun est décuplée par la force des autres. Si elle déclare : « *Un vrai foyer doit avoir une véranda* », c'est une façon d'affirmer que la priorité n'est pas là et un vrai foyer doit plutôt posséder un poêle qui diffuse sa chaleur. Ce n'est donc pas un hasard si c'est Nona qui répare ce poêle, façon pour elle de maintenir la cohésion du groupe. Et c'est d'ailleurs elle qui propose : « *Allumons-le ensemble.* »

« *Nous aurons bientôt du café chaud.* » Ce qui est une déclaration triviale prend ici une valeur symbolique toujours autour de cette idée de rassemblement : réunir la famille (le café autour de la table), profiter de la chaleur (café chaud, le poêle), jouir d'un moment de douceur : c'est elle qui verse le miel (douceur) dans le café (chaleur).

Elle supporte tout, sans rien dire, sans jamais se plaindre. Elle fait preuve de fermeté et va jusqu'à hausser la voix avec la grand-mère : « *Si nous baissons les bras, c'est fini.* »

Pourtant il y aurait de quoi perdre son calme, son sang froid et sa bonne humeur face à la faim, au froid, rien qu'à voir ses enfants qui attendent avec impatience le retour de chasse du père pour savoir s'ils mangeront le soir ou pas. A chaque fois, Nona fait tampon. Quand pour la énième fois, Sam revient les mains vides, elle ordonne, le sourire forcé : « *Au lit mes chéris, il y fait chaud.* »

Et quand Sam a réussi à tuer un opossum, elle le cuisine, puis en distribue les parts. C'est encore elle qui fait le lien entre tous les membres en les servant les uns après les autres : « *Grand-mère d'abord c'est la plus âgée, puis Jottie, c'est le plus petit, ensuite Papa qui a attrapé l'opossum. N'oublions pas Zoonie pour son aide et enfin nous, les femmes.* »

Elle met en évidence la place de chacun au sein de la famille, autant de raisons pour se respecter et pour s'aimer. On ne la voit pas à l'image – elle est hors-champ – mais on voit la personne qu'elle sert : tous les yeux sont rivés sur elle, Renoir ne nous montre que sa main qui prend l'assiette, la remplit de nourriture fumante et la redonne. Avec cette main s'établit la cohésion entre chacun des membres de la famille.

La maladie de son fils a raison un temps de son optimisme et de son courage. Pour la première fois, elle fuit son foyer, elle fuit les gémissements de son fils : « *Je ne peux plus l'entendre pleurer.* »

Elle se jette au sol en pleurant, brassant la terre de ses mains comme pour y chercher refuge, comme pour y puiser une force, une aide de cette nature à la fois si forte et si destructrice.

A l'arrivée de la vache offerte par Tim qui sauvera Jottie en lui donnant le lait nécessaire à sa guérison, Nona reprend très vite sa place et son rôle. En effet, tous l'entourent, tous les regards convergent vers elle et vers le liquide blanc, doux et chaud qu'elle fait sortir du pis de la vache. Son enfant est sauvé, elle peut se remettre au travail après cette petite défaillance. Et tout le courage, toute la force dont elle dispose vont lui être nécessaires. En effet une ultime épreuve les attend : la destruction de leur récolte par l'orage. Tout est détruit, mais de nouveau elle reprend le dessus. Elle refonde les liens, elle rassemble sa famille.

Pour vaincre le destin et le désespoir, il faut une famille unie : la grand-mère s'en va, il faut rattraper l'élément qui quitte le groupe : « *Dans de tels moments, il faut s'aider. Tu dois rester avec nous.* »

Elle communique sa force aux autres. C'est à elle de ressourcer les autres : « *Bon, je reste, tu es forte.* »

Sam qui avait perdu tout espoir, tout courage, pessimiste à l'extrême, retrouve sa femme souriante, travaillant déjà à la réfection du foyer. Elle repart de rien. La seule chose importante pour elle c'est que tous les membres soient sains et saufs et unis. « *Le pire c'était le poêle mais j'ai réussi à le réparer.* »

Nona est à l'image des héroïnes renoiriennes, une femme forte, déterminée en même temps que douce et maternelle. C'est elle véritablement l'âme du foyer. Nous sommes ici très éloignés des mal-mariées des films précédents mais très proches de ces épouses modèles voire de leurs substituts, les nourrices qui abondent dans sa filmographie.

### **Betty FIELD (1913-1973) :**

est née le 8 février 1913 à Boston. Elle tourna 22 films de 1939 à 1968 dont un avec Renoir. Elle meurt d'une hémorragie cérébrale le 13 septembre 1973 dans le Massachusetts.

### **Betty Field vue par Jean Renoir :**

*Betty Field, qui est sa femme [Zachary Scott dans L'Homme du Sud], n'était pas du Sud, c'est une fille de la Nouvelle Angleterre, mais elle s'est tout a fait adaptée, elle a un petit peu modifié son accent. C'est une actrice merveilleuse qui a su s'adapter.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 148.

*Pour ma part, je ne puis rêver d'une autre Nona et chaque fois que je revois le film, je vous admire de plus en plus.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., p. 171 : lettre à Betty Field, 18/12/1945.

## **Grand-Ma TUCKER**



**Interprète :** Beulah BONDI

**Age :** 70 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« On ne peut même pas s'asseoir, ma vieille carcasse serait mieux au cimetière. Me traiter ainsi, Sam, tu n'es qu'un assassin. »

**Descriptif**

Elle est la mère de Sam Tucker. C'est une vieille femme grincheuse et égoïste au caractère impossible. Pour la définir, on pourrait dire qu'elle est l'antithèse de Nona. Alors que cette dernière ne pense qu'à préserver l'union de sa famille, redonner du courage à tous en faisant montre d'une bonne humeur même face à l'adversité, Grand-Ma s'ingénie à contrecarrer toutes ses tentatives. Au sourire de Nona, elle oppose une mine renfrognée, des gémissements et surtout des paroles cinglantes qui blessent : « *Ça une maison ?... Amener leur vieille grand-mère dans ce taudis !* »

De même lorsque Sam a perdu tout espoir d'être son propre maître, la vieille femme assassine ses espoirs par un effrayant : « *Seul un bon à rien amène sa famille dans un endroit pareil.* »

Elle sait trouver les mots qui font mouche. Lorsque le poêle est allumé, que toute la famille est réunie autour de la timide petite flamme, la grand-mère s'exclut du groupe, refuse le cercle parfait en décidant de rester dans le camion :

« *Grand-mère tu veux du café ?*

- *N'essaye pas de me tenter.* »

Elle est égoïste. Même les enfants doivent hiérarchiquement passer après elle. Daisy ne peut aller à l'école sans manteau : Grand-Ma proteste avec véhémence lorsque Sam décide de lui prendre la moitié de sa couverture pour revêtir sa fille.

« *Tu veux que Daisy meure de froid ? Il t'en restera assez !*

- *Je l'aime grande ! Maudit Sam Tucker, ma couverture !* »

Ce type de réaction est systématique, on pourrait multiplier les exemples. Lorsque Sam a enfin réussi à ne pas rentrer bredouille de la chasse, Nona pose la casserole sur la table et la grand-mère se jette sur la viande obligeant Nona à la repousser. Mêmes les enfants se tiennent plus convenablement qu'elle.

« *Les hommes de cette maison sont des faibles* », dit-elle quand Sam Tucker se résout à quémander du lait à son irascible voisin. La grand-mère est un personnage qu'on discerne mal. Rien ne semble l'émouvoir. Durant toute la maladie de Jottie qui mobilise Nona, Sam puis Tim et Harnie et les amis de la famille, elle semble détachée de la situation et n'a aucun geste pour son petit-fils. Elle rumine : « *Tout ce qu'il a c'est un rhume.* »

En fait c'est une vieille femme qui souffre et qui a passé son existence à souffrir. Elle semble blasée face à la maladie, à la mort et au malheur. « *Je devrais savoir, elle [la fièvre du printemps] m'a tuée trois enfants. Aucun n'a atteint six ans.* »

Les difficultés de la vie l'ont rendu acariâtre. Peut-on vraiment l'en blâmer ? Certes on pourrait attendre que le reste de la famille manifeste certains égards à son âge. Mais les temps

sont trop durs pour les égards et la vieille femme doit se résigner à travailler, avoir faim et froid comme les autres.

De fait plus personne ne se laisse prendre à sa mauvaise humeur :

« *Le camion repart demain et le propriétaire n'aimerait pas t'avoir en prime.*

- *Vous vous mordrez les doigts quand je serais morte.*

- *Tu promets toujours et rien n'arrive. »*

C'est pourquoi Nona et sa famille continuent à vivre, à boire leur café chaud sans supplier la grand-mère de se joindre à eux si par dépit elle a décidé de rester dehors. En revanche lorsqu'elle décide enfin de venir se mettre à l'abri dans la maison, Nona prépare sa chaise, lui sert une tasse de café fumant, les enfants lui font fête tandis que Sam lui pose une couverture sur les épaules.

L'accumulation de catastrophes qui s'abattent sur les Tucker (destruction de la récolte de coton, maladie du fils, etc) vont peu à peu modifier le comportement de la grand-mère. Sans pour autant se radoucir elle va passer du désespoir (« *Ma vieille carcasse serait mieux au cimetière* ») à la reconnaissance lorsqu'elle s'adresse à Nona (« *Après tout je pense que tu es une Tucker... Et ton Sam est presque aussi bon que mon Fayette* »). Peut-être revit-elle avec anxiété son propre passé : « *Avec ton grand-père, ça nous est arrivé en pire. Notre toit touchait le sol, tous les murs étaient incurvés. Nous avons rampé pendant une semaine. Ton grand-père disait : "Ca aurait pu être pire".* »

Nous sommes ici dans une construction renoirienne classique. Le réalisateur et son scénariste veulent à tout prix donner leurs chances de reconquérir l'estime des spectateurs aux personnages, même les plus rébarbatifs. Par ailleurs, il y a chez Renoir la certitude que l'image du "bon" vieillard – et dans le cas présent l'image de la « bonne » vieille grand-mère – n'est en fait que des clichés<sup>4</sup>. L'âge ne fait rien à l'affaire. L'image de la vieille femme accariâtre ou ridicule se retrouve dans *Partie de campagne*, dans *Madame Bovary* (la mère).

### **Beulah BONDI (1889-1981) :**

Beulah Bondy est née le 3 mai 1889 à Chicago. Malgré ses 65 films, elle ne tournera qu'une seule fois avec Renoir.

## **Henry DEVERS**



**Interprète :** James Carrol NAISH

**Age :** 50 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Je n'aime pas les gens qui se croient plus qu'ils ne sont. Y'a ceux qui commandent et ceux qui obéissent. Pourquoi es-tu venu ici ? Avant que tu viennes, tout était à moi.* »

**Descriptif**

Devers est le voisin des Tucker. Il vit dans sa ferme en compagnie d'un neveu quelque peu demeuré, Finley et de sa fille Becky. Il est le maître absolu « *Je ne t'ai pas appelée. Prends ce poisson et rentre.* »

---

<sup>4</sup> Roger Viry-Babel nous a confié que dans son entretien de 1969, Renoir s'était très gentiment moqué de sa propre grand-mère Charigot dont le caractère était tel que son gendre Auguste avait refusé de partager sa tombe à Essoyes. Dans ce même entretien, Renoir avait ironisé sur un des clichés récurrents du cinéma et de la littérature : celui du «Bon vieux». Dans ses souvenirs, Renoir rapporte les propos de son père sur sa belle-mère : «*Ma grand-mère maternelle était en effet insupportable (...) elle avait un sourire entendu qui donnait envie de la tuer*» (in *Pierre-Auguste Renoir mon père*, éd.Folio, Paris, 1981, p. 231).



Si Becky se réjouit de l'arrivée de nouveaux voisins, lui supporte mal de ne plus être le seigneur des lieux. Il a un certain âge, vit en reclus, aigri, de méchante humeur et fuit la compagnie des hommes. Il se méfie donc de Sam :

Sam : « *Eh ! Quel hameçon ?* »

Devers : *Je ne braconne pas, je pêche.*

Sam : *Dans la rivière ?*

Devers : *Où bon me semble. »*

Alors qu'au début, tout compromis semble impossible, Devers ne veut pas donner d'eau à Sam :

Devers : « *Et l'eau de la rivière ?* »

Sam : *Elle est mauvaise pour les gosses. »*

Ce n'est qu'à l'évocation des enfants de Sam que Devers semble s'infléchir : « *D'accord. »*

Pendant toute cette première entrevue, Devers n'a jamais regardé Sam dans les yeux, ne lui a jamais fait face. Il est tout à son ouvrage, le dos tourné, la tête baissée.

Devers : « *Tu as de l'argent pour commencer ?* »

Sam : *J'ai deux bons bras.*

Devers : *C'est pas facile de devenir fermier. »*

En fait Devers est un homme plus complexe qu'il ne paraît, tiraillé entre la commisération pour cette famille et la gêne que son installation instaure. Peut-être Devers se reconnaît-il en Sam. Comme lui, il a été jeune, courageux, volontaire et déterminé. Il a payé son tribut à la nature et en fait, c'est la souffrance qui lui a construit sa carapace : « *La première année, le coton a été détruit par la grêle. Une épidémie a tué mon cochon et ma vache. Ma femme a pris froid, elle est morte, deux ans plus tard, la fièvre de printemps a emporté mon fils. Je les ai perdus car je ne pouvais pas payer les médicaments. Me voilà avec une bonne ferme mais je n'oublierai jamais ce qu'elle m'a coûté. »*

Lorsqu'il refuse de vendre du lait à Sam pour soigner les carences vitaminiques de son fils, est-ce par méchanceté ou plus simplement parce qu'il en veut à l'humanité entière de ne pas l'avoir secouru aux moments les plus sombres de son existence ? : « *Désolé pour le gosse, je sais ce que c'est. Je t'avais prévenu, faut pas se croire plus fort... J'ai besoin de tout le lait pour mes cochons. »*

Tout l'art de Renoir consiste ici à ce que le spectateur éprouve une difficulté à en vouloir au personnage et ressente une forme de pitié. Chacun a ses raisons. Comme dans ses films précédents, il ne condamne aucun de ses personnages. Même lorsque Devers se moque de Sam : alors qu'il l'avait supplié de lui vendre le lait d'une de ses vaches pour sauver Jottie, Devers laisse le même animal piétiner le potager de son voisin. Cruauté de la situation qui s'explique par la peur de Devers lui-même : « *Je n'aime pas les gens qui se croient plus qu'ils ne sont. Y'a ceux qui commandent et ceux qui obéissent [...] Avant que tu viennes, tout était à moi. Si ça continue, tout sera à toi... Tu es partout où je vais. »*

En fait, Devers redoute que Sam ne réussisse finalement là où lui a échoué au début de son installation. La force de Sam et sa volonté lui font peur.

Si un homme ou un enfant malade n'ont pas réussi à modifier son comportement, un poisson lui, va y parvenir. Le rêve de toute la vie de Devers est de capturer Mine de Plomb, un poisson carnassier qui le nargue. Pour la première fois, au lieu de s'affronter avec Sam, Devers va devoir lutter à ses côtés car il a ferré le carnassier. Leur préoccupation, leur regard, leur force convergent vers un même but, ils tirent sur la même corde pour attraper Mine de Plomb, le plus gros silure de la région.

Sam et Devers sont enfin égaux. Que Sam lui laisse la gloire de la capture, et tout s'arrangera.

Personnage renoirien par excellence, Devers ressemble à s'y méprendre à Schumacher, le garde-chasse de *La Règle du jeu*. Même rigorisme, mêmes certitudes, mêmes craintes de l'Autre. Toutefois, le personnage du fermier en diffère parce qu'il n'est pas un personnage du côté de l'ordre établi : il est soumis aux aléas de la nature, il braconne pour survivre. Et c'est parce qu'il éprouve une forme de jalousie à l'égard du plus jeune qui partage les mêmes dangers que lui, qu'il pourrait devenir antipathique. Le combat commun contre « le monstre » Mine-de-Plomb va rapprocher les antagonistes tout comme Tom Keefe dans *L'Étang tragique* s'opposait

tout d'abord à Ben avant d'en faire son complice. Il serait trop réducteur de voir dans ce personnage un des archétypes du « vilain » hollywoodien auquel il emprunte bons nombres de caractéristiques dans la mesure où il s'agit bien d'une création qui rejoint la longue théorie des héros renoués.

### **James Carrol NAISH (1900-1973) :**

est né en 1900 en Amérique. Descendant d'une très grande famille irlandaise (dont un Lord Chancelier), il débute à Hollywood en 1930 après un passage à Broadway. Il est cantonné dans les rôles de méchants d'origine "exotique": mexicains, italiens, chinois, japonais, arabes et indiens en raison de son physique très marqué. Il meurt en 1973.

## **TIM**



**Interprète :** Charles KEMPER

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« S'il ne reste qu'un fermier, tu seras celui-là. Il faut de tout pour faire un monde. Tu aimes ta ferme, c'est normal... Moi j'aime l'usine. »

**Descriptif**

Tim est le meilleur ami de Sam. Ils sont pourtant très différents l'un de l'autre. Tim est petit, rond, travaille

à l'usine et porte un costume et une cravate :

« Regarde ses beaux habits.

- Il faut croire qu'en ville les dollars poussent plus vite que les haricots dans les champs. »

S'ils sont amis malgré leur différence c'est que chacun aime l'autre pour ce qu'il est. Ils se respectent. Il existe une grande complicité entre eux et Tim sait écouter et reconforter son ami d'une tape sur l'épaule ou dans le dos :

« Voudrais-tu venir avec moi à l'usine ?

- Tu es fou je suis un fermier. »

Deux conceptions s'affrontent ici : Sam pour qui la liberté vient du travail de la terre et Tim qui ne vit que par l'argent gagné comme employé :

« Travailler la terre me donne une impression de liberté.

- L'argent te rend libre comme l'air. Il te suffit de sortir ça et tu peux tout avoir. »

Tout vraiment ?

Tim a l'argent mais il est seul à le dépenser et envie secrètement Sam et son épouse : « Ca alors ! Un fermier de rien et toutes les femmes en tombent amoureuses. Que peux-tu avoir que je ne puisse m'acheter ? »

Les deux amis ne tiennent pas le même discours. Pour Tim l'important ce sont ses sept dollars qui tombent quotidiennement. Pour Sam l'important c'est son travail, sa terre, sa récolte. Il ne convertit pas en dollars ces valeurs :

« C'est la première fois que j'aurai mon coton.

- Ca te rapportera combien ?

- Ce sera la meilleure récolte du pays.

- Ca représente combien ?

- Avec de la chance deux ballots par acres.

- Combien pour toi ? Combien d'argent ? »

Tim est un citoyen. La nature est le cadet de ses soucis. Sam, lui, sait vivre avec et contre la nature. Tim en est incapable. Mais lorsqu'il faut aider son ami qui hésite un instant à

retourner à l'usine avant de continuer à se battre sur sa terre, Tim se trouve naturellement à ses côtés :

« *Je continue seul.*

- *Non je continue aussi. »*

En ville Tim est parfaitement à l'aise. Il connaît tout le monde, salue les gens par leur nom, marche la tête haute dans ses beaux vêtements, prend des initiatives (c'est lui qui commande les verres au café). Dans les champs, il est désorienté et tombe dans tous les pièges. Alors que Sam à la ville paraissait perdu dans sa chemise et son pantalon sale de poussière, c'est au tour de Tim, penaud, mouillé et essoufflé, de perdre son assurance dans son beau costume.

Les deux personnages sont complémentaires. En cela ils incarnent sans doute les forces de l'Amérique traditionnelle, celle des pionniers défricheurs de territoire et celle du capital :

« *Il faut du blé et de la viande. Sans nous vous seriez bien maigres.*

- *Et que feriez-vous sans nous ? Ta charrue n'a pas poussé sur un arbre. Il faut de tout pour faire un monde. Tu aimes la ferme c'est normal. Moi j'aime l'usine. »*

Mais contrairement à la dramaturgie westernienne, ces forces ne s'affrontent pas mais se conjuguent. Et cela tient sans doute à un souci renoirien de dépeindre, au-delà des classes et des cultures que l'on pourrait croire antagonistes, des couples liés par l'amitié et que rien ne rapprocherait en d'autres circonstances. Leur amitié renvoie à celle de Maréchal et Rosenthal, (*La Grande illusion*), Lantier et Cabuche (*La Bête humaine*), Arnaud et Bomier (*La Marseillaise*), etc...

### **Charles KEMPER (1900-1950) :**

est né le 6 septembre 1900 en Oklahoma. Il meurt prématurément dans un accident de la route le 12 mai 1950.

## **Finley HEWITT**



**Interprète :** Norman LLOYD

**Age :** 20 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Je vais dire à ton père que tu voles le lait. »*

### **Descriptif**

Le physique de Norman Lloyd va dans son début de carrière le cantonner dans des rôles de méchants. Il reste pour les cinéphiles le traître qui meurt dans une bagarre homérique sur la Statue de la Liberté dans *Saboteur* d'Hitchcock. Son personnage secondaire de Finley, le neveu pervers de Devers dans *L'Homme du Sud* est assez

ambigu. S'agit-il d'un simple d'esprit méchant plus par bêtise que par volonté ou au contraire un marginal comparable en cela au personnage de la Fouine dans *La Fille de l'eau* ? Sans doute un peu des deux.

Renoir charge le personnage. Mais en même temps il insiste sur le côté faunesque de ce campagnard qui craint l'autre, l'étranger venu de la ville. De fait, Finley est un personnage dionysiaque excessif. Rien ne semble le racheter. Il est hors culture, totalement amoral. Mais sa violence a malgré tout quelque chose de fascinant. Norman Lloyd ne retournera jamais avec Renoir dont il restera pendant plus de trente ans l'ami américain le plus proche.

***Norman LLOYD (1914- ) :***

est né le 8 novembre 1914 dans le New-Jersey. Il commence sa carrière d'acteur sur les planches avant de faire carrière à Hollywood sous la direction des plus grands. Il se consacrera ensuite à la production et à la réalisation. Il dirigera la version télévisée de la pièce de Renoir *Carola* en 1973.



## 29)- THE DIARY OF A CHAMBERMAID (1946) LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Burgess MEREDITH, Jean RENOIR  
 d'après le roman d' Octave MIRBEAU, et la pièce d'André HEUSE, André de LORDE, Thielly NORES  
*Production* : Camden production, Inc.  
*Producteurs* : Benedict BOGGAUS, Burgess MEREDITH  
*Distributeur* : United Artists  
*Photographie* : Lucien ANDRIOT  
*Décor* : Eugène LOURIE

<i>Costumes</i>	Barbara KARINSKA
<i>Montage</i>	James SMITH
<i>Musique</i>	Michel MICHELET
<i>Son</i>	William LYNCH
<i>Producteur associé</i>	Arthur M.LANDAU
<i>assistant à la production</i>	Carley HARRIMAN
<i>Assistant Réalisateur</i>	Joseph DEPEW
<i>Dialoguiste</i>	Paula WALLING
<i>Réalisation des décors</i>	Julia HERON
<i>Effets spéciaux</i>	Lee ZAVITZ
<i>Réalisation des Costumes</i>	GRETA
<i>Maquillage</i>	Otis MALCOM, Scotty RACKIN
<i>Tournage</i>	21 juillet au 15 Septembre 1945
<i>Intérieurs</i>	Studio General Service
<i>Procédé</i>	35mm, noir et blanc
<i>Enregistrement</i>	Western Electric
<i>Longueur</i>	2 350 m.
<i>Durée</i>	91'
<i>Première publique</i>	23 avril 1946, New-York 9 juin 1946, les Reflets (V.O.) Impérial-Cinécran (V.F) Paris

<i>Capitaine Mauger</i>	Burgess MEREDITH
<i>Joseph</i>	Francis LEDERER
<i>Georges</i>	Hurd HATFIELD
<i>M. Lanlaire</i>	Réginald OWEN
<i>Célestine</i>	Paulette GODDARD
<i>Madame Lanlaire</i>	Judith ANDERSON
<i>Louise</i>	Irène RYAN
<i>Rose</i>	Florence BATES
<i>Marianne</i>	Almira SESSIONS

Célestine vient prendre sa nouvelle place de femme de chambre chez les Lanlaire. Joseph, le valet, l'attend sur le quai de gare. Au château, tout est dirigé par Mme Lanlaire. Tout le monde file doux, son mari le premier. Seul obstacle à l'harmonie, la présence d'un voisin insupportable et républicain, le capitaine Mauger, petit bonhomme nerveux, aux tendances anarchistes, qui vit avec sa vieille gouvernante et qui ne manque pas de tomber amoureux de la belle Célestine.

Le fils de la maison, Georges, est tuberculeux. Il rentre au château pour s'enfermer dans sa chambre. Madame Lanlaire affecte Célestine à son service en espérant que la jeune femme lui rendra le goût de vivre. Les deux jeunes gens se découvrent et s'apprécient.

Joseph a d'autres projets en tête. Le 14 juillet approche. Et dans cette famille ultra-royaliste, on fête le 14 juillet par provocation. On nettoie l'argenterie. Quel bel objet de convoitise pour le valet. Joseph compte sur l'aide de Célestine pour le voler et s'enfuir. Un malheureux

conours de circonstances fait que Mauger légèrement éméché par les à-côtés de la fête au village, décide lui aussi de partir avec Célestine. Il va chercher toutes ses économies pour la sortir de cet enfer provincial. Joseph le tue et dérobe le magot, puis prend congé des Lanlaire en annonçant son prochain mariage avec Célestine.

Georges, fou de jalousie, se bat avec lui dans la serre, mais il a le dessous. En traversant la place du village en fête, Célestine s'arrange pour que l'on découvre sur la carriole de Joseph l'argenterie des Lanlaire qu'elle distribue aux villageois. Georges les rejoint et se bat de nouveau avec le criminel. La foule fait cercle autour d'eux. Joseph est tué. Célestine et Georges quittent le château, enfin réunis.

## CELESTINE



**Interprète :** Paulette GODDARD

**Age :** 35 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Si je ne suis pas ce qu'on appelle jolie, je suis mieux ; sans fatuité, je puis dire que j'ai du montant, un chic que bien des femmes du monde et bien des cocottes m'ont souvent envié. Un peu grande, peut-être, mais souple, mince et bien faite... de très beaux cheveux blonds, de très beaux yeux bleu foncé, excitants et polissons, une bouche audacieuse... enfin une manière d'être originale et un tour*

*d'esprit, très vif et langoureux à la fois qui plaît aux hommes. »*<sup>5</sup>

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Tu as changé ma vie. En te voyant agir à la gare, j'ai vu ce qui n'allait pas chez moi. Soudain j'ai compris. La vie est la vie. Je me battrai et tant pis pour les blessés tant que ce n'est pas moi et ce n'est pas tout. Je ne veux plus être femme de chambre. Non. Je serai la patronne et j'aurai ma maison. Je saisirai le premier homme venu, oui le premier venu. Je me moque qu'il soit beau ou laid, jeune ou vieux du moment qu'il a de l'argent, c'est l'essentiel. Ils m'ont toujours fait du mal. Désormais je me servirai d'eux. Fini l'amour pour Célestine. Je l'écris pour ne jamais l'oublier. »*

### **Descriptif**

Avant même que le spectateur ne découvre le visage de Célestine, Renoir nous la présente de façon détournée par un gros plan sur son journal intime (ce procédé revient régulièrement dans l'œuvre du réalisateur notamment dans *La Grande illusion* pour la présentation de Maréchal et de Rosenthal). Cet objet est donc très important (il donne d'ailleurs son titre au film) en effet c'est à lui que le personnage principal se confie. Célestine dévoile aux spectateurs par son intermédiaire des sentiments ou des idées qu'elle cache aux autres personnages : son ambition par exemple. Cet objet reflète la vraie personnalité de Célestine.

Cela ne manque pas de surprendre le spectateur dans la mesure où il est peu commun qu'une femme de chambre tienne un journal intime ! L'expression châtiée du style prouve une éducation certaine que nous confirme l'apparition de Célestine, jeune, jolie et très élégante. Cette image peu conforme au cliché que l'on a coutume de se faire de l'employée de maison est renforcée par la présence à ses côtés d'une autre domestique, Louise, beaucoup moins jeune et accorte.

L'intelligence de la présentation de ce personnage central de l'histoire se confirme par le comportement de Joseph, le majordome, très imbu de sa personne qui les accueille sur le quai de gare par la formule définitive : *« C'est moi qui commande chez les Lanlaire. »*

<sup>5</sup> Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, éd. Pocket, Paris, 1982, p. 18.

En jaugeant les deux femmes et en toisant Louise avec un méchant : « *On ne va pas prendre une bonne avec une tête comme ça* », Joseph incarne d'une certaine manière les réactions du spectateur en insistant sur un conditionnement discriminatoire. Célestine réagit alors en femme de tête et réplique à Joseph, le regard rivé dans le sien, sans sourciller : « *Vous pouvez aller dire à vos patrons que la femme de chambre est repartie avec la bonne... Inutile de prendre vos grands airs.* »

Nous sommes parfaitement ici dans une construction behavioriste du personnage. Ce sont ses attitudes, ses mimiques, la tonalité de ses propos qui éclairent sa psychologie. Le spectateur qui aurait pu être surpris par le premier plan et le fait que Célestine entame un douzième emploi en deux ans, comprend alors qu'on ne la manipule pas. Sa révolte instinctive contre Joseph la surprend elle-même un peu, ce qu'elle confie à Louise : « *Grâce à toi, je vais être tout autre. Quand je t'ai vu agir à la gare, j'ai compris que j'avais tort d'être comme je suis. A partir de maintenant je vais me battre.* »

Par opposition, Louise lui fait part de ses craintes. Joseph lui en impose :

Louise : « *C'est une personne importante !*

Célestine : « *Il n'est que le valet de chambre.* »

A la différence de Louise, Célestine ramène Joseph à sa véritable place sociale (tout en affirmant son autorité sur Louise à qui elle ordonne de porter ses bagages).

Cette première séquence de présentation des personnages est très importante. D'abord le personnage de Célestine sera en partie déterminé par le couple qu'elle forme avec Louise. Il y a chez ces deux femmes une solidarité de classe évidente. Ensuite l'approche des personnages se fera à partir de cette conscience de ce qu'il faudra bien appeler la lutte des classes, mais aussi par cette évidence renoirienne que quelle que soit l'appartenance à une catégorie sociale déterminée (en l'occurrence la domesticité), cet espace social n'est pas homogène. Joseph est un domestique bien qu'il soit perçu par Louise pour ce qu'il voudrait paraître : « *celui qui commande chez les Lanlaire.* » Enfin et surtout, le positionnement des trois domestiques fait apparaître des aspirations divergentes. Joseph manifeste par sa morgue son aspiration, voire ses dispositions à appartenir à la classe dominante ; Louise témoigne de sa soumission aux ordres d'où qu'ils viennent et Célestine par ses différences d'apparence et d'expression fait preuve d'une exigence de liberté et d'une capacité de rébellion devant l'injustice.

Tout ceci va se concrétiser dans les séquences suivantes. Lorsqu'elle et Louise s'installent dans la soupente qu'on leur a réservée, Célestine ordonne à Joseph : « *Il n'y a qu'un lit... apportez un autre lit !* », lui signifiant par là-même qu'il n'y a pas subordination dans la domesticité et qu'à ses yeux, il est au même rang qu'elles. Elle fait même la leçon à Louise qui accepterait de dormir par terre s'il n'y a qu'un seul lit : « *Ne te résigne pas... et ne hausse pas les épaules comme ça ! J'ai fait ça toute ma vie. J'en ai assez.* »

En fait plus tard elle s'étonnera elle-même de la transformation de son comportement : « *Je n'ai jamais parlé sur ce ton-là de ma vie* », reconnaît-elle des larmes dans la voix. Célestine serait donc aussi une femme discrète et sensible que sa propre audace effraye.

Elle joue ; elle se construit une nouvelle identité dont l'origine vient aussi du refus de l'image de femme-objet que sa condition implique : « *Les hommes m'ont fait du mal, je vais me servir d'eux. Plus d'amour pour Célestine... Il faut que j'écrive ça avant d'oublier.* »

Elle semble toutefois partager ce défaut de la société bourgeoise qui accorde beaucoup trop d'importance à l'apparence. Cela l'amène à juger les gens sur leur mine, à prendre Monsieur Lanlaire pour le jardinier et à se livrer à des confidences qu'elle ne se serait pas permise avec le chef de famille s'il avait porté les habits de sa condition : « *Vous vous plaisez ici ?... Personne ne me commandera, je ne me laisserai pas faire. Vous verrez à nous deux... on remettra les maîtres à leur place.* »

Toutefois lorsqu'elle se rend compte de sa méprise, cette dernière assertion prend un double sens : « *Remettre les maîtres à leur place* », signifie aussi que la place d'un maître n'est pas de s'attabler à la cuisine avec les domestiques. En revanche lors du premier contact avec Madame Lanlaire dont l'image correspond bien au cliché social de la maîtresse de maison bourgeoise, sa réaction est d'abord de soumission :

« *Vous êtes la femme de chambre ? Vous vous appelez...*

-Célestine.

-*Trop compliqué, je vous appellerai Marie.*

-*Oui Madame. »*

Le « *Oui Madame* » de Célestine sonne comme une reddition, puisque tout semble rentrer dans l'ordre des maîtres.

En refusant dans un second mouvement de modifier son identité, « *Madame, ... je préfère qu'on m'appelle par mon nom* » Célestine affirme sa différence et s'oppose à sa patronne. Cette attitude de révolte est imprudente. Célestine se laisse emporter par le double succès qu'elle a remporté sur Joseph (épisode de la gare et du lit dans la soupente). Mais on ne peut pas dire n'importe quoi à n'importe qui, et Célestine en est inconsciente.

Si le but de Célestine est de sortir de sa condition, sa stratégie ne reposera pas uniquement sur l'affrontement puisqu'elle a parfaitement saisi la puissance de sa séduction sur le comportement de ses congénères masculins. En cela elle diffère du personnage de Catherine dans le film homonyme qui se laissait influencer par l'environnement. Sa « liaison » avec Maurice Laisné tenait plus du hasard et de la compassion naturelle portée à un malade, qu'à une volonté ou un plan pré-établi. Célestine au contraire veut séduire un homme de condition supérieure pour être considérée. Elle s'est rendu compte que Monsieur Lanlaire n'est pas insensible à ses charmes. Elle décide donc d'en profiter. Usant de stratagèmes de séduction très simples, elle joue avec juste ce qu'il faut de coquetterie, de larmes et de respectabilité offensée :

« *Je vous voyais autrement. Vous êtes comme les autres hommes.*

- *Tenez comme preuve de mon estime, achetez-vous un petit cadeau. Acceptez ce franc.*

- *Je préférerais un petit objet comme... une de vos tabatières. »*

Mais la stratégie se révèle médiocre. Célestine s'en rend compte avec une forme de cynisme :

« *Je sais à quoi m'en tenir, il n'a pas un sou. »*

Même fourvoisement avec le voisin, le Capitaine Mauger. Ce personnage faunesque, semant autour de lui un aimable désordre par refus des barrières et des normes s'éprend de Célestine. Ce qui n'est qu'un jeu, tourne au drame. Aveuglé par sa passion, Mauger étouffe l'écureuil qu'il serre dans ses mains. Après cet épisode tragique, Célestine perd ses repères et panique. Elle découvre que Joseph, mû par la même haine des maîtres, prépare depuis longtemps sa fuite, non sans avoir fait main basse sur l'argenterie. Elle se laisse emporter par son désir d'avoir sa part du « *festin* » : « *Toute ma vie, j'ai servi les gens et maintenant je vais prendre ce que je veux. »* Cet énervement fait contraste avec le calme de Joseph qui poursuit méthodiquement ce même objectif depuis dix ans. Il est posé, réfléchi et il s'oppose à l'impatience de Célestine. Elle ressent plus ou moins consciemment la supériorité de Joseph sur elle (il lui imposera ses idées). Joseph apparaît ici bien plus mûr et elle s'en aperçoit. Son impatience est une sorte de réflexe de défense face à son infériorité. Elle oscille entre attirance et répulsion pour le personnage de Joseph. Elle est irrésistiblement attirée par lui, mais elle s'en défend car il ne rentre pas dans le statut des personnages qu'elle s'est promis de séduire, c'est pourquoi elle tente de l'inférioriser par le terme de « *laquais* » avant de fuir car elle sent que c'est lui qui a raison. Il est l'affirmation du mal.

Lorsque Georges, le fils de la maison, quatrième personnage masculin du drame entre en scène, Célestine est affectée à son service avec mission de distraire ce malade difficile. Pour attirer son attention, Madame Lanlaire pare Célestine de vêtements à la dernière mode de Paris, la coiffe, la parfume. Séquence renoirienne et séquence de théâtralisation par excellence puisque nous sommes dans les loges où le comédien revêt le costume et le maquillage pour devenir personnage. La bourgeoisie est persuadée une fois encore que l'habit fait le moine et que Célestine ne peut plaire que parée des signes exacerbés de la féminité selon la mode. Pour le spectateur l'effet est évidemment inverse. Ainsi accoutrée en cocotte, le derrière proéminent, Célestine déclenche plutôt le rire que le désir.

Mais paradoxalement, c'est ainsi déguisée qu'elle laisse tomber le masque, qu'elle cesse de jouer un rôle comme avec les autres hommes. Elle est tout à coup sincère. Jusqu'alors elle cherchait à plaire. Avec Georges, elle redevient la femme-enfant gaie qui laisse son rire éclater, qui manifeste sa joie dans sa toilette neuve et qui, sans autre pudeur, la relève



jusqu'au-dessus du genou pour traverser une flaque d'eau. Georges est un des premiers hommes qui l'attire. Il n'y a ici plus de trace d'intérêt, mais bien la transformation d'un sentiment de compassion dû à sa tristesse et à sa maladie en sentiment amoureux. Lorsque Georges s'en étonne : « *Ca ne vous fait rien que je me promène avec vous ?* », Célestine oublie la différence de classe et témoigne de son contentement : « *Et moi qui n'avais jamais été si heureuse !* » La séquence de l'arbre est capitale pour le film. Célestine s'affirme comme étant capable de lire. C'est une forme de séduction. Elle veut que Georges s'intéresse à elle, qu'il la considère comme une femme intelligente et non comme une domestique sans culture. Le poème de sa fabrication qu'elle récite alors est très naïf et contraste avec le personnage de Célestine du départ : quelqu'un de très matérialiste. C'est à ce moment qu'elle se révèle vraimentoureuse de Georges. Elle lui demande son avis, craint sa sentence. L'arbre est le symbole du désir. Georges la prend par la main, puis par la taille, il baise sa main. Il utilise les pratiques sociales du gentleman qui veut séduire une femme. Renoir introduit ici une sorte de rapport d'égalité sociale : Georges considère Célestine comme une femme et non plus comme une domestique. L'idée du vœu de bonheur et la musique romantique renforcent le côté sentimental de cette scène charnière. Scène immédiatement suivie par celle de Joseph qui tue un canard. Le contraste entre le romantisme de Georges et la violence de Joseph est d'autant plus fort que les deux scènes sont juxtaposées sans liaison. Joseph apparaît alors comme l'antithèse de Georges.

Malgré la promesse qu'elle s'était faite – « *Plus d'amour pour Célestine* » – et son jeu de séduction avec les autres hommes (Mauger, Lanlaire), elle est tout naturellement tombée amoureuse de Georges. A la page du jour de son journal, elle ne peut qu'écrire « *Georges, Georges...* » à l'infini. Célestine qui se croyait maîtresse dans l'art de séduire et d'obtenir ce qu'elle désirait des hommes, est déboussolée. La caméra de Renoir les surprend, main dans la main, à rire ensemble en parfaite adéquation et la minute suivante, éloignés l'un de l'autre, tandis qu'il la chasse ou la fuit. La quinte de toux qui secoue douloureusement Georges provoque une mise à distance. Célestine comprend mal ces perpétuels changements d'attitude : « *Ca change tout le temps et ça me fait du mal de ne pas comprendre.* »

Lorsque Georges la renvoie durement, elle est d'abord prête à obéir, puis elle se ravise. Pourquoi se résigner à rentrer dans la demeure alors qu'elle souhaite rejoindre Georges dans la serre ? Célestine souligne alors l'ambiguïté de la situation et "joue" son rôle de femme de chambre : « *Moi je m'appelle Célestine... et je suis ici pour vous servir (...)* Si je vous avais connu plus tôt, je vous aurais soigné, moi, et les choses auraient été autrement. » Outre le sentiment amoureux, c'est le sentiment de maternité qui prédomine ici. En effet, elle veut protéger Georges comme un amant, comme un enfant. Elle lui caresse les cheveux alors qu'il pose sa tête sur sa poitrine.

Mais paradoxalement, lorsque Madame Lanlaire lui jette sa robe de chambre sur les épaules avant de la pousser dans la chambre du malade, elle semble accomplir son rêve d'accéder au statut de patronne pour un bref instant. Et c'est justement cela qui provoque la colère de Georges. Il perçoit à travers cette visite nocturne et la robe de chambre, l'emprise de sa mère sur la domestique : « *Va-t-en et emmène ta conspiratrice avec toi.* »

L'habit fait hélas le moine.

Humiliée, Célestine renonce : elle jette à terre la robe de chambre de Madame Lanlaire. Plus question de jouer la comédie. Face à la caméra elle est loin d'avoir la même image qu'au début, perdue dans le cadre, mal à l'aise, les yeux baissés. Ici les poings sur les hanches, elle occupe tout le cadre, son regard est dur et droit : « *Pour qui me prenez-vous ? Pour un chien, un animal ? Pour pouvoir me jeter dehors plus tard ? Je le déteste. Il prétend être gentil, mais au fond il est comme vous. Il est méchant et cruel... Comme vous ! (...)* "Je vous hais ! Je ne veux pas m'habiller comme vous, ni vous ressembler. Je n'en peux plus, je quitte. » Cette phrase est dictée par le dépit amoureux. La haine et l'amour passion sont des sentiments très proches l'un de l'autre.

Cette dialectique entre deux conflits relevant de la lutte des classes (maître et domestique) et de la manipulation psychologique (femme, mère et fils) atteint ici une parfaite illustration. Le personnage de Célestine n'est que celui d'une jeune femme doublée d'une jeune domestique

instrumentalisée par une mère et une patronne. Sa réaction sera purement instinctive : femme trahie et humiliée, Célestine vend en quelque sorte son âme au diable en acceptant la proposition de Joseph : « *Pensez à ce café, vous y serez comme une reine. Songez à votre revanche. Vous reviendrez ici comme une maîtresse de maison dans une voiture à quatre chevaux. Madame ne vous humiliera plus. Elle vous saluera et se mordra les lèvres. Nous nous ressemblons tous les deux.* » Sa résignation va conduire à un enchaînement dramatique dans lequel elle n'est que l'instrument du destin. Concours de circonstances comme dans *La Règle du jeu* (le manteau de Lisette mis sur les épaules de Christine, Octave qui laisse sa place à Jurieux), sans se douter des conséquences, elle sert les plans criminels de Joseph. Elle éloigne Mauger de son domicile et sans le savoir l'envoie à la mort en le renvoyant chez lui où Joseph l'assassine.

Célestine : « *Vous étiez dans le jardin de Mauger, vous l'avez tué pour son argent.*

Joseph : *Nous l'avons tué tous les deux... Vous vouliez ce café comme moi.* »

Mais là où Joseph se trompe, c'est que le café n'est qu'un succédané d'amour. Il met la possession matérielle à la place du sentiment.

Dorénavant, elle est liée à Joseph par un terrible secret. Lors du toast porté aux victimes de la révolution dans la salle à manger avec maîtres et domestiques, Célestine ne saisit pas le sens du regard de Georges. Elle accélère le cours des événements, annonce son départ et son mariage avec Joseph. Mais ce rôle est cette fois trop difficile à tenir, elle fuit en pleurant : « *C'est vous, Georges, que j'aime... mais je ne peux pas vivre avec vous. Je voudrais qu'il n'y ait qu'une chose sur terre, le présent.* »

L'issue de la rixe entre Georges et Joseph est par trop prévisible. Dans ce combat entre les deux hommes, c'est l'avenir de Célestine qui se joue sans qu'elle n'y puisse rien. Elle se laisse emmener par Joseph, le vainqueur. Il faut que le *deus ex machina* se manifeste pour que le film puisse se clore sur un happy end hollywoodien. Le génie de Renoir est de restituer la dimension politique de l'histoire en faisant intervenir le peuple, en cette soirée festive de 14 juillet. Ici comme dans *Le Crime de Monsieur Lange*, c'est la justice populaire qui acquitte (Lange peut partir avec Valentine) ou qui condamne (le peuple met à mort le méchant, celui qui représentait le conservatisme, celui en accord avec les patrons, hostile à la République et à une égalité sociale). Par conséquent, la scène du lynchage va de paire avec la distribution de l'argenterie. Par cet acte, il y a une sorte de rétablissement de l'inégalité sociale. D'ailleurs remarquons que c'est Célestine qui redistribue les biens. Par cet acte, Renoir la dédouane de toute responsabilité. Ce n'est plus la Célestine du début du film qui agit, mais une Célestine que l'aspect matériel n'intéresse plus (elle se détourne même de la tabatière tant convoitée au début).

La conclusion peut certes s'apparenter à un happy end hollywoodien d'autant plus que cette liberté scénaristique prise par rapport à l'œuvre originale est apparue aux critiques de l'époque comme une concession de la part de Renoir. Il est vrai que l'ensemble de sa production hollywoodienne a été singulièrement sous estimée à sa sortie en France pour des raisons sottement idéologiques. Il y a sans doute une réévaluation à effectuer en réinsérant ce film dans une mise en perspective générale de l'œuvre.

Le personnage de Célestine évolue considérablement du début à la fin du film. Le personnage matérialiste, intéressé, soucieux d'atteindre la richesse du début laisse au fur et à mesure la place à quelqu'un qui, en se débarrassant de la richesse matérielle trouve le véritable amour.

Le personnage de Célestine décrit par Renoir n'est plus du tout dans l'esprit de celui créé par Mirbeau. Renoir édulcore son personnage qui est beaucoup moins dur que dans le roman. Ici, Célestine est plus victime du destin (on retrouve ce changement dans *La Bête humaine* avec le personnage de Séverine). On trouve donc ici encore l'idée qui détermine toute l'œuvre de Renoir, qui ne condamne aucun de ses personnages. De ce point de vue, Bunuel qui adaptera lui aussi *Le Journal d'une femme de chambre* en 1964 sera beaucoup plus fidèle à Mirbeau.

### **Paulette GODDARD (1911-1990) :**

Pauline Marion Levy est née à New-York le 3 juin 1911 (certaines sources donnent aussi les dates de 1905 et 1914). Elle débute dans les revues de Ziegfeld avant de s'orienter vers le cinéma. Elle est d'abord l'épouse de Charlie Chaplin, avant d'épouser Burgess Meredith, puis le romancier allemand Erich Maria Remarque. Elle meurt d'une crise cardiaque le 23 avril 1990 en Suisse.

### **Paulette Goddard vue par Jean Renoir :**

*J'ai trouvé en Paulette Goddard et Burgess Meredith des interprètes qui ne demandaient qu'à « aller jusqu'au bout », et tiens maintenant à leur rendre hommage.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op. cit., p. 56.

*Avec Paulette Goddard, nous retrouvions la gamine des Temps modernes. La seule différence est que les haillons avaient fait place à des vêtements d'une élégance raffinée. Malgré des interruptions de plusieurs années, notre amitié reste robuste. Cette jolie femme a de l'esprit : avec elle on ne s'ennuie jamais. Je lui demandai comment Chaplin avait pu être assez fou pour laisser échapper un tel feu d'artifice. Elle me répondit que ce n'était pas Chaplin qui l'avait quittée, mais elle qui avait quitté Chaplin. La raison : il réservait toute sa drôlerie pour ses films. Dans la vie, il n'était pas drôle du tout, d'après elle [...]. Elle ne pratique que les hommes remarquables mais elle en change souvent.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., pp. 207-208.

*Cela m'intéressait de faire travailler dans ce sens-là une actrice qui, dans ses autres films, ne le faisait pas et que j'aime bien ; c'est une camarade extraordinaire pour travailler. C'est vraiment une bonne collaboratrice, alors cela m'intéressait de la pousser dans ce sens.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 28.

*Paulette, chaque fois que je vois ce film (Le Journal d'une femme de chambre), je suis un peu plus fier de ma collaboration avec vous. Vous êtes absolument merveilleuse, je ne puis vous dire à quel point [...] ce que vous avez fait me rend totalement heureux et je ne crois pas qu'une autre ait jamais tenté de parvenir à ce mode d'expression à l'écran depuis l'invention du parlant.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., p. 168 : lettre à Paulette Goddard et Burgess Meredith  
03/10/1945.

### **Paulette Goddard vue par la critique :**

*Paulette Goddard est mauvaise à souhait.*

André BAZIN, **L'Écran français** n° 155, 15-06-1948, article : Le Journal d'un femme de chambre, *une suite manquée* à La Règle du jeu, p. 13.

## **Georges LANLAIRE**



**Interprète :** Hurd HATFIELD

**Age :** 30 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Son visage imberbe avait la grâce d'un beau visage de femme ; d'une femme aussi ses gestes indolents, et ses mains longues, très blanches, très souples, où transparaisait le réticule des veines... Mais quels yeux ardents !... Quelles prunelles dévorées d'un feu sombre, dans des paupières cernées de bleu et qu'on eût dites brûlées par les flammes du regard !... Quel intense foyer de pensée, de passion, de sensibilité, d'intelligence, de vie intérieure !... Et comme déjà les fleurs rouges de la mort envahissaient ses pommettes. »<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> in *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 108.

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« J'ai un aveu à vous faire en guise d'adieu. Je suis rentré chez moi brisé, sans illusions, malade. Cette maison, ces champs, je ne les ai jamais aimés. Cet air me fait suffoquer. C'était moins un retour qu'une défaite. »

**Descriptif**

Georges est le fils de la famille Lanlaire, le fils malade, tuberculeux. Personne ne le connaît vraiment bien puisqu'à chaque retour, il se terre dans ses appartements, honteux de son état. Pour le définir on parle d' « un monstre (qui) a deux têtes et une queue, de brebis galeuse », on parle même de « fantôme. » Il est vrai que la comparaison est facile en raison de sa maigreur, de son visage d'une blancheur cadavérique et de ses rares sorties à l'air libre. Sa maladie le rend complexé. Il se sent inférieur, diminué physiquement : « Ce n'est pas parce que je veux rester. J'ai essayé de partir d'ici, mais je ne peux pas. Je n'ai pas la force de me traîner au village. Je ne peux même pas aller à la porte. »

Il se traîne de fauteuil en fauteuil. Il refuse qu'on le touche ou qu'on le prenne en pitié : « Partez. Je ne peux souffrir les gens dans mon état », dira-t-il à Célestine lorsqu'il est pris par une soudaine quinte de toux.

On ressent une certaine tension entre le fils et sa mère. Lors de son arrivée, celle-ci se jette à son cou. Il la repousse comme pour se protéger de son étouffement : « Tu veux me posséder, comme tu as pris possession de Papa et de Joseph », sans un mot, de dos (il n'est plus que l'ombre de lui-même). Alors que son comportement avec son père est tout autre, comme s'il voulait lui montrer une sorte de compassion, un peu d'amour dans sa vie étouffée par sa femme, une poignée de main chaleureuse et un sourire accompagnent un « bonjour Papa. »

Il recherche la solitude. Sa seule distraction est de s'asseoir dehors et lire comme s'il ne vivait plus que par procuration, il se réfugie dans la vie de personnages ayant abandonné sa propre vie : « Il m'aurait fallu de l'ambition... Le désir de vivre vraiment. »

Les livres qu'il choisit reflètent d'ailleurs tout à fait ses états d'âmes : « L'histoire que je vais vous raconter va vous glacer d'effroi, elle arrêtera le sang dans vos veines [...] Pourquoi lisez-vous ces horreurs ? Ce n'est pas bon pour vous. »

S'il est revenu au château qu'il déteste, c'est pour y mourir miné par la maladie : « Je suis revenu à la maison, désillusionné et malade. Je reviens dans une maison que je déteste, respirer un air étouffant. Revenir ici c'est m'avouer vaincu. »

Une dualité s'opère en lui vis à vis de Célestine. Parfois il voit en elle une infirmière mandatée par sa mère, venue veiller le pauvre malade. Dans ces moments il la repousse, refusant la pitié, refusant son état. Mais parfois il voit en Célestine la femme enfant, belle, souriante, naïve et naturelle, objet de désir, avec laquelle il aime se promener main dans la main : « J'apprécie tout ce que vous avez fait. »

Dans ces moments, il reprend goût à la vie. Remarquons d'ailleurs qu'il a laissé son livre. Il accepte de vivre désormais sa propre vie.

Mais paradoxalement, ces moments le perturbent, lui font peur. S'attacher à une femme lui fait prendre conscience de sa maladie, de sa contagion, de sa triste vie et il refuse d'emmener quelqu'un dans sa chute, dans son désespoir. A chaque fois qu'il est prêt à lui annoncer son amour il fuit, sous l'arbre aux vœux ou dans la serre : « Je ne... voulais pas cela. Je voulais vous dire adieu [...] Emmène-la et qu'on ne vienne pas me parler d'amour. »

Cet homme a vécu de désillusion en désillusion, il a refusé de souffrir de nouveau, et pour cesser de souffrir, il s'est construit une forteresse dans laquelle personne n'a accès.

Lors du toast annuel, les deux mondes sont exceptionnellement rassemblés au même étage, les domestiques et les maîtres. Mais une frontière imaginaire les sépare, matérialisée ici par un champ/contrechamp. On ne voit jamais en même temps dans la même image maîtres et valets.

Tout se trouve bouleversé lorsque Joseph annonce son mariage avec Célestine. Georges qui semblait plus mort que vif, qui semblait avoir renoncé à la vie, sent monter en lui un sentiment de jalousie. Il franchit la frontière, il rompt la distance comme dans *La Règle du jeu*. Cette frontière annulée, tout est bouleversé.

Poussé par une force pleine de vie, l'amour et la jalousie, sentiments auxquels il avait renoncé depuis longtemps, Georges se comporte de nouveau en homme et non plus en vieillard diminué, retranché dans la mort.

Les deux hommes s'affrontent : celui qui voudrait monter dans la hiérarchie et l'autre qui voudrait cesser de vivre comme l'exige le protocole et vivre selon ses sentiments : « *Je veux oublier que je suis votre fils.* »

Il abandonne définitivement l'élégance, l'étiquette, en courant après Célestine en pleurs. Il est devenu un homme simple qui veut reconquérir celle qu'il aime.

Mais cet abandon du protocole exige l'affrontement avec la mère qui, elle, veut maintenir un monde qui s'effondre, qui n'existe plus :

« *Cette créature ne t'aime pas, c'est une domestique, qu'elle parte avec Joseph.*

- *Voilà bien comme nous sommes. Des hypocrites. C'est une domestique... Elle ne sent rien, elle n'a aucun droit.* »

Lui qui se laissait aller, a repris toute sa grandeur. Il affronte sa mère avec violence, lui qui se contentait jusqu'alors de la repousser. Il a trouvé une condition à défendre, une raison de revivre. Il fait simplement ouvertement ce que les autres faisaient hypocritement (« *Nous sommes des hypocrites* ») : le père faisait la cour à Célestine, pendant que la mère prenait Joseph comme amant. C'est une classe en perdition qui refuse de se l'avouer, qui veut se donner l'illusion de sa force et de son existence.

Mais si Georges a franchi la frontière et a ainsi tout bouleversé, Joseph lui, l'a franchie aussi mais dans l'autre sens. Il se tient maintenant dans la partie des maîtres et qui plus est, il est entre le père et la mère, place que tenait Georges peu de temps auparavant. Cette classe s'autodétruit : Madame Lanlaire donne l'argenterie à un domestique qui va être son propre patron. Tout est bouleversé.

Là encore il existe quelques ressemblances avec *La Règle du jeu* : outre les domestiques qui investissent le monde des maîtres et vice-versa, on peut aussi mettre l'accent sur la serre. C'est dans celle-ci que le couple illégitime se réfugie (Octave/Christine et Georges/Célestine) et qu'on les épie : le regard de Joseph dans la pénombre, dissimulé derrière les plantes est proche de celui de Schumacher épiant Christine/Lisette et Octave dans le film de 1939.

Georges est le symbole d'une classe décadente (la maladie) qui continue à s'accrocher à ses privilèges et qui se persuade ainsi de sa suprématie. Ce n'est qu'une illusion. Cette « caste » est vouée à la mort en s'auto-détruisant. Dans un sursaut de volonté, Georges s'en dégage mais nombreux sont ceux qui n'auront pas cette énergie et sombreront avec le navire. Georges est en quelque sorte de la même trempe que Boeldieu (*La Grande illusion*) qui n'est pas dupe et qui sait que sa classe est en perdition.

### ***Hurd HATFIELD (1917-1998) :***

William Ruckard Hurd Hatfield est né le 7 décembre 1917 à New-York. Sur une quarantaine de films, il ne tournera qu'une seule fois avec Jean Renoir. Il meurt le 26 décembre 1998 en Irlande.

# JOSEPH



**Interprète :** Francis LEDERER

**Age :** 45 ans

**Le personnage original :**

« Bien qu'il ne soit plus jeune, je suis étonnée de la souplesse, de l'élasticité de ses mouvements ;... ses reins ont des ondulations de reptile... J'en arrive à le détailler davantage... Ses durs cheveux grisonnants, son front bas, ses yeux obliques, ses pommettes proéminentes, sa large et forte mâchoire, et ce menton long, charnu, relevé, tout cela lui donne un caractère étrange que je ne puis définir. »<sup>7</sup>

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« N'ayez pas peur de moi. Vous êtes comme moi. Peut-être pas en apparence, mais au fond on est pareil. »

**Descriptif**

Joseph est un homme très strict, tout de noir vêtu, très arrogant, froid, au visage anguleux, ce qui le rend cynique et diabolique, « un croque-mort » selon Célestine. Il se comporte comme s'il était le patron : « C'est moi qui commande chez les Lanlaire... Je suis le valet de chambre », il est de ce fait odieux et hautain : « On ne va pas embaucher une bonne avec une tête comme ça ! »

S'il se comporte ainsi et s'il est si sûr de lui et de sa première place chez les Lanlaire, c'est qu'il a toute la confiance de Madame. Il a même réussi à écraser le patron pour prendre en quelque sorte sa place. En effet, alors que Monsieur Lanlaire aime à partager, dans la cuisine avec le petit personnel, un moment de bavardage, manger des gâteaux, Joseph, lui, occupe le plus souvent le premier étage c'est-à-dire l'étage des maîtres. Dans la cuisine on ne le voit, la première fois qu'avec Madame Lanlaire venue chercher son mari. Alors qu'à l'image, Monsieur Lanlaire est entouré de servantes (Mariane et Célestine), en contrechamp on voit Madame et légèrement en retrait Joseph dans son sillage.

Il est en quelque sorte l'ombre de Madame. Joseph a toute sa confiance. De ce fait elle se repose sur lui et lui a confié les clés de toute la maison ce dont il se vante auprès des autres domestiques. Il aime conserver cette supériorité, cette distance avec ceux de sa condition.

« Qui vit dans cette pièce ?

- Ca ne vous regarde pas.

- A qui est-ce que ça appartient tout ça ?

- Vous le saurez en temps voulu. »

Lui seul semble être au courant de toutes les affaires de la maison. D'ailleurs il apparaît comme quelqu'un qui observe beaucoup les autres, qui emmagasine les renseignements sur chacun, quelqu'un de très seul, très discret. On le surprend souvent à épier, en silence, dans le noir : quand Célestine rend visite au voisin, le Capitaine Mauger, Joseph épie par le trou dans la haie, dans l'ombre, le tonnerre gronde comme si sa présence était démoniaque. Derrière la porte de la chambre de Célestine, le visage éclairé, le noir des yeux ressortant, dominateur, secret, inquiétant. Il étudie chacun, les cerne parfaitement : « Vous avez l'air bien renseigné sur moi. »

Son calme le rend supérieur aux autres. Face à Célestine qui hurle, nerveuse, déçue après sa visite chez Mauger, lui est maître de ses passions, de lui-même. Lorsque Madame apprend la venue de son fils, elle crie sa joie, virevolte, cours dans tout le château, Joseph, lui, reste impassible. Il sait beaucoup de choses sur les autres, mais personne ne le connaît vraiment

---

<sup>7</sup> in *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 30.

bien, pas même Madame Lanlaire qui pourtant est « très proche » de lui. (Ont-ils ou n'ont-ils pas...)

Au château, Joseph est donc le numéro un après Madame et se comporte comme tel. Aider les nouvelles domestiques à porter leurs malles et leurs valises encombrantes ou les aider à descendre de la charrette ne lui viendrait pas à l'esprit. On le voit d'ailleurs dans la vaste demeure sans tâches précises, alors que l'on peut observer Célestine dans son travail, nettoyer les sols, faire les lessives, lui, semble n'être là que pour vérifier le bon déroulement du travail des autres domestiques : « *Retournez travailler.* »

De même lorsque l'on décide de rouvrir les pièces qui jusqu'alors restaient closes, Madame marche en tête avec dans son ombre Joseph, puis viennent ensuite les deux femmes Célestine et Louise qui croulent sous l'attrail de nettoyage. Joseph ne porte rien comme à l'accoutumé. Les deux servantes devront nettoyer, Joseph devra simplement embellir (poser les rideaux), tâche nettement plus gratifiante et surtout moins fatigante.

Il a sa place à l'étage des maîtres, porteur d'un télégramme, il pénètre dans la salle à manger au milieu du repas des patrons sans même frapper ou se faire annoncer.

Lorsque Madame entraîne Célestine dans les escaliers, remarquons bien que celui qui débarrasse la pauvre femme de chambre du gâteau qu'elle portait, c'est Monsieur Lanlaire et non Joseph, qui se trouvait pourtant à côté d'elle.

Mais cette situation va changer. L'arrivée de Georges lui fait perdre son rôle dominant. D'ailleurs à partir de ce moment, Joseph n'apparaît plus que très rarement à l'image et perd sa place aux côtés de Madame Lanlaire.

Son vêtement noir contraste avec la gaieté et la luminosité de Célestine séduite par Georges. Joseph est assis, de dos sur les marches, comme diminué par Georges : sans grandeur (assis), sans visage (de dos), terne (vêtu de noir).

En fait Joseph est l'antithèse de Georges. L'un est autant cynique, violent et calculateur que l'autre est malade, séducteur sans le vouloir, peu sûr de lui et fragile. D'ailleurs Célestine oscille entre les deux séduite d'une part par la virilité animale de Joseph mais attirée par le caractère maternel qu'elle peut exercer sur Georges (lorsqu'il se confie à elle, il pose la tête sur sa poitrine). Les scènes de séduction de l'un et de l'autre sont de ce point de vue flagrantes. Si Georges séduit Célestine de façon protocolaire, romantique (sous un arbre, avec des poèmes), tout en finesse, Joseph le fait de façon presque brutale, il empoigne Célestine la secoue, lui intime presque l'ordre de l'aimer. Le romantisme et l'élégance s'opposent à la virilité et à la masculinité bestiale. Remarquons aussi la différence de vêtements. Georges a revêtu un costume trois pièces avec chapeau et canne (finesse et féminité), alors que Joseph a relevé les manches de sa chemise sur ses bras musclés et bronzés, et il se rase (masculinité, violence).

Mais Joseph va commettre une erreur qui précipitera son destin. En effet, lui qui a toujours travaillé seul à la réalisation de ses desseins (devenir son propre patron), décide de se confier et de partager ses projets avec Célestine qu'il désire : « *J'ai attendu patiemment pour pouvoir vous parler.* »

Il n'est pas habitué à s'ouvrir, à se révéler ainsi et il va se perdre. En effet, Madame, dissimulée, l'épie et écoute. Les rôles sont une fois de plus inversés : Madame a pris la place de Joseph, cachée pour surprendre les autres dans leur intimité. Joseph a pris un rôle qu'il ne connaît pas, qu'il ne domine pas et qui va le dominer : « *Célestine je veux vous épouser. Je vous veux... J'ai besoin de vous plus que vous ne le comprenez. Je ne pense qu'à vous, j'ai ça dans le sang.* »

L'homme se met à nu, se dévoile, d'ailleurs observons que Joseph est en bras de chemise et que Célestine l'a surpris pendant sa toilette. Il a laissé tomber l'image stricte (son habit noir) pour être Joseph dans son intimité. Il a laissé tomber son masque, il laisse aller ses sentiments. Sans son masque, il est vulnérable et il se perd : « *Pendant dix ans j'ai tout fait pour avoir la confiance de Madame. J'ai su gagner sa confiance et me faire donner les clés dans un seul but, la liberté.* »

Peu à peu Joseph perd de sa superbe :

« *Peut-on aller au village, Madame ?* »

- *Personne ne sort le 14 juillet* », il prend les commandes comme à son habitude. Mais Madame voulant lui montrer son infériorité : « *J'ai décidé que cette année, on donnerait une heure de sortie.* »

Il reste assis, muet, les yeux baissés, Madame Lanlaire est debout, elle le domine, lui paraît écrasé, penaud la tête basse.

« *Joseph, donnez-moi mes clés.*

- *Après dix ans je demande une explication.* »

Il se lève d'un bond. C'est à lui maintenant de perdre son assurance, son calme, il s'énerve en face de Madame très calme, ce qui le diminue encore.

« *Et dire que vous aviez accès à toute l'argenterie, sachant que rien ne serait découvert avant une année.*

- *Après avoir été votre économe et votre homme de confiance, ça me peine.*

- *Vous ne serez qu'un valet* », dit-elle après l'avoir giflé. Cette gifle est la marque ultime de l'humiliation et c'est sans doute ce geste qui va transformer Joseph en meurtrier. Rappelons-nous que Célestine lui avait fait remarquer : « *Vous aimez voir tuer.* »

De plus nous l'avions vu à l'œuvre lorsqu'il tue les canards de façon sadique et démoniaque :

« *Cette oie est bien bonne.*

- *C'est grâce à Joseph. C'est de la manière dont il les tue. Il leur enfonce une épingle dans la tête. Elles meurent lentement et le sang reste à l'intérieur.* »

Passer d'un canard à un homme, il n'y a qu'un pas pour quelqu'un qui voit ses plans s'effondrer (tout comme il n'y a qu'un pas aussi pour passer d'un chat à un homme, pas que franchit allègrement le garde-chasse Schumacher dans *La Règle du jeu*). Cette frustration sociale et matérielle (la gifle, humiliation physique et morale qui lui fait perdre l'espoir de voler l'argenterie) va trouver un exutoire dans le meurtre de Mauger. Ce geste ultime va lui permettre d'affirmer sa force et sa puissance, mais du même coup il dépend de Célestine qui a découvert la vérité. Il va chercher à l'impliquer dans son acte et l'entraîner à sa suite. Par deux fois Joseph va assouvir sa soif de vengeance ou de revanche. Tout d'abord par rapport à Madame en affirmant publiquement sa volonté de quitter son service, il lui jette en plein visage l'idée qu'il peut devenir son propre maître et par conséquent démentir le cinglant « *vous ne serez toujours qu'un valet* » qui a suivi la gifle. Enfin il se venge en quelque sorte de la suprématie muette de Georges en entraînant Célestine avec lui, la rendant ainsi complice de ses actes.

Georges et Joseph s'affrontent d'abord verbalement puis physiquement (plus tard dans la serre). Alors que l'un tente de renier ses origines : « *Je veux oublier que je suis votre fils* », pour courir derrière « *cette créature qui n'est qu'une domestique* », l'autre lui, reste dans la salle. L'un voudrait pouvoir aimer une servante en toute liberté, l'autre voudrait faire partie du monde des patrons. C'est lui qui exige :

« *Cela se paye... L'argenterie.*

- *Savez-vous ce que ça représente pour moi ?*

- *C'est pour ça que je la veux. Ce sera le symbole de ma nouvelle situation, de ma place.* »

Au premier plan, la patronne recroquevillée sur elle-même, souffrant et en arrière-plan Joseph l'écrasant de sa hauteur, de son regard droit et froid : « *Prenez tout, mais rendez-moi mon fils.* »

Mais lors de sa fuite, Joseph est noyé dans la foule qui se referme sur lui : « *Laissez-moi passer ou je saisis mon fouet... je tuerai celui qui touchera à ces malles.* »

Lui qui a toujours vécu pour lui, loin des autres, secret, méprisant, est tué par les autres. Lui qui venait d'accéder au rang élevé des maîtres, des patrons, de la puissance, gît sur la pavé comme un vulgaire vagabond lynché par une foule qui a fait justice.

Le personnage de Joseph recoupe deux types de domestiques : le numéro un de la maison, celui sur qui les maîtres se reposent en toute confiance, celui qui partage leur intimité, fier de cette reconnaissance, arrogant vis à vis des autres (comme Corneille de *La Règle du jeu*), et le domestique à l'état brut, sans finesse, violent, capable du pire à l'encontre de qui se dresse en travers de son chemin (comme Shumacher).



### **Francis LEDERER (1899-2000) :**

Frantisek Lederer est né le 6 novembre 1899 à Prague. Il débuta dans le rôle de Jack l'Eventreur dans *Loulou* de Pabst. Il a tourné une quarantaine de films. Il meurt le 25 mai 2000 en Californie.

## **Capitaine MAUGER**



**Interprète :** Burgess MEREDITH

**Age :** 45 ans environ

### **Le personnage original :**

« Un vrai type de loufoque, celui-là, et comme on en voit peu, je vous assure... Figurez-vous une tête de carpe, avec des moustaches et une longue barbiche grises... Très sec, très nerveux, très agité, il ne tient pas en place, travaille toujours, soit au jardin, soit dans une petite pièce où il fait de la menuiserie en chantant des airs militaires, en imitant la trompette du régiment. »<sup>8</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Nous sommes ennemis jurés. Eux réactionnaires, moi libéral. Ils m'ont reproché en public de manger avec ma servante. Il n'y a rien de mal à ça ! »

### **Descriptif**

Le capitaine Mauger est le voisin des Lanlaire. C'est un petit diable, drôle, survolté, bizarre. Il ne sait pas marcher mais il court, il saute, il virevolte, il mange les fleurs, il parle très vite, toujours gai. Ce petit homme si spécial vit à cent à l'heure, à l'affût de la moindre bêtise. Il passe ses journées à provoquer Lanlaire : « Lanlaire, sortez donc et venez un peu vous battre », écrasé par la plongée (en effet, Célestine suit la scène du haut de la fenêtre) il apparaît comme un insecte sautillant, bondissant tel un moustique, comme le dira d'ailleurs Lanlaire lui-même. Il se complaît à ridiculiser le lourd, le pesant, le pataud Lanlaire qui n'a aucune chance malgré sa force face à l'agilité et à la finesse de Mauger, d'ailleurs le capitaine s'est choisi un animal de compagnie à son image, un écureuil, vif, rapide et agile, jamais stable toujours en action et aux aguets : « Il vous ressemble », dira Célestine. Ils auront d'ailleurs tous deux la même fin : le cœur du capitaine s'emballe face à Célestine. Ses yeux ne voient plus qu'elle mais ses mains chassent l'élément perturbateur, l'écureuil monte sur l'épaule de son maître. Le petit écureuil gît sans vie comme une peluche qu'un enfant délaisse pour une plus belle poupée (Célestine).

Il a réussi à abolir les distances domestique/maître. Il est vrai qu'à côté de l'univers très lourd, très conservateur des Lanlaire, le capitaine Mauger semble venir d'une autre planète. Il se comporte comme un enfant gâté qui fait les pires bêtises, d'ailleurs Rose, en plus d'être la servante est en quelque sorte sa mère. Elle le considère comme un être immature, d'esprit trop jeune, trop innocent pour être responsable de ses actes et de sa vie : « Partez et laissez mon bébé tranquille... Il ne peut pas se passer de sa mère... Surtout ne faites pas de bêtises... Mon Capitaine... où est mon bébé, qu'avez-vous fait de mon bébé ? »

Alors que c'est lui l'enfant, que tous considèrent comme tel, c'est pourtant lui que l'on manipule et qui sert de jouets à tous : Célestine va s'en servir pour se faire offrir des cadeaux à la fête et par là même rendre Joseph jaloux, alors que celui-ci se sert de Célestine pour éloigner Mauger de chez lui pour pouvoir le voler :

Joseph : « Prenez donc le Capitaine Mauger. Il vous achètera ce que vous voudrez et ça l'amusera.

<sup>8</sup> in *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., pp. 72-73.

Célestine : *Bon j'accepte.* »

A la fête, le capitaine Mauger est dans son élément, il court, danse et chante. Mais comme un enfant, il est inoffensif malgré les provocations à l'encontre de Lanlaire (vitre cassée, correction...) Il ne peut faire de mal, il vit dans son monde, le monde adulte, il ne le comprend pas : son fusil s'enraye, il laisse tomber la massue sans frapper la cible. Les jeux d'adulte ne sont pas pour lui. Ce qu'il veut, c'est être heureux et s'amuser avec Célestine qui le mène sans le savoir à sa perte.

Inconscient, insouciant il revient à la maison chercher toutes ses économies par amour pour Célestine. La voix de la sagesse prend place dans la bouche de Rose la servante, qu'il a enfermée dans le placard pour l'empêcher de le suivre : « *Ils vont vous voler votre argent et s'en aller.* »

Mais lui, chasse cette voix sage en chantant plus fort. Il crie pour couvrir la voix du bien. Mais sa chanson se transforme en cri de douleur et de peur. Sa mort est d'autant plus cruelle que l'on a vu que le capitaine ne comprend pas le monde de la convoitise et du mal.

Alors que s'inscrit en lettre de feu dans le ciel « *Vive la république* », slogan que criait encore peu de temps auparavant un capitaine plein de vie et de joie, Joseph porte sur son épaule, une masse inerte, sans vie, lourde.

Ce petit personnage de bout-en-train n'est pas très éloigné des personnages interprétés par Carette notamment celui de l'acteur dans *La Grande illusion*, adepte des calembours ou celui de Marceau dans *La Règle du jeu*, espiègle et agile, faisant touter en bourrique le pesant Schumacher.

Ce genre de personnage représente à merveille la fonction dionysiaque au sens le plus mythologique qui soit puisque Dionysos, dieu de la vigne et du vin était aussi dieu de la végétation (or le capitaine se nourrit de fleur).

### ***Burgess MEREDITH***

Se reporter à la fiche de **Joe, le soldat américain** dans le film *Salute to France*, p. 304.

### ***Le personnage vu par Jean Renoir :***

*Mais ce qui va vous surprendre par-dessus tout, c'est le capitaine Mauger. Après mes coupes, le personnage a acquis une unité plus forte sans perdre son tempo étonnant et il exprime le danger de manière encore plus parfaite. D'après moi, après Célestine, c'est Mauger le premier rôle du film.*

Jean RENOIR, ***Correspondances 1913-1978***, op. cit., p. 169 : lettre à Paulette Goddard et Burgess Meredith, 03/10/1945.

### ***Burgess Meredith vu par Jean Renoir :***

*J'ai trouvé en Paulette Goddard et Burgess Meredith des interprètes qui ne demandaient qu'à « aller jusqu'au bout » et tiens maintenant à leur rendre hommage.*

Jean RENOIR, ***Les Ecrits 1926-1971***, op. cit., p. 56.

### ***Burgess Meredith vu par la critique :***

*Quant à Burgess Meredith, co-producteur du Journal d'une femme de chambre, je le soupçonne de n'être pas étranger aux plus graves erreurs du film. Cet acteur qui eut du talent, n'est plus aujourd'hui qu'un pénible pantin que son souci de passer pour intelligent, voire pour intellectuel, a fait sombrer dans un cabotinage crispé et sans nuances.*

André BAZIN, ***L'Ecran français*** n° 155, 15-06-1948, loc. cit.

## Madame LANLAIRE



**Interprète :** Judith ANDERSON

**Age :** 50 ans environ

### **Le personnage original :**

« Madame a des yeux froids, très durs, et qui ne me reviennent pas... des yeux d'avare, pleins de soupçons aigus et d'enquêtes policières... Je n'aime pas non plus ses lèvres trop minces, sèches, et comme recouvertes d'une pellicule blanchâtre... ni sa parole brève, tranchante qui, d'un mot aimable, fait presque une insulte ou une humiliation. »<sup>9</sup>

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je suis très inquiète. J'entends mon fils faire les cents pas dans sa chambre. Je sais qu'il est malheureux et malade. Vous allez m'aider. Il veut nous quitter. Il est malade. Je ne le laisserai pas faire. »

### **Descriptif**

C'est une femme droite, hautaine, sévère. Elle parle de façon très dure. Elle mène sa maison comme elle l'entend.

Nous la rencontrons pour la première fois dans la cuisine, venue inspecter les nouvelles domestiques. A son arrivée, tous se taisent, tous se figent même Célestine qui ne la connaît pourtant pas encore. Cette femme dégage une autorité de fer. Tous sont à ses ordres y compris son mari qui est traité comme un enfant : « Marianne, je vous avais défendu de nourrir Monsieur entre les repas... Charles, change de complet... Toi tu peux aller cueillir des roses. »

Joseph représente la virilité dans cette demeure où le maître de maison s'occupe de fleurs. Il est donc naturel que Madame Lanlaire frustrée par ce manque physique d'amour se soit rapprochée de Joseph (Madame Lestingois délaissée par un mari qui couche avec la bonne se rapprochera de Boudu). Le besoin physique l'a rapproché de Joseph qui est devenu petit à petit son homme de confiance. Alors que Monsieur et Madame Lanlaire ne sont que rarement réunis dans le même plan, Joseph n'est jamais loin d'elle. Toujours légèrement en retrait, muet, droit comme un garde du corps, toujours dans son ombre.

Pour elle, à part Joseph, un domestique est une personne qui doit la servir. L'identité n'a aucune importance que ce soit Célestine ou Marie peu importe, pourvu que le travail soit fait. « Trop compliqué Célestine. Je vous appellerai Marie », en agissant ainsi, elle brise la personnalité de chacun : « Cette créature ne t'aime pas, c'est une domestique (pas de sentiments, pas le droit d'aimer un maître) qu'elle parte avec Joseph » (lui-même un domestique) ou le : « Vous ne serez jamais qu'un valet, Joseph » nous renseigne bien sur sa façon de considérer son personnel.

A l'arrivée du télégramme qui annonce le retour de son fils, elle perd sa réserve habituelle. Elle si hautaine, si froide, se laisse aller, laisse éclater sa joie. Sa tenue devant ses gens ne lui importe plus guère, elle court, elle vit, elle sourit même : « Charles, mes prières ont été entendues. »

Cela la sauve à nos yeux de spectateurs. Nous retrouvons ici la volonté de Renoir de ne jamais condamner définitivement l'un de ses personnages. « Si tu nous quittes je n'aurai plus la force de vivre », dira-t-elle plus tard. C'est une mère castratrice qui est prête à tout pour garder son fils près d'elle : « Je veux veiller sur toi comme quand tu étais petit. » Si la maladie le lui permet alors elle sera une alliée. Elle se comporte comme telle d'ailleurs avec tous les « mâles » (sauf Joseph) de la maison. Son mari est un enfant et avec lui elle prend le rôle de mère castratrice au vrai sens du terme puisqu'il ne se passe plus rien entre eux depuis longtemps. Elle veut avoir main mise sur tout, y compris sur la vie des autres. Pour garder son fils le plus longtemps possible à la maison, elle va se servir de la beauté de Célestine. Son rôle est de distraire son fils par sa beauté, par sa présence. Mais elle n'imagine même pas que ce jeu est dangereux, que Georges

<sup>9</sup> in *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 20.

va se laisser envoûter par cette beauté et chercher au-delà du physique. Pour la mère, au-delà du physique, il n'existe rien puisqu'une domestique est une domestique. Elle n'imagine pas que derrière les apparences il peut y avoir une intelligence, un caractère, une tendresse, un amour, un cœur : « *Cette créature ne t'aime pas, c'est une domestique.* »

Elle qui jusqu'à présent utilisait tout l'espace, le centre du cadre ou en gros plan évinçait les autres personnages, se retrouve à son tour diminuée par la masse noire que forme Georges de dos, qui l'écrase complètement. Elle est à moitié masquée par lui, et pour l'embrasser elle fait un effort, elle se hisse sur la pointe des pieds. Georges la repousse et l'écrase de nouveau ainsi contre le bord du cadre : « *Mon chéri, te voilà revenu.* »

Pour la première fois, elle n'a plus la main mise sur quelqu'un, elle ne peut diriger son fils et ses sentiments (il la repousse, elle, sa mère mais s'échappera avec Célestine la domestique). Elle qui jusqu'à présent, dirigeait tout et tout le monde, prévoyait chaque chose, n'est plus maîtresse des événements. Elle n'est plus qu'une mère que le comportement de son fils rend faible. Visiblement il existe une tension entre la mère et le fils qui refuse sa domination : « *On vous a envoyés pour me distraire, oui, je les connais... Je reviens dans une maison que je déteste, respirer un air étouffant.* »

D'ailleurs il va passer son temps à détruire ce que sa mère instaure pour lui : « *Madame m'a dit de me coiffer comme ça. Je les préfère sur les épaules* », et Georges enlève les pinces des cheveux de Célestine pour les voir retomber sur les épaules contrairement à la volonté de Madame. La chute de Madame Lanlaire et de sa domination est amorcée. Petit-à-petit elle perd le contrôle de ce qu'elle a créé. Tout s'emballe.

C'est une femme paniquée et non plus la maîtresse dominante qui frappe à la porte de Célestine pour demander de l'aide à une domestique. Elle est en bonnet de nuit, en robe de chambre défaite. Elle a perdu toute sa grandeur, son côté hautain. Ce n'est qu'une femme sans condition (elle laisse tomber ses vêtements) qui demande l'aide d'une autre femme (d'ailleurs elle revêt les épaules de Célestine de sa propre robe de chambre) : « *Je suis bouleversée. Mon fils ne dort pas. Il fait les cent pas. Il est malheureux. Il faut m'aider.* »

Pour un temps, elle semble avoir gagné. Elle se redresse, Georges est assis, toussant, diminué, elle a perdu sa voix suppliante et reprend son ton autoritaire : « *Alors tu vas rester ?* »

Elle va pouvoir de nouveau le diriger, elle se tient derrière lui, debout, les deux mains sur ses épaules comme Dieu protégeant ses fidèles.

Mais cette victoire est éphémère. Son emprise sur tout et tous s'effrite peu à peu. Célestine l'affronte verbalement et la quitte, refuse de se plier au rôle qu'elle lui a donné : « *Pour qui me prenez-vous ? Pour un chien, un animal ? Il prétend être gentil, mais au fond il est comme vous. Il est méchant, cruel comme vous. Je quitte.* » Elle qui croyait Joseph lié à elle, surprend une conversation : « *J'ai su gagner sa confiance et me faire donner les clés (de l'argenterie) dans un seul but : la liberté.* »

Sa chute est symbolisée par le jeu de « chamboule-tout » à la foire. Célestine renverse l'effigie de la belle-mère. Elle va réussir à faire tomber son pouvoir : Georges partira avec elle, la laissant sans argent et effondrée.

Puis c'est au tour de Georges qui la renie pour pouvoir courir après sa bien-aimée. La débâcle se poursuit avec Charles qui jusqu'alors, en retrait, aux ordres comme les autres se met à hurler la victoire de son fils sur sa femme : « *Hourra pour mon fils, qu'on ouvre les fenêtres, vive mon fils et vive la révolution* », il ouvre les fenêtres qu'elle avait fermées. Tous semblent s'émanciper, reprendre leur liberté par rapport à la cage qu'elle avait créée autour d'eux. Même son aspect physique révèle sa chute. Elle se tord les mains, se tient courbée, s'appuyant aux objets pour ne pas tomber. Elle a perdu sa supériorité, repliée sur elle-même, les yeux hagards, ne regardant plus les gens en face. Celle qui peu de temps auparavant giflait et condamnait Joseph, lui abandonne tout : « *Bon, prenez tout mais rendez-moi mon fils.* »

Elle est issue d'un milieu qui est en train de mourir : Georges le dira lors du toast : « *Nous célébrons nos funérailles, et celles des gens comme nous* », mais qui continue à sauvegarder les apparences, qui vit sur les apparences, elle a une relation avec Joseph mais le cache, elle n'a plus aucune affinité avec son mari mais fait comme si, ils n'ont plus aucune richesse mais une fois par an, on sort l'argenterie. Avec Célestine aussi, à l'annonce de l'arrivée de son fils, elle la

pare des plus belles toilettes de Paris, elle la coiffe, la parfume. Toujours les apparences : Célestine est une domestique que l'on déguise pour la beauté des yeux : « Sois belle et tais toi » elle doit jouer un rôle, être un bel objet pour les yeux de son fils : « *J'attends un invité de marque et ici tout le monde vieillit. Peut-être qu'un visage nouveau égiera le château un peu.* »

Madame Lanlaire tient le rôle de la femme castratrice qui maintient un ordre autoritaire des choses et des personnes chez elle. Chaque chose (ou chaque personne) à sa place et une place pour chaque chose (ou pour chaque personne). Elle déroge par deux fois à la règle ce qui la perd : elle hisse Joseph au rang de simili-maître et elle attribue à Célestine le rôle de séductrice pour son fils. Par deux fois elle fait sortir des domestiques de leur rôle et cela se retourne contre elle : Joseph s'est servi de sa confiance pour la voler et Georges tombe amoureux de la domestique qui ne devait que le distraire. Dans ce rôle de mère abusive, elle rejoint Emma Lory. Toutes deux ont réussi par leur comportement à « enfanter » d'"handicapés" (l'un est quinquagénaire peureux et lâche, l'autre est malade) et ce handicap augmente la dépendance de leur enfant vis-à-vis de l'image de la mère.

### **Judith ANDERSON (1897-1992) :**

Frances Margaret Anderson-Anderson est née le 10 février 1897 en Australie. Elle a tourné 37 films mais beaucoup pour la télévision surtout à la fin de sa carrière. Son apparence dure la confine peu à peu dans des rôles de femmes revêches. Elle a été anoblie par la Reine. Elle meurt le 3 janvier 1992 en Californie d'une pneumonie.

## **Charles LANLAIRE**



**Interprète :** Réginald OWEN

**Age :** 50 ans

### **Le personnage original :**

« *C'est un homme très grand, avec une large carrure d'épaules, de fortes moustaches noires, et un teint mat... Ses manières sont un peu lourdes, un peu gauches, mais il paraît bon enfant [...] Ses cheveux drus et frisés, son cou de taureau, ses mollets de lutteur, ses lèvres charnues, très rouges et souriantes, attestent la force et la bonne humeur... Je parie qu'il est porté sur la chose, lui... J'ai vu cela tout de suite, à son nez mobile, flaireur,*

*sensuel, à ses yeux extrêmement brillants, doux en même temps que rigolos... Jamais, je crois, je n'ai rencontré, chez un être humain, de tels sourcils, épais jusqu'à en être obscènes, et des mains si velues.* »<sup>10</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Il y a une question que j'aimerais poser à ta mère, Georges. Comment va-t-on achever la république derrière nos volets clos. J'ai toujours voulu demander cela à ta mère.* »

### **Descriptif**

Il nous apparaît d'emblée bien plus sympathique que sa femme. D'ailleurs, nous connaissons son prénom Charles alors que du sien il n'en n'est jamais fait mention. Pour tous, c'est « madame ». Lui, on l'aime, il vient à la cuisine où il est choyé par les domestiques (gâteau et cidre).

Son rôle d'époux et de patron est complètement effacé par Joseph (qui le remplace en toutes circonstances même auprès de sa femme puisqu'il en est l'amant) et auprès des domestiques : « *C'est vous Monsieur Lanlaire ?* » dira Célestine lorsqu'elle voit Joseph pour la première fois.

<sup>10</sup> in *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 24.

La confusion est facile. Le domaine de Charles serait plutôt la cuisine où il peut être lui-même : rire, plaisanter, manger des pâtisseries, tout ce qu'on lui interdit à l'étage. Ici il n'a pas d'étiquette à respecter, de rang à tenir. D'ailleurs, Célestine le prend pour le jardinier.

Il craint sa femme comme un enfant craint sa mère : « *Excusez-moi ma chère.* »

Il est diminué par une femme trop autoritaire qui ne le considère pas : il n'a rien à lui, même pas les clés de la maison que Joseph possède, il n'a que très peu d'argent sur lui, probablement de l'argent de poche donné chaque mois par sa femme. Toute son apparence traduit cet écrasement : il est légèrement voûté, les bras ballants, la tête baissée comme un enfant timide.

Il a reporté toute sa tendresse, toute son affection sur ses roses, qu'il aime, qu'il caresse.

Il est loin d'être adulte et autonome. Sa femme ayant toujours décidé pour lui.

En fait, c'est un homme qui n'existe pas. C'est Joseph qui vit à sa place. Lui, ne fait que parler, espérer et penser alors que Joseph passe aux actes : il est le mari mais c'est Joseph qui possède Madame Lanlaire. Il tente l'affrontement avec Mauger mais sans aller jusqu'au bout : « *Je vais te tuer* » mais c'est Joseph qui passera à l'acte et assassinera le capitaine.

Il est pris pour un imbécile, un balourd, il nous fait penser à celui qui prend les coups dans un spectacle de Guignol . Il est un personnage de vaudeville.

En fait il est là pour sauvegarder les apparences même s'il n'a plus aucun rôle principal, mais un simple rôle de figuration dans sa propre maison : c'est à madame que l'on tend le télégramme, c'est à lui que l'on donne le plat pour débarrasser Célestine alors que Joseph, le domestique est à côté (inversion des rôles), si Madame distribue des ordres, lui aussi a droit aux siens : « *Charles, va te mettre un autre complet.* »

Lors de la demande de Célestine de sortir pour profiter des festivités du 14 juillet, Charles est totalement exclu de la conversation. C'est Joseph qui interdit, puis Madame qui autorise pour montrer son autorité à Joseph : « *J'ai décidé.* »

C'est elle qui tient les rênes de la maison, Charles n'a pas son mot à dire. D'ailleurs on s'en débarrasse comme un enfant : « *Toi tu peux aller cueillir des roses.* »

Il a obtenu la même liberté que les domestiques.

Mais malgré tout, son fils lui voue une amitié qu'il n'accorde pas à sa mère. Alors qu'il la repousse, il serre chaleureusement la main de son père : « *Bonjour Papa* », alors qu'il n'a aucune parole pour elle. Charles est réellement heureux de la venue de son fils car il l'aime pour ce qu'il est et non pas par rapport à lui-même comme sa femme.

Georges compatit à la morne vie de son père, une vie que lui peut fuir par de longs voyages : « *Tu veux me posséder comme tu as pris possession de Papa et de Joseph.* »

Remarquons que par deux fois il prononce le mot de « *Papa* », mot affectueux pour désigner le père alors qu'il n'utilise jamais le mot « *Maman* », mais « *elle* » ou « *ma mère* ». « *Je veux oublier que je suis votre fils.* »

La rébellion de Georges emplit le père de fierté. Combien donnerait-il pour pouvoir en faire autant. Aidé par son exemple, il tente de suivre le même chemin :

« *Hourra pour mon fils* (Charles)

\_ *Qu'as-tu dit ?* (Madame)

\_ *J'ai dit hourra pour mon fils.* » (Charles)

Pour une fois il lui tient tête, il la regarde droit dans les yeux de toute sa hauteur. Il semble se libérer pour un temps du joug qu'elle lui a fait porter durant toute sa vie : « *La musique ! Vive la liberté ! Qu'on ouvre les fenêtres.* »

Il va pour la première fois de sa vie à l'encontre de sa femme. Lui aussi se rebelle. Il chante la liberté, un vent de panique souffle sur la demeure Lanlaire ce soir, comme il a soufflé sur la Colinière de *La Règle du jeu* ou sur la campagne du *Déjeuner sur l'herbe* : « *Vive mon fils et vive la République.* »

Il est léger, heureux, il danse, virevolte, lui qui semblait si lourd auparavant semble voler.

Mais il est loin d'avoir la force de Georges, sa fierté et son courage, sa rébellion est vite maîtrisée : « *Misérable imbécile, assieds-toi.* »

Glacé dans ses mouvements par ses paroles, il tombe sur une chaise comme un prisonnier repris peu de temps après son évasion. Il se cache la face, comme pour se dissimuler son

image, ce qu'il est, ce qu'il est devenu, un faible, un asservi qui pour un temps a connu la gloire d'être un homme et pour qui plus lourde est la chute.

Il a repris son rôle de figuration.

Il tient le rôle du père dominé par une femme castratrice. Il n'a jamais rien réalisé ou construit par lui-même. Il s'est toujours effacé. Son fils est l'inverse de lui. Il a fuit sa mère autoritaire par de longs voyages qui le tiennent éloignés de la maison. Charles Lanlaire s'est en quelques sorte accompli dans son fils. Il est fier de lui, de ce qu'il est devenu et qu'il ose tenir tête à sa mère. Contrairement au schéma habituel, le père rêve devant l'image du fils, il vit par procuration. Ici le fils est le modèle du père.

### **Reginald OWEN (1887-1972) :**

est né le 5 août 1887 en Angleterre. Il fait des études d'art dramatique à Londres et commence en tant que comédien de théâtre en 1905. Il fera du cinéma en France et en Grande-Bretagne avant de partir aux Etats-Unis en 1924. Il meurt d'une attaque le 5 novembre 1972 aux Etats-Unis.

## **LOUISE**



**Interprète :** Irène RYAN

**Age :** 40 ans environ

### **Le personnage original :**

« Elle était toute jeune. Petite, le buste long, la taille carrée, les hanches plates, les jambes courtes, si courtes qu'on pouvait la prendre pour un cul-de-jatte [...] Et son visage ?... Ah ! la malheureuse !... Un front surplombant, des prunelles effacées comme par le frottement d'un torchon, un nez horrible, aplati à sa naissance, sabré d'une entaille, au milieu, et, brusquement, à son extrémité, se relevant, s'épanouissant en deux trous noirs,

ronds, profonds, énormes, frangés de poils raides. Et tout cela sur une peau grise, squameuse, une peau de couleur morte [...] Elle avait des cheveux magnifiques, lourds, épais, d'un roux resplendissants à reflets d'or et de pourpre. Mais loin d'être une atténuation à sa laideur, ces cheveux l'aggravaient encore, la rendait éclatante, fulgurante, irréparable. »<sup>11</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Il ne fallait pas faire ça pour moi. Vous êtes courageuse. J'aimerais être comme ça. »

### **Descriptif**

Louise est la petite bonne embauchée chez les Lanlaire en même temps que Célestine. C'est une personne anxieuse, nerveuse. Son visage est toujours marqué par l'angoisse, la tension. Louise est l'antithèse de Célestine. En effet, celle-ci est aussi laide que Célestine est belle : « On ne va pas embaucher une bonne avec une tête comme ça. »

Elle est aussi faible que Célestine semble forte : « Vous savez ce n'est pas de ma faute. Je travaillerais pour moins », et aussi peu élégante que Célestine est radieuse. Lorsque Célestine lui donne une de ses robes, Louise ressemble à un pantin ne sachant pas se tenir : « Je me suis habillée », est-elle obligée de faire remarquer sans élégance. Sans cesse durant tout le film elle va se rabaisser, se résigner, hausser les épaules à tout :

Joseph : « Votre chambre.

Célestine : Pour nous deux ? Il n'y a qu'un lit.

<sup>11</sup> in *Le Journal d'une femme de chambre*, op. cit., p. 247.

Louise : *Ca va je coucherai par terre.*

Célestine : *Ne te résigne pas et ne hausse pas les épaules comme ça. »*

Sa faiblesse vient entre autres du fait qu'elle a besoin de cette place, qu'elle a besoin d'argent et cela en fait une servante idéale qui ne rechigne jamais à la besogne (nettoyer les chaussures, l'évier...). Pour elle, Célestine est un modèle auquel elle voudrait ressembler : « *Quelle femme, je voudrais bien être brave comme vous* », mais que son aplomb perturbe.

Si Célestine joue le rôle de la femme forte qui a de l'ambition, qui veut s'en sortir, Louise, se complaît dans sa situation. Elle sait d'ailleurs qu'elle ne peut rêver mieux vu son manque de caractère, de force et surtout d'ambition. Le problème de Louise est qu'elle se sent servante et se comporte toujours comme telle : elle va jusqu'à porter les paquets de Célestine pourtant servante comme elle. Entre elles deux, d'ailleurs s'est créée une sorte de hiérarchie comme il en existe entre maîtres et domestiques. Il est vrai que la hiérarchie existe déjà, puisque les valets de chambre comme le sont Joseph et Célestine sont au contact direct avec le premier étage. Ils ont droit d'accès aux parties privées, leur tâche est de s'occuper du bien être des maîtres, alors que les bonnes comme Marianne et Louise ont leur domaine au rez-de-chaussée, la cuisine autrement dit et n'ont normalement aucun contact avec les maîtres.

Leur tâche est de nettoyer et servir mais en arrière plan : d'ailleurs remarquons qu'ils mangent tous ensemble mais lorsque la cloche (voix des maîtres) retentit, Joseph et Célestine se précipitent faire leur devoir et Marianne et Louise débarrassent leur table et font la vaisselle, tâche ingrate qu'un valet de chambre ne fera pas, la bonne en quelque sorte est la domestique des domestiques et des maîtres.

Donc entre elles deux s'est formé un rapport de supériorité/infériorité. Même si Célestine se bat pour que Louise cesse de se rabaisser et de se résigner, elle considère Louise comme un journal intime avec qui elle partage ses meilleurs moments ou ses pires, en les racontant mais n'ayant aucune conversation possible puisque Louise se contente d'acquiescer ou de regarder Célestine avec de grands yeux ronds. Au mieux, elle la considère comme un enfant qui ne connaît rien, un esprit vierge de toute expérience. Lorsque Louise tente de se renseigner : « *Que ressent-on quand on aime ?* », ou de lire le journal de Célestine, celle-ci cache la page en disant : « *Pas pour les enfants* », ou bien elle s'amuse à lui faire peur avec des histoires macabres. Il est vrai que Louise est facile à envoûter, elle est si naïve. Notons enfin que la hiérarchie entre les deux femmes est nettement marquée par le fait que Célestine tutoie Louise, mais que Louise vouvoie Célestine.

On a vu que Louise n'hésitait pas à porter les bagages de Célestine mais plus, elle se transforme elle-même en femme de chambre de Célestine l'aidant à s'habiller, à faire ses paquets : « *Louise cesse de pleurnicher et aide-moi... Louise aide-moi avec ces agrafes.* »

Cette faiblesse de caractère et ce manque de force se ressentent dans le fait que Louise est rarement au premier plan, elle se retrouve souvent derrière un autre personnage (Célestine la plupart du temps). Lorsque Célestine et Louise rencontrent le capitaine Mauger sur le chemin de la fête, Louise est exclue de la conversation, derrière Célestine, elle est obligée de sauter de droite à gauche pour tenter de voir. Elle est l'ombre de son amie, perdant toute personnalité, elle se réfugie dans la force et dans l'image de Célestine : « *Elle et moi, on fait des bêtises toutes les deux.* »

Louise n'existe pas en tant que Louise mais en tant qu'amie de Célestine. Outre le fait de se retrouver souvent derrière un autre personnage, Louise se trouve aussi souvent coincée contre le bord du cadre ou même et très souvent oubliée par la caméra et l'histoire. En effet, Louise est le genre de personnage que l'on ne remarque pas, que l'on oublie très vite.

A l'entrée du maître dans la cuisine par exemple, on la bouscule, on l'écarte, on l'oublie et alors que tous sont aux petits soins pour Monsieur, elle retourne au nettoyage de son évier. De même lorsque c'est au tour de Madame de pénétrer dans la cuisine, Louise est écrasée contre le bord du cadre se rongant les ongles d'angoisse, la tête baissée. Si elle pouvait se fondre au décor, elle n'hésiterait pas.

Puis la patronne semble l'oublier ainsi que la caméra, puisque toute deux se tournent vers Célestine une fois de plus. Cela se reproduira souvent, notamment lors du nettoyage de



l'argenterie. Le mouvement de caméra est flagrant : il quitte Louise pour prendre le reste de la pièce où se trouvent pratiquement tous les autres personnages : Célestine, Joseph, Monsieur et Madame. Seule Louise est hors-champ. Les événements se continuent très bien sans elle. Louise est comme transparente, inexistante. Notons aussi que bien souvent Louise s'exclut elle-même : lorsque Madame vient chercher l'aide de Célestine dans sa chambre, Louise quitte le cadre pour se recoucher laissant les deux femmes seules. L'histoire se poursuit sans elle.

Puis enfin lors du toast avec les maîtres, Louise est reléguée au « sous-plan » pourrait-on dire car devant se trouvent les maîtres puis les domestiques et Louise se trouve encore derrière eux au troisième plan puis comme d'habitude, la caméra l'ignore, l'expulsant du combat des « grandes personnes » pour toujours. Louise ne réapparaîtra plus. L'histoire se déroulant et se terminant sans elle.

Louise est victime du déterminisme social. Elle a une place désignée et elle y reste. Elle est loin des domestiques de *La Règle du jeu* (comme Lisette) qui singent les maîtres. Elle serait peut-être à rapprocher de l'instituteur de *La Grande illusion* ou d'Albert lory de *Vivre libre* par leur manque d'ambition, par le fait qu'ils ne remettent rien en cause. Louise est à l'image de Lory et de Lange, mais sans avoir la chance de trouver un sursaut d'héroïsme à la fin comme eux l'ont eu.

***Irène RYAN (1902-1973) :***

Irène Noblette est née le 17 octobre 1902 au Texas. Sur 35 films, elle en tourne deux avec Jean Renoir. Elle meurt le 26 avril 1973 en Californie.



## 30)- THE WOMAN ON THE BEACH (1946) LA FEMME SUR LA PLAGE

*Réalisation* : Jean RENOIR

*Scénario* : Jean RENOIR, Frank DAVIS, J.R.Michael HOGAN

*d'après le roman **None so blind** de Mitchell WILSON*

*Production* : R.K.O.

*Producteur* : Jack GROSS

*Distribution* : R.K.O.

*Photographie* : Leo TOVER, Harry WILD

*Directeurs artistiques*

Albert S.D'AGOSTINO, Walter E.KELLER

*Décor*

Darrell SILVERA,  
John STURTEVANT

*Montage*

Ronald GROSS,  
Lyle BOYER

*Musique*

Hans EISLER

*Directeur musical*

Constantin BAKALEINIKOFF

*Orchestration*

Gil GRAU

*Son*

Jean SPEAK,  
Clem PORTMAN

*Prod. ass.*

Will PRICE

*Assistant Réalisateur*

James CASEY

*Dialoguiste*

Paula WALLING

*Effets spéciaux*

Russell A.CULLY

*Photographe de plateau*

Gaston LONGET

*Conseiller technique*

Lt.Cmdr. Charles A.GARDINER,USCGR.

*Tournage*

2 février au 13 avril 1946

*Intérieurs*

Studios R.K.O.

*Procédé*

35 mm, noir et blanc

*Enregistrement*

RCA

*Longueur*

1 947 m.

*Durée*

71'

*Première publique*

8 juin 1947, Palace, New-York, Champs-Élysées, Radio-Cité Opéra, Paris  
Avril 1948 Londres

*Lt Scott Burnett*

Robert RYAN

*Tod Butler*

Charles BICKFORD

*Otto Wernecke*

Walter SANDE

*Kirk*

Glenn VERNON

*Lars*

Frank DARIEN

*Jimmy*

Jay NORRIS

*Peggy Butler*

Joan BENNETT

*Eves Geddes*

Nan LESLIE

*Mrs Wernecke*

Irène RYAN

Burnett, le chef des gardes-côtes, est un ancien marin américain qui revit en cauchemar le naufrage de son patrouilleur pendant la guerre. Il est fiancé à Eve Geddes, la fille d'un constructeur de bateaux du lieu.

Lors d'une tournée d'inspection sur la plage, il surprend près d'une épave, une jeune femme, Peggy Butler, l'épouse d'un peintre devenu aveugle qui a fui la ville.

Les rapports de Peggy et de son mari troublent Burnett. Tod est-il réellement aveugle ? Ne feint-il pas la cécité pour mieux s'attacher Peggy ?

La jeune femme laisse entendre à Burnett que son mari la brutalise. Le garde-côte propose au peintre de l'accompagner dans une promenade le long de la falaise. Au cours de cette ballade, Burnett pour s'assurer de la réalité de son infirmité, laisse Tod se diriger vers le vide. Il tombe mais échappe à la mort.

Burnett décide de rompre avec Peggy dont il est amoureux et de retourner vers sa fiancée. Mais il doit répondre à l'appel téléphonique angoissé de Peggy, en pleine nuit. Butler vient de détruire ses dernières toiles et a mis le feu à la maison. Peggy sauve son mari de la mort. Le couple est trop lié par le passé pour se séparer.

## Peggy BUTLER



**Interprète :** Joan BENNETT

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Quand les fantômes vous poursuivent, il faut vous en débarrasser. Tant que vous lutterez, il ne partiront pas, ils vous tourmenteront. Mais si vous cessez de vous battre, si vous renoncez, ils s'en iront. Vous retrouverez la tranquillité, vous êtes enfin libéré, j'en sais quelque chose...* »

**Descriptif**

Nous découvrons Peggy, femme de Tod par le regard de Scott, assise seule sur la plage s'adonnant apparemment à la rêverie. Mais si Peggy aime à se retrouver seule sur la plage, n'est-ce pas parce qu'elle tente de fuir son passé ? Sous les apparences de femme forte, qui sait ce qu'elle veut Jean Renoir nous laisse deviner une autre Peggy, une femme qui a souffert et qui souffre encore, poursuivie par des fantômes : « *Les fantômes, il faut savoir les chasser en cessant de lutter contre eux, car ils ne vous lâcheront jamais. Si vous cessez le combat et que vous vous rendez, ils s'en iront. On retrouve une sorte de paix. On les oublie. Je le sais bien.* »

Qui sont ces fantômes ? Bill Geddes, son jeune amant mort en mer, ou les souvenirs de sa vie passée avec ce peintre qu'elle admirait. En effet Peggy est jeune, belle mais malheureuse. Il existe en elle la culpabilité. La rupture des nerfs optiques de Tod lors d'une dispute l'a enchaînée à lui. Elle est tiraillée entre le désir d'évasion (la plage, d'ailleurs, est une possibilité d'un au-delà) et la culpabilité qui la fait rester dans ce couple qui se dégrade. C'est elle qui a provoqué l'infirmité de son mari. Cet état d'esprit chez elle est parfaitement retranscrit par la dichotomie entre ce qu'elle dit et ce qu'elle montre : dès que sa bouche acquiesce aux propos de Tod, son regard et tout son corps contredisent ses paroles. Elle recule, le regard féroce, voire haineux, se détache de lui. Plus tard, elle avouera : « *Il n'y a que moi qui l'intéresse. C'était un accident (...) ce n'était pas ma faute. Mais je dois pourtant payer (...) je le hais.* »

Peggy joue sur les déplacements, les regards fuyants comme dans la séquence de rupture après que Scott a découvert sa liaison précédente avec un autre homme :

« *Peggy tu n'es qu'une...*

*Dis le, une traînée. Tu le découvres seulement ? »*

Elle ne le regarde que très rarement durant toute la scène ; elle allume une cigarette, se détourne sous prétexte de remettre un tableau droit, le regarde de biais, comme si elle voulait dissimuler son malaise, son anxiété.

Peut-elle totalement rompre avec son passé qui l'enchaîne à un infirme ? Elle connaît encore parfois quelques moments privilégiés avec son mari. Lovée dans ses bras, ils semblent ne plus s'affronter mais se réunir dans un même souvenir, une même pensée. L'un aveugle, l'autre les yeux dans le vide, immobiles.

Tod : « *Souviens-toi de nos parties de champagne...*

Peggy : *Par terre devant un feu. Après avoir bu, tu parlais sans fin...*

Tod : *parfois on se disputait...*

Peggy : ... *Et je m'endormais dans tes bras. »*

Ce sont les anciennes images qui perturbent la réalité. L'image – le tableau devenu inutile pour son créateur – les enchaîne.

L'irruption de Scott dans son univers a été préparée : « *Je vous connais. Vous passez sur la plage. »*

Scott représente la possibilité d'échapper à cet univers en huis-clos, de ses souvenirs et de ceux de son mari qui en font une prisonnière. Scott serait l'élément qui apporte l'air du large. « *(de l'amour) pour Tod Butler qui ne t'a gardée que dans l'obscurité ou pour Scott qui t'a offert le soleil et la lune. »* (Tod).

Peggy conserve un temps l'illusion que Scott peut lui offrir un échappatoire à son passé trop lourd à porter. Mais elle reste victime de son passé, victime des vieux fantômes : d'ailleurs son apparition est quasi fantomatique, dans le brouillard, on ne voit que sa silhouette, sur une plage déserte. La déclaration de Renoir lui-même rejoint cette idée : « *Joan Bennett y est plus belle que jamais dans son rôle fantomatique. »*<sup>12</sup>

La mise en scène subtile de Renoir fait se contredire les paroles et les gestes, comme pour mieux faire partager au spectateur le handicap de Tod. Joan Bennet traduit à merveille le côté duel du personnage. Ce n'est pas seulement l'archétype de la garce hollywoodienne attachée à son mari/sa victime, puisque le spectateur découvrira qu'elle est l'auteur – involontaire – de la section des nerfs optiques du peintre. Renoir était fasciné par Joan Bennett capable d'être très insignifiante entre les prises et de se transformer devant la caméra, comme en témoigne une lettre du 20 avril 1946 adressée à Marie Lestringuez : « *Tout s'est passé dans une atmosphère parfaitement agréable. Joan Bennett, "la femme désirable" (premier titre du film) est l'épouse dévouée d'un de mes amis, et la mère de nombreux enfants. Cette redoutable « vamp » partage son temps entre le tricot et la puériculture. Elle sait se moquer doucement de son personnage à l'écran et ne rate pas une allusion ironique à ses faux-cils ou autres artifices de maquillage. »*<sup>13</sup>

C'est dans ce personnage renoirien que s'affirment fortement les rapports dialectiques entre le théâtre et la vie, l'être et le paraître. Peggy mène donc deux existence l'une de parole, de semblant, de paraître lorsqu'elle se force par exemple, pour embrasser son mari, pour paraître tendre avec cet homme qu'elle n'aime plus. L'autre, cachée parce qu'adultère, reposant sur une qualité de regard mais vouée à l'échec.

La tragédie, naît de la confrontation dans une même scène de ces deux attitudes. Peggy est un des personnages les plus complexes de l'univers de Renoir. La prestation de l'actrice n'en est que plus remarquable, même et surtout si la version édulcorée et massacrée qui subsiste après les modifications et les coupes imposées par la production, nous font regretter le chef d'œuvre original à jamais disparu.

### ***Joan BENNETT (1910-1990) :***

Joan Geraldine Bennett est née dans le New Jersey le 27 février 1910. Sœur cadette de Constance Bennett, elle fut surtout la femme de Walter Wanger et l'actrice préférée de Fritz Lang. Elle meurt d'une attaque le 7 décembre 1990 à New-York.

### ***Joan Bennett vue par Jean Renoir :***

*La vedette en était Joan Bennett. Le sujet me plaisait et j'étais enthousiasmé à l'idée de tourner avec cette actrice.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 227.

*Joan Bennett y est plus belle que jamais dans son rôle fantomatique.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 229.

<sup>12</sup> Jean Renoir, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 229.

<sup>13</sup> Jean Renoir, *Correspondance 1913-1978*, op. cit., p. 173.

Joan Bennett s'était très gentiment prêtée presque à un changement de personnalité ; je lui avais même demandé de changer sa voix. J'avais travaillé pour en baisser le registre ; elle avait une voix assez aiguë et, dans ce film, elle a une voix assez basse.

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 30.

Joan Bennett, la « femme désirable », est l'épouse d'un de mes amis, et la mère de nombreux enfants. Cette redoutable « vamp » partage son temps entre le tricot et la puériculture. Elle sait se moquer doucement de son personnage à l'écran et ne rate pas une allusion ironique à ses faux-cils, ou autres artifices de maquillage.

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., p. 173 : lettre à Marie Lestringuez 10/4/46.

### **Joan Bennett vue par la critique :**

Joan Bennett réussit – sans étalage intempestif de sex-appeal – à justifier la sensualité qu'elle inspire.

Jean-Pierre BARROT, **L'Ecran français** n° 157, 29-06-1948, article : La Femme sur la plage, une atmosphère de perversion... sans grand chose dedans, p. 13.

Et pourtant, ce serait trop peu de dire que Joan Bennett est sensuelle, elle est sexuelle.

François TRUFFAUT, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 273.

## **Lieutenant Scott BURNETT**



**Interprète :** Robert RYAN

**Age :** 35/40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Quand on m'a laissé sortir de l'hôpital, on m'a dit vous êtes guéri, vous êtes sain de corps et d'esprit... mais ça n'est pas vrai, je ne vais pas bien. »

**Descriptif**

Scott est lieutenant de la patrouille montée des *coast-guards* du Pacifique. Rescapé d'un naufrage pendant

la guerre, il se donne l'illusion de servir son pays dans sa nouvelle activité (situation identique à celle de von Rauffenstein dans *La Grande illusion*).

Psychologiquement traumatisé par la guerre, il se sent diminué, seul et incompris des autres (traumatisme à rapprocher de celui du capitaine John dans *The River*). Il est fiancé à Eve, mais dès le début nous ressentons plusieurs signes d'une entente incomplète entre les deux : « Tu me prends pour un malade... Tout le monde essaye de s'occuper de moi mais personne ne me comprend » à la différence plus tard de Peggy : « Nous nous ressemblons. Vous au moins, vous me comprenez. »

Les modalités du mariage sont prévues de longue date (les comptes, la lune de miel et le travail ensemble) mais Scott, subitement, propose de chambouler les plans et veut précipiter les choses. On ressent en lui comme la peur que ce mariage ne se fasse pas, une sorte de manque. L'avenir que lui dépeint Eve (le travail de bureau) n'est pas ce qu'il faisait avant (il était un homme terrain) et par conséquent le mariage est comme une fuite en avant (il apparaît comme irréversible). Lorsqu'elle lui rappelle le programme fixé en commun, il a le regard dans le vague : « tu n'as pas l'intention de partir ? » Alors que sa bouche répond non, son regard le dément. Cette première séquence avec Eve annonce ce qui va arriver. Eve ne représente pas ce qu'il souhaite. Elle lui propose un avenir trop rangé, trop calme. C'est une femme trop à l'image de son père (il lui reproche d'ailleurs sa tenue vestimentaire, le bleu de travail qu'il aimerait voir changer en robe). En lui demandant de passer une robe, il veut lui faire retrouver en quelque sorte son sexe et oublier l'image du père.

Il a en lui un manque qu'il va penser pouvoir combler par sa rencontre avec Peggy. Une autre possibilité que ce mariage irréversible s'ouvre à lui, qui va le détourner d'Eve.

Après le baiser qui le lie à Peggy, on comprend que quelque chose s'est rompu. D'ailleurs le couple n'est plus réuni à l'écran, des champs/contrechamps les séparent dans le cadre, comme ils sont séparés physiquement dans l'espace par la table (dans son cauchemar, Scott n'atteignait jamais Eve, séparé d'elle par l'explosion. Ils ne réussissaient pas à se toucher).

Puis la situation va en empirant puisque le couple ne fait plus que se croiser. Quand Scott y est, Eve n'y est pas et vice versa, jusqu'à la scène finale. Dans le cauchemar de Scott, un tourbillon l'entraînait dans les profondeurs des mers, le désarticulant comme un pantin. Une belle femme tout de blanc vêtue, les pans de sa robe flottant, semblait l'attendre. Au moment de l'atteindre une terrible explosion les séparait et les flots semblaient prendre feu. Eve tente de se réconcilier avec Scott, elle porte (pour la première fois) une robe pareille à celle du rêve. Scott s'approche d'elle et alors que toute glace semble se rompre (il prononce son nom avec douceur) l'explosion du rêve prend la forme de la sonnerie du téléphone qui les sépare définitivement : « *C'était Peggy. Je dois y aller. Mets-toi ça en tête. Je dois partir et me retrouver une fois pour toutes.* »

La première rencontre entre Scott et Peggy a lieu sur le chemin qui mène à Eve, la fiancée (Peggy a déjà symboliquement une fonction d'obstacle). Alors même qu'il ne lui a pas adressé la parole et qu'ils n'ont échangé qu'un court regard, cette créature assise près de l'épave d'un bateau (ce sont deux naufragés de l'existence) s'est déjà immiscée dans sa vie. Scott est séduit par cette étrangère, comme envoûté, car cette part d'inconnu est quelque chose qui lui manque avec Eve avec laquelle tout est planifié. Leur seconde rencontre a lieu par jour de brouillard, ce qui traduit la confusion des pensées de Scott : on discerne mal les formes, on confond, on se perd facilement. L'épave a une similitude avec l'image récurrente dans le cauchemar du bateau qui sombre. Elle se dresse dans une lumière vague, comme un tombeau. La présence de la femme semble surgir de nulle part, comme une créature de légende, sorte de sirène maléfique qui guette sa proie :

Peggy : « *Merci beaucoup lieutenant Burnett.*

Scott : *Comment savez-vous mon nom ?*

Peggy : *Je vous vois souvent sur la plage.* »

Peggy ramasse du bois sur la plage. S'agit-il de morceaux d'épaves ? Profiterait-elle symboliquement des décombres de vies brisées ? Ou serait-ce simplement une prémonition de la suite, le naufrage de leur rencontre ? Scott apparaît passif, tétanisé face à cette femme surgie du brouillard dont le regard profond et intense semble l'hypnotiser. Elle semble ressentir ce qu'il ressent et souffrir comme il souffre : « *On se ressemble, vous au moins vous me comprenez.* »

Ce pacte secret et tacite qui les lie est scellé par le baiser qu'elle lui donne avant de le laisser partir. Il ne pourra désormais plus vivre loin d'elle. Par la suite, quelque chose le ramène irrésistiblement vers l'épave que Peggy l'invite à partager avec elle et qui leur permet de se rapprocher :

« *Elle n'a plus rien d'un bateau, mais on s'y sent bien.*

- *Partageons cette épave.* »

Scénographiquement, c'est Scott qui abolit la distance en se rapprochant d'elle, puis en la prenant dans ses bras et en échangeant un baiser fougueux, situation antinomique de la séquence avec Eve. La musique tonitruante qui accompagne ce baiser est moins une convention musicale hollywoodienne qui viendrait soutenir la dramatisation de l'adultère qu'une réponse à la petite musique douce qui se faisait entendre dans son cauchemar. Alors que Scott tentait de rejoindre Eve au fond des eaux sur une petite musique fluette, une explosion les séparait (image et son, apparition d'une musique plus rythmée et plus dramatique). Transfert sonore mais aussi visuel. Dorénavant Peggy apparaît dans les pensées de Scott le visage embrasé et les cheveux semblant prendre feu.

Un obstacle existe entre eux : la présence du mari dont la cécité va être mise en doute par Scott dans la mesure où celle-ci le gêne. Il voudrait que Tod ne soit pas aveugle, car cela lui permettrait alors de briser le lien qui relie Tod à Peggy et permettrait par la même de renforcer ses liens à lui. Scott se trouve alors prisonnier du classique ménage à trois. La cécité de Tod vient pervertir – le mot n'est pas fort – la dramaturgie traditionnelle. Car Scott se

trouve à la fois agi par Peggy qui le fascine et le domine mais aussi par Tod. Scott va tenter de démontrer que la cécité de Tod est une manœuvre pour garder Peggy près de lui. Il va tenter par deux fois de le tuer : la chute et la noyade.

La chute est souhaitée mais déclenche paradoxalement dans un premier temps le remords de Scott car cette chute prouve qu'il est bien aveugle. Et la façon dont il a agi n'est pas correcte même pour conquérir la femme qu'il aime. Ce remords est transcrit à l'image par l'absence de profondeur de champ qui plaque Scott contre la paroi, il n'existe aucune possibilité de fuite et de retour en arrière. La situation est provisoirement dénouée par la parole du mari : « *Je ne regrette rien car nous pourrions être amis... nous voir souvent et sans arrière-pensées.* »

La seconde tentative de meurtre se fera sur la mer déchaînée lors d'une partie de pêche : « *C'est l'heure des révélations et c'est l'endroit idéal.* » En effet la violence de réaction du peintre, doublement dépossédé de sa peinture a convaincu Scott que seul la mort libérera Peggy. L'océan est bien pour Scott le lieu de résolution des conflits. Peine perdue, Scott renonce à Peggy.

Scott fait partie de ces nombreux personnages, chez Renoir qui sont attaqués par la vie. Le capitaine John dans *Le Fleuve*, Lantier dans *La Bête humaine* et Jurieux dans *La Règle du jeu*. Ce sont des personnages à qui le bonheur est refusé. Ce sont des personnages qui ont des rêves qui ne se réalisent pas. Pour Scott, le rêve incarné par Peggy a disparu (le feu dans l'eau), mais rien n'indique que Scott puisse retrouver Eve (le paradis).

Par une fin ouverte, Renoir laisse la chance à Scott de pouvoir vivre autre chose, le début d'une autre existence sans Peggy et sans Eve.

### **Robert RYAN (1909-1973) :**

est né le 11 novembre à Chicago. D'une famille d'origine irlandaise, il fut d'abord acteur de théâtre avant de s'orienter vers le cinéma. Il meurt d'un cancer le 11 juillet 1973 à New-York.

### **Robert Ryan vu par la critique :**

*Robert Ryan parvient à rendre plausible son personnage qui manque singulièrement de consistance.*

Jean-Pierre BARROT, *L'Ecran français* n° 157, 29-06-1948, loc.cit.

### **Robert Ryan vu par Jean Renoir :**

*J'ajoute que ce qui m'avait tout à fait décidé était la possibilité de confier le rôle du jeune premier à un acteur que j'aimais, Bob Ryan.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 227.

*L'admirable Robert Ryan nous fait subtilement partager ses angoisses.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 229.

## **Tod BUTLER**



**Interprète :** Charles BICKFORD

**Age :** 55 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Dans ma profession, on dit que l'on ne devient riche qu'une fois mort et croyez-moi un peintre aveugle est considéré comme un homme mort.* »

**Descriptif**

Tod est marié à une femme beaucoup plus jeune que lui. Il en est conscient comme il est conscient du

pouvoir de séduction de Peggy. Il se sent diminué car il ne peut à la fois plus voir sa femme (seulement à travers les souvenirs des tableaux) et ne peut plus réaliser de nouvelles toiles : « *Dans ma profession, on dit que l'on ne devient riche qu'une fois mort et croyez-moi un peintre aveugle est considéré comme un homme mort.* »

Tod Butler pose cyniquement la question de son existence : « *Tous les endroits se ressemblent.* »

Pour lui, tout est noir, « *de velours noir* », quel que soit le lieu. Il vit en reclus, obligeant sa jeune épouse à partager sa claustration. Tod apparaît dans le film tantôt comme une victime, tantôt comme un habile manipulateur qui n'est pas dupe de la liaison entre sa femme et le garde-côte. Lors d'un dîner avec Scott, c'est lui qui suggère une activité risquée pour un aveugle : « *Une chose me manque, la pêche en pleine mer. J'aime sentir la première touche, puis le poisson qui mord. Il essaye de se dégager mais vous le tenez si fort avec acharnement.* »

C'est sans doute sa façon de continuer à décider des existences de son entourage. Peggy souhaite-t-elle s'en affranchir ? Sa réplique marque sa puissance : « *Tu veux ta liberté ? Mais je déciderai quand. Je ne suis pas encore prêt.* »

Alors que les spectateurs saisissent la psychologie des deux amants au travers des contradictions entre les attitudes, les gestes et les mots prononcés, Tod devine, anticipe. Il connaît exactement les pensées de sa femme :

Tod : « *Je sens tous tes mouvements. Je ne vois pas mais j'ai tous mes sens. Je sens même ta haine, il sent comme ton amour.* »

Peggy : *C'est de l'amour.*

Tod : *Pour Tod qui ne t'a gardée que dans l'obscurité ou pour Scott qui t'a offert le soleil et la lune ? »*

Il a deviné la présence de Scott dans l'épave avec sa femme. Il a perçu la présence du cheval sans avoir obligatoirement à le toucher ou le sentir. Les hublots de l'épave forment des yeux qui regardent le couple illégitime, des semblants d'yeux qui remplaceraient ceux de Tod qui ne peut voir son infortune mais qui la devine. Mais en dehors de l'espace (sur)protégé de sa petite maison, Tod perd sa supériorité, devient fragile, diminué parce que dépendant des autres. Lorsqu'il rend visite à Scott dans son bureau, il trébuche, se heurte aux meubles et demande de l'aide pour le retour.

La séquence la plus signifiante est sans doute celle de la promenade à cheval sur la plage. Non seulement Scott est sur le cheval (position dominante), mais Tod, marche à ses côtés, agrippé à la selle. Un changement brutal de direction le met pratiquement à terre, il trébuche dans les ornières, se prend les pieds dans les souches. La menace d'une chute dans le précipice se précise. Pour une des rares fois dans le film, Tod est totalement à la merci de « l'autre ». Mais en même temps, il a probablement perçu les intentions de Scott puisqu'il sait qu'il se trouve au bord de la falaise. Pourquoi dès lors continue-t-il quand même à avancer ? Il veut en quelque sorte se rendre compte jusqu'où Scott peut aller par amour pour Peggy. Tod accepte la part de manipulation qui peut provoquer jusqu'à sa mort.

« *Les yeux d'un homme sont les outils de son cerveau. S'il les perd, il doit leur trouver un substitut.* »

Constatation d'évidence. Mais si Peggy avait assumé cette fonction de substitut, il n'y aurait qu'un drame banal de l'adultère. L'intelligence de la situation proposée est de nous amener à une constatation formelle. Même aveugle, ce sont ses tableaux qui sont les outils de la communication pour Tod. Ses substituts d'yeux : « *Tu n'as jamais compris que ces tableaux sont mes yeux ! Tous mes souvenirs sont sur toile. C'est mon seul lien avec le passé...* »

Il faudrait d'ailleurs rattacher cette fonction de l'art à des situations identiques dans la filmographie de Renoir : dans *La Chiennne*, que valent les tableaux de Legrand pour leur auteur ? Une valeur marchande (quelconque ou surévaluée) ou un sésame pour participer au spectacle du monde ? Situation qu'on retrouvera déclinée différemment dans le final de *French cancan* : Nini ne veut pas danser et fait un chantage affectif à Danglard, qui se fâche et déclare : « *est-ce que je compte moi ? Non ! ce qui compte c'est eux [les spectateurs]...* »

Lorsqu'il montre ses toiles à Scott, jamais la caméra de Renoir ne nous les offre. Le spectateur n'en voit jamais que le dos. Il est obligé de les imaginer comme le peintre aveugle imagine la



réalité qui l'entoure : « *J'imagine bien la couleur de l'eau. Le soleil est pâle, la mer est grise. Ici les dunes sont baignées d'une lueur rose.* »

Pourquoi Tod entreprend-il de montrer à Scctt un portrait de Peggy et qui plus est un portrait de Peggy nue. En fait pour Tod qui a perçu l'attraction des deux amants, c'est une sorte d'appropriation par rapport à Scott. Il ne veut pas être le spectateur résigné de leur liaison. Il va montrer LE tableau : « *C'est ma meilleure œuvre !* » C'est le tableau peint avec les yeux de l'amour, c'est le tableau du souvenir d'une époque définitivement révolue ; offrir au regard de Scott le portrait de Peggy est une sorte de provocation équivalant au geste de Dalio dans *la Règle du jeu*. Lorsque Jurieu arrive à la Colinière, la Chesnaye se précipite au devant de lui et se place entre l'aviateur et sa femme qu'il prend par les épaules. Il se réapproprie son bien face à Jurieux.

Ici le problème est que ce n'est pas le bon tableau. Il existe une dissociation entre ce que Tod montre et ce qu'il croit montrer d'où la violence qu'il montre envers Peggy. Ce portrait est vital pour lui, or Peggy l'a remisé quelque part comme si ça n'avait aucune importance. La gifle qui suit est viscérale car ce portrait représente la vie passée. Elle le tue une deuxième fois : Tod : « *L'effet des cheveux. La texture de la peau... Le nu n'a jamais été mon fort... Vous voyez c'est un portrait de Peggy.*

Scott : *Vous tenez un autre tableau. Là ce sont des roses et un journal.* »

Séquence cruciale qui est sans doute à rapprocher d'une confidence de Gabrielle, la nourrice de Jean et l'ancien modèle d'Auguste qui était venue à Los Angeles s'installer près du cinéaste. Alors qu'elle regrettait que ce dernier n'ait pas un autoportrait d'Auguste Renoir parmi ses toiles, elle avisa un tableau représentant un bouquet de roses et déclara : « *Cela n'a aucune importance, ces roses... c'est son portrait.* »<sup>14</sup>

Ici s'amorce une réflexion sur l'image qui ne change pas, qui ne vieillit pas. L'image ne déçoit pas. « *Pour moi tu seras toujours jeune et belle. Peu importe l'âge que tu auras. Tu garderas le visage du dernier jour. Jeune, belle, éclatante, excitante. Personne ne te dira ces mots.* »

Pour Tod, comme pour Renoir, l'œuvre d'art – tableau ou spectacle – est toujours supérieure à la réalité. En les brûlant, Tod affirme d'abord son droit de vie et de mort sur sa création, mais également que la conquête de sa liberté et de celles des autres passe par le renoncement :

Scott : *Que faites-vous ?*

Tod : *Je brûle mes ponts*».

En brûlant ses toiles, Tod accepte aussi de vivre dans le futur, et non plus de vivre avec le passé. Ce qui signifie aussi que Tod accepte enfin son infirmité (ceci n'est pas sans annoncer *Le Fleuve* et les difficultés du capitaine John à s'accepter tel qu'il est). « *Ils étaient tout pour moi. Ils sont devenus une obsession. Je devais les détruire. Maintenant je suis libre. Je ferai autre chose. J'ai des choses à dire, beaucoup de choses ; Peggy est libre. Je m'étais accroché à elle, comme à ma peinture, mon passé. Je l'ai trop forcée là-dedans. Je n'avais pas le droit.* »

Dans le personnage de Tod, il est un peu de Jean Renoir comme dans Danglerd dans *French cancan*. Il représente une sorte de rapport à l'art qui est aussi le rapport de Jean Renoir avec le cinéma et celui de son père Pierre Auguste Renoir à la peinture.

### **Charles BICKFORD (1891-1967) :**

Charles Ambrose Bickford est né dans le Massachusetts le 1<sup>er</sup> janvier 1891 et non 1889 comme c'est souvent mentionné. Il meurt d'une infection du sang le 9 novembre 1967 à Los Angeles. Vedette de de Mille au temps du muet, il fut écarté des premiers rôles avec le parlant, bien que de Mille lui ait conservé sa confiance.

---

<sup>14</sup> in *Les Ecrits 1926-1971*, op. cit., p. 30.

### **Charles Bickford vu par la critique :**

*Peut-être eut-il été possible de nous intéresser plus à cette aventure si les personnages en avaient été dessinés avec plus de rigueur et plus de vigueur. Notamment celui du peintre : malheureusement, il est mollement décrit et interprété d'une façon effroyablement conventionnelle par Charles Bickford.*

Jean-Pierre BARROT, *L'Écran français* n° 157, 29-06-1948, loc. cit.

### **Charles Bickford vu par Jean Renoir :**

*Charles Bickford émouvant dans ses efforts de vaincre le vide.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 229.

## **EVE**



**Interprète :** Nan LESLIE

**Age :** 25 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Si l'un de nous devait partir demain pour très longtemps, mais ça n'est pas le cas n'est ce pas, Scott ? »

**Descriptif**

Elle est la fiancée de Scott, la femme originelle, la première (Eve), mais c'est un paradis beaucoup trop raisonnable, trop masculin qu'elle propose à Scott. Elle travaille en effet au chatier naval et elle en a la charge complète depuis la mort de son père et de son frère. Tout repose sur ses épaules : « Si seulement père était encore vivant, il nous avait tant appris et mon frère Bill, la comptabilité était son domaine. »

Elle apparaît comme une femme posée, réfléchi beaucoup plus que Scott dont nous avons signalé le côté psychologiquement fragile (cf. le personnage de Scott Burnett).

Les années passées au chantier l'ont rendue plus mûre qu'une autre. Eve a appris à peser les difficultés des tâches et de la vie : « Nous avions prévu autrement ; je devais finir ce bateau et toi ton service. Tu m'aurais aidée avec la comptabilité et toute cette paperasse. » De ce fait son amour pour Scott apparaît comme un amour « raisonnable », dépourvu de toute passion. De plus Eve est masculinisée par la combinaison tachée d'huile qu'elle porte, d'où le désir de Scott de la voir porter une robe.

Scott : « Il faudra mettre une robe.

Eve : *Honte de moi ?*

Scott : *Oui !... mais je t'aime. »*

Il est alors judicieux ici de s'arrêter sur les deux vedettes féminines puisqu'il est évident qu'il faut opposer la passion, la beauté ténébreuse, déraisonnable, la sensualité de Peggy symbolisée par le feu et la beauté angélique, raisonnable et mesurée d'Eve symbolisée par l'eau. Mais Eve ne fait pas le poids face à Peggy. Elle est certes belle mais pas sensuelle, elle est aimante mais pas passionnée, et le choix de Scott sera vite fait. De plus, lors de cette première séquence, Scott a déjà rencontré Peggy sur la plage. Or avec Eve ils ne se regardent pas. Si elle est serrée contre lui, la tête sur sa poitrine, Scott regarde ailleurs, dans le vide. Eve ne comprend pas le malaise de son amant. Elle ne comprend pas que Scott a besoin d'autre chose que cette vision rassurante de l'avenir et lorsqu'elle suggère de ne pas se marier immédiatement, cela ne peut qu'éloigner Scott d'elle. Elle se retrouve victime. Elle perd Scott en voulant repousser le mariage.

Lors de la scène précédente, ils étaient proches l'un de l'autre. Scott serrait Eve dans ses bras, tandis qu'elle, avec un geste d'une douceur extrême, se caressait la joue du revers de la main de Scott. Ici, il n'y a plus aucun contact physique. Ils sont séparés dans l'espace par une table et pour lui communiquer des papiers, Eve est obligée de s'étirer sur la pointe des pieds pour

lui tendre les documents du bout des doigts. Pour renforcer cette idée d'éloignement, le réalisateur utilise le plus souvent possible le champs/contrechamps, ce qui évite aux deux protagonistes d'être réunis dans le même plan. « *Peu importe c'était une mauvaise idée. En fait je ne devrais jamais penser au mariage.* » Comme lorsqu'elle est entrée dans le bureau, elle est de nouveau seule à l'image, Scott est hors-champs, elle apparaît perdue dans le cadre, isolée.

Leur relation n'est plus faite que de chassés-croisés. Lorsqu'elle est à son travail, Scott n'y vient plus. De son côté, elle refuse de le voir au mess des officiers. Assise en légère plongée, Eve nous apparaît encore plus vulnérable, plus fragile, toute menue dans sa chemise, le visage triste avec toutefois une sorte de détermination dans la voix : « *J'ai déjà essayé, mais je ne comprends pas pourquoi il ne vient plus. Il sait où me trouver.* » Au contraire elle devrait se battre pour lui, être active et pas passive. Il ne reviendra pas seul. De nouveau elle commet une erreur.

Puis survient la troisième étape, celle de la rupture finale. Nous avons attiré l'attention sur les autres personnages : Peggy, Tod, Scott, sur l'importance des regards. Ici encore le regard fait beaucoup. Il n'y a pas d'échange ou il y a détournement de regard. En effet alors que la relation Eve/Scott est rompue par la distance d'abord (Eve est à l'avant du bateau et Scott à l'arrière) il y a aussi la distance visuelle : elle regarde Scott mais lorsque celui-ci à son tour tourne les yeux vers elle, elle s'en détourne. Elle refuse le contact physique (la distance), verbal (aucun échange de mot, tous restent muets) et visuel (elle refuse de le regarder).

Lorsque le bateau rentre au port, Scott suit des yeux la frêle silhouette qui s'enfonce dans la nuit, Eve, ne se retourne pas.

Son rêve de se retirer sur Cedar Island renforçait l'idée d'isolement, de rupture que Scott ne pouvait accepter.

L'histoire se conclut avec la quatrième étape. Scott doit partir, Eve trouve le courage de venir lui faire ses adieux. Elle est enfin en robe. Mais il est trop tard. Cette tentative de sensualité : (« *Tu aimes ma robe ?* ») aurait dû intervenir dès le début. A ce stade la relation est définitivement morte. Le cauchemar qui hantait Scott prend alors sens : Eve dans sa robe à voiles, les cheveux lâchés sur les épaules, ressemble parfaitement à la sirène du fond des mers. Ils marchent alors l'un vers l'autre sur le point de se rejoindre, de se retrouver, la sonnerie du téléphone retentit comme la fin du rêve. C'est Peggy qui une fois de plus les sépare. C'est le feu qui les sépare comme dans le rêve, symbolisé par Peggy. Comme dans le rêve, Scott ne réussit jamais à rejoindre la sirène. Comme dans le rêve Scott est happé par un tourbillon et se désarticule comme un pantin (Peggy le dirigera là où elle le veut comme un pantin). Puis comme dans le rêve, lorsqu'il touche le fond des mers, qu'il marche sur des squelettes, enjambe des restes humains, Scott, pour rejoindre Peggy, détruit Eve et piétine les restes de leur amour mort.

Le personnage d'Eve s'apparente à celui d'Henriette (victime d'un destin social) dans *Partie de campagne*, de Jackie (trop sage pour Jurieux) dans *La Règle du jeu*, celui d'une jeune femme dont les espoirs amoureux sont à remiser au bureau des rêves perdus.

### ***Nan LESLIE (1926-2000) :***

Actrice américaine née le 4 juillet 1926 à Los Angeles. Sa carrière cinématographique entre 1945 et 1968 se déroule surtout dans les westerns de série B où elle incarnait la femme de l'Ouest. Elle tourne beaucoup pour la télévision entre 1953 et 1960. Elle meurt d'une pneumonie le 30 juillet 2000.

### ***Nan Leslie vue par la critique :***

*Nan Leslie est charmante et joue sobrement.*

**Dossier Jean Renoir** de Roger Viry-Babel, op. cit., p. 105.

## Madame WERNECKE



**Interprète :** Irène RYAN

**Age :** 50 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Qu'il [mon mari] saute un repas ! A la retraite je soignerai sa ligne.* »

**Descriptif**

Le personnage de Madame Wernecke est un personnage sympathique, raisonnable. Elle mène une vie rangée, stable mais dénuée de toute passion. Elle et son mari représentent peut-être ce qu'aurait été la vie de Scott et Eve s'ils s'étaient mariés : lui aurait grossi, elle aurait tricoté et une ribambelle de gamins hurleraient dans la maison. Elle est adjuvante d'Eve, se réjouissant du mariage, faisant des reproches muets à Scott. Mais ce n'est pas sur ce genre de personnage que l'on bâtit une histoire. Les écrivains et cinéastes préfèrent des femmes comme Peggy, Séverine ou Lulu dont la vie est autrement plus « intéressante » dramatiquement parlant.

**Irène RYAN**

Se reporter à la fiche du personnage de **Louise** dans le film *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 336.



## 31)- THE RIVER (1950) LE FLEUVE

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Rumer GODDEN, Jean RENOIR  
 d'après le roman de Rumer GODDEN  
*Production* : Oriental-International Films  
*Producteur* : Kenneth Mc ELDOWNEY  
*Distribution* : United Artists  
*Photographie* : Claude RENOIR  
*Décor* : Eugène LOURIE, Bansi Chandra GUPTA  
*Montage* : Georges GALE  
*Musique* : Musique traditionnelle hindoue, Schumann, Mozart, Weber (Invitation à la danse)

*Direction musicale*  
*Son*  
*Producteur associé*  
*Assistants Réalisateur*  
  
*Cadreurs*  
*Procédé*  
*Enregistrement*  
*Longueur*  
*Durée*  
*Premières publiques*

M.A.PARTHA SARATHY  
 Charles POULTON, Charles KNOTT  
 Forrest JUDD  
 Harishadhan J.DAS GUPTA, Sukhamoy SEN  
 Bansi Ashe  
 Ramananda SEN GUPTA  
 35 mm, Couleurs  
 Western Electric  
 2 709 m.  
 99'  
 Août 1951, Biennale de Venise  
 29 août 1951 New-York avant-première  
 10 septembre 1951, Paris-Theatre, New-York  
 19 décembre 1951, la Madeleine, le Biarritz, Paris  
 Mars 1952, Londres

*Capitaine John*  
*Le père*  
*Bogey*  
*Mr John*  
*Le gardien sikh*  
*Kanu*  
*Anil*  
*Le narrateur*

Thomas BREEN  
 Esmond KNIGHT  
 Richard FORSTER  
 Arthur SHIELDS  
 Ram Prasad Singh Sahjan SINGH  
 Nimai BARIK  
 Trilak JETLEY  
 June HILLMAN

*Harriet*  
*Mélanie*  
*Valérie*  
*La mère*  
*Nan*  
*Elisabeth*  
*Muffie*  
*Victoria*  
*Mouse*

Patricia WALTERS  
 Radha SRI RAM  
 Adrienne CORI  
 Nora SWINBURNE  
 Suprova MUKERJEE  
 Penelope WILKINSON  
 Jane HARRIS  
 Cécilia WOOD  
 Jennifer HARRIS

Une famille sur les bords du Gange. Le père dirige un entrepôt de jute. Il y a là, la mère, enceinte de son septième enfant, un fils, Bogey et cinq filles ; une nourrice indienne surveille tout ce petit monde.

L'aînée des filles, Harriet a quatorze ans. Elle tient fidèlement son journal intime où elle consigne ses remarques, ses envies, ses pensées. Son rêve, faute de devenir comme Cléopâtre, une femme qui fait basculer l'ordre du monde, est de devenir écrivain.

Elle a deux amies : Valérie, un peu plus âgée, fille du propriétaire de la fabrique, qui joue les émancipées et sa voisine Mélanie, née de père britannique et de mère hindoue, qui rentre du collège.

Le capitaine John, un jeune Américain qui a perdu sa jambe à la guerre, vient en convalescence chez leur voisin, le père de Mélanie. Les trois jeunes filles en tombent amoureuses.

Mélanie s'éclipsera en privilégiant en elle sa part indienne contre sa part européenne. Valérie, qui joue aux coquettes, poussera trop loin le jeu de la séduction jusqu'à rappeler cruellement au capitaine John qu'il est physiquement diminué. Quant à Harriet, trop romantique et trop jeune à la fois, elle tentera de se jeter dans le fleuve.

Repêchée par le capitaine John, elle comprendra que son heure n'est pas encore venue.

Bogey et son petit camarade hindou sont fascinés par un cobra qui a élu domicile dans les racines d'un gros arbre du parc. En essayant de l'apprivoiser comme font les charmeurs de serpents du marché, il sera mortellement piqué par le serpent.

Un enfant meurt,... un autre naît. Une fille. La vie continue sur les rives du fleuve même après le départ du capitaine John.

## Capitaine JOHN



**Interprète** : Thomas BREEN

**Age** : 35 ans environ

### **Le personnage original :**

« C'était un jeune homme, ou qui l'avait été, mais maintenant son visage gris et rigide était sans âge ; son corps était raide et tressautant, une jambe ayant été amputée en haut de la cuisse et remplacée par une lourde jambe artificielle qui rendait ses mouvements plus saccadés encore. »<sup>15</sup>

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

« Le malheur me suit ! On dirait que je suis partout un étranger. Vous comprenez ce que ça veut dire ? Un étranger ! »

### **Descriptif**

Le capitaine John vient d'Amérique a priori pour rendre visite à son cousin d'Orient, Monsieur John. Mais nous apprenons très vite que plutôt qu'une visite, il s'agit en fait d'une fuite perpétuelle du personnage qui se sent étranger partout. Fuite d'une existence marquée par son handicap : il a perdu une jambe au combat. Mais il apparaît aux yeux des autres, notamment des trois jeunes filles comme un jeune célibataire charmant.

Il ne connaît rien à l'Inde, mis à part les idées reçues de tous, qui en font un pays barbare et retardé. Il est d'ailleurs le premier à en rire :

« J'ignorais que tu avais une fille.

- Tu croyais que nous autres orientaux, tuions nos filles ?

- Quoi ? Pas de cordes se dressant toutes seules, pas de planches à clous en guise de lits ?! »

Il se laisse enivrer par les coutumes et les fêtes indiennes telle la fête du Diwali (fête de la lumière). Dans ce pays il se laisse guider par les autres ignorant les coutumes, la vie même, tout comme les jeunes filles sont ignorantes de l'amour et se laissent en quelque sorte guider par les sentiments nouveaux que la venue du jeune homme a fait naître en elles : « En errant le long du fleuve, il découvrirait une vie millénaire mais neuve pour lui. »

Le capitaine souffre constamment, il souffre du souvenir de sa gloire passée, du souvenir de son corps sain et fort : lorsqu'il est seul, il se laisse aller, il prend sa tête dans ses mains et la secoue comme pour évacuer les mauvaises images qui le hantent. Il vit le malheur du soldat qui n'est plus rien, diminué physiquement, traité comme un infirme, dépendant de la

<sup>15</sup> Rumer Godden, *Le Fleuve*, éd. Albin Michel, Paris, 1989, p. 17.

société ainsi que le constate Harriet : « *Je ne voyais pas qu'il était en face d'une amère réalité, que les rêves d'une petite fille romantique ne lui étaient rien. Maintenant je comprends ce qui l'éloignait de chez lui. La guerre l'avait déraciné.* »

Dans le jute, peut-être voit-il sa propre image :

« *Que fait-on de tout ce jute ?*

- *Des paillassons.*

- *Comme c'est important !*

- *L'homme doit s'essuyer les pieds.*

- *On dirait des cheveux blonds, pourquoi les abîmer ?*

- *Le monde s'arrêterait sans ficelle.* »

En effet d'hommes robustes, en plein cœur de la jeunesse, insouciant, innocents (les beaux cheveux blonds marque de pureté et d'innocence) la guerre a fait des hommes infirmes, diminués moralement et physiquement, non reconnus surtout, tout comme les cheveux blonds deviennent au sortir des machines de vulgaires paillassons.

Il se sent inutile, étranger à cette vie où chaque chose et chaque être ont leur fonction et leur place. « *Capitaine John, désœuvré, allait sans but (...). Il cherchait peut-être une source d'apaisement, mais il n'en parlait pas. Il restait replié sur lui-même.* »

Par ce côté, il ressemble à Jurieux de *La Règle du jeu* qui entre dans un monde étranger qu'il ne connaît pas et dont il va bouleverser les règles.

Vivant son malheur en égoïste, il ne perçoit pas les sentiments qu'il inspire aux trois jeunes filles ; ainsi ne comprend-il pas Harriet qui n'est pour lui qu'une petite fille.

Si au début il perçoit Valérie comme une petite fille aussi, très vite elle l'attire physiquement (code de la cigarette, il chasse les insectes de ses cheveux) et réciproquement Valérie est séduite par lui. Mais son infirmité lui revient plus aiguë, plus blessante, plus humiliante que jamais. Sa jambe se bloque alors qu'il joue avec Valérie. Il s'effondre à terre, physiquement diminué. Lui qui fuyait son pays et les autres pour ne plus lire la pitié et sa propre déchéance dans leurs yeux, se retrouve au point de départ, allongé à terre, la jambe bloquée, infirme : « *Laissez-moi... Allez-vous en. Ne me touchez pas !* »

Cruellement blessé au fond de lui, il rejette l'affection et l'aide des autres. La paix de l'âme qu'il était venu chercher en Inde, l'accomplissement de lui-même en faisant abstraction de son corps mutilé, a échoué. Il se sent inférieur et ce sentiment d'infériorité ressort sous forme de colère contre lui-même et contre les autres.

Avec Mélanie c'est différent. De prime abord elle reste un mystère pour lui. Ce qui le déconcerte avant tout, c'est le silence qu'elle garde face à lui lors de la séquence du bal. Il se sent mal à l'aise. Alors qu'au départ leur relation semble ne pas pouvoir s'amorcer (le silence), quelque chose petit à petit le rapproche d'elle. Elle est simplement la seule à l'avoir cerné et à comprendre sa souffrance. Elle aussi est différente. Elle a en elle deux civilisations qui se mélangent. Sans qu'il s'en aperçoive, Mélanie est proche de lui. S'il se sent étranger partout, ce n'est peut-être pas par le regard de l'autre mais par lui-même. En fuyant, il tente de se fuir lui-même. C'est lui qui s'exclut, croyant voir la pitié partout. Tant qu'il ne s'acceptera pas avec sa différence, il ne trouvera pas le repos. Plutôt que de vouloir se persuader qu'il est normal, il doit s'accepter comme il est avec sa jambe infirme et vivre avec cela et non en essayant de faire abstraction de son handicap. En tentant d'oublier, chaque souvenir est un coup au cœur : regard, parole, défaillance. Quand il acceptera son infirmité, il vivra en harmonie avec son corps. Ce qu'il n'accepte pas, ce n'est pas le regard de l'autre mais bel et bien le sien. Le problème est loin d'être les autres, la fuite dans un pays autre ne changera rien, le problème c'est lui. Cette ouverture c'est Mélanie qui lui donne :

« *Où trouverez-vous un pays d'unijambiste ? Puis-je vous aider ?*

- *Quelqu'un le peut-il ?* »

Il est le seul à pouvoir s'aider, il lui faut trouver le courage d'accepter sa différence. Mélanie va l'y aider en lui faisant remarquer :

« Se résigner. Vous n'aimez pas n'avoir qu'une seule jambe, mais vous n'y pouvez rien. Pourquoi se disputer avec les choses ?

- Mélanie, je ne suis plus un étranger ! »

Enfin John a ouvert les yeux et se voit et s'accepte tel qu'il est grâce à la compréhension de Mélanie.

Menant jusqu'alors un perpétuel combat contre lui-même, il ne pouvait être compréhensif avec autrui (d'où les maladroites avec Harriet et sa colère contre Mélanie et Valérie).

Lui qui n'a fait que mourir jusqu'alors commence pour la première fois à revivre en acceptant sa différence, il peut s'intéresser aux autres et s'oublier un peu : « *Le fleuve coule, la terre tourne. Minuit, midi, soleil, étoiles. Le jour finit, la fin commence.* »

Ce personnage est à rapprocher des autres « boiteux » des films de Renoir : Dalban, Modot. Par ce handicap, ces personnages ont d'emblée la sympathie de leur « créateur ». Renoir souffrait également d'une forte claudication après avoir été blessé à la guerre. De ce handicap il a fait une force en prétendant que sans cette blessure il ne serait peut-être pas devenu ce qu'il était, « *un boiteux n'ayant pas la même vision du monde et de la vie qu'un autre.* »

### **Thomas BREEN :**

est le fils de Joseph Breen, membre de la commission de censure (*le code de production* également connu sous le nom de *code Hays*). Il est également intéressant de signaler que l'acteur, lui aussi avait perdu une jambe comme le personnage qu'il interprète dans le film de Renoir. On sait d'autre part que cet acteur est né le 3 janvier (année inconnue) à Washington et qu'il a tourné environ 7 films dont un seul pour Renoir.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Le personnage du roman avait perdu une jambe à la guerre et ne pouvait se résigner à l'infériorité physique résultant de cette blessure. Je rencontrai plusieurs acteurs de Hollywood et trouvai leur claudication vraiment trop exagérée. J'eus même une entrevue avec Marlon Brando. Avec lui mes craintes étaient d'un ordre différent : la puissance de Brando éclatait déjà à cette époque, il eût transformé le film par sa seule présence. Avec regret je renonçai à la collaboration de ce grand acteur et décidai en faveur de Tom Breen, qui avait vraiment perdu une jambe à la guerre.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 238.

*Je veux voir avec vous si nous ne devrions pas essayer d'abord de trouver un acteur vraiment jeune. Par « jeune » je veux dire entre 24 et 30 ans. Le problème est que certains traits de caractère que nous avons attribués à notre capitaine John se rencontrent rarement chez de jeunes acteurs. L'ironie désabusée, le sarcasme dû à sa mauvaise blessure qui l'a fait mûrir avant l'âge, sont par définition inexistantes chez les jeunes. Cette maturité d'esprit peut peut-être venir avec l'ablation d'une jambe, mais il ne sera pas facile de trouver un jeune homme si emballé par son art de comédien qu'il consente un pareil sacrifice.*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 243 : lettre à Rumer Godden, 22/08/1949.

*Je me demande si je ne devrais pas prendre un jeune acteur qui soit bon et inconnu. Si tu en connais un... Il doit être très anglo-saxon par contraste avec l'environnement indien et grand pour faire paraître les fillettes plus petites. Je pense que si l'homme fait vraiment jeune, sa difficulté à vivre dans un monde qu'il méprise n'en paraîtra que plus touchante. Le problème est qu'il doit être aussi sarcastique, avec un humour acerbe, et c'est une qualité que les acteurs n'acquièrent qu'avec les années.*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 244 : lettre à Clifford ODET, 22/08/1949.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Renoir aurait bien vu Mel Ferrer, ou même le jeune Marlon Brando, en capitaine John, mais il devenait difficile de placer un visage connu, célèbre ou sur le chemin de la célébrité, à côté d'autres visages anonymes. Thomas Breen ne possède évidemment pas le charme de Mel Ferrer, et nous savons que Rumer Godden a beaucoup discuté sur ce point avec Renoir, avant de se laisser convaincre que le personnage gagnait en vérité ce qu'il perdait en prestige.*

Claude-Jean PHILIPPE, *Jean Renoir, une vie en œuvres*, op. cit., p. 369.



# HARRIET



**Interprète :** Patricia WALTERS

**Age :** 15 ans environ

**Le personnage original :**

« Elle pouvait voir par elle-même que son visage paraissait ordinaire auprès de celui de Béa ; il était piqueté de taches de rousseur, le nez était grand, les yeux pailletés de vert et de marron sous des sourcils fauves, et les cheveux avaient quelque chose de fauve et d'exubérant. »<sup>16</sup>

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Oh, j'aimerais bien être un marin pour ne rien voir de la terre ! Je voudrais devenir explorateur ! Le corps me dégoûte ! »

**Descriptif**

Harriet est la narratrice du film qui raconte en voix off l'ensemble des événements qui lui sont arrivés en Inde durant son adolescence. Elle est maintenant une femme et elle nous fait part de son passage de l'adolescence à la vie adulte, qui passe par l'amour qu'elle éprouve alors pour le capitaine John, lequel représente pour elle un ailleurs dont elle rêve. Tout au long du film, elle nous initie aux rites, aux coutumes et aux croyances hindous.

Harriet est une enfant sensible, un peu farouche. Elle ne vit que pour ses poèmes qui reflètent ses pensées, sa sensibilité, son amour, sa solitude (elle a un petit coin reculé et aménagé où elle aime se réfugier).

« J'ai trouvé tes souliers dans l'escalier.

-L'herbe me chatouille les pieds. Cela m'inspire. »

Elle est animée d'un amour très fort pour ce pays, pour son peuple et surtout pour le fleuve qu'elle appelle d'ailleurs « Mon fleuve. » Elle leur dédie de nombreux poèmes. Et lorsque la douleur devient trop lourde à supporter (la mort de Bogey), c'est tout naturellement vers le fleuve qu'elle se tourne. Telle Ophélie qui se noie pour Hamlet, elle décide d'en finir avec une vie trop cruelle, c'est au Gange qu'elle décide d'offrir sa vie. Le fleuve qui ne l'a jamais déçue, jamais fait souffrir, le fleuve de sa jeunesse, de son innocence. Ce fleuve synonyme jusqu'alors de vie, de joie, de poésie et d'amour devient synonyme de salut : elle lui offre son âme tourmentée.

En effet, cette petite oie sauvage jusqu'alors innocente, insouciant, heureuse au sein de sa famille, entourée de ses amis, découvre en elle une partie qu'elle ne soupçonnait pas avec l'arrivée du capitaine John. Elle devient adulte.

Elle pour qui seuls ses poèmes comptaient, commence à faire attention à son apparence (elle demande à sa mère si elle est belle, elle se recoiffe lorsqu'elle aperçoit le capitaine). La petite oie aimerait devenir en un instant un cygne et faire la conquête de John.

L'histoire de la déesse Kali que Harriet nous conte peut être en parallèle avec celle de la venue de John : on se fait une fête d'être avec lui, de danser, on se fait belle pour lui. Il transforme les êtres sur son passage (Harriet ne sera jamais plus la même, ni même Valérie ou Mélanie). Puis après avoir laissé une trace en toutes, il repart comme il est venu : « Kali la déesse de la destruction et de la création qui sont deux phénomènes indissociables », (John a fait découvrir à Harriet l'amour même si pour cela il a détruit une partie de son innocence d'enfant). Kali est courtisée par tous dans le village (comme John par les filles). La déesse avait accompli ses nombreuses tâches. C'est la fin des adorations et des offrandes (les lettres de John qu'on abandonne au gré du vent à la fin). Née au sein du fleuve, Kali retourne au fleuve (John est venu par le fleuve et il repart par le fleuve).

<sup>16</sup> in *Le Fleuve*, op. cit., pp. 84-85.

John a perturbé la petite vie d'Harriet avant de partir et de la laisser à sa vie d'antan sans pourtant jamais la laisser revivre insouciant.

Alors que pour elle John devient le principal centre de ses préoccupations, pour lui, elle n'est qu'une petite fille inconséquente. Un monde les sépare mais elle s'y attache : « *J'aperçois le capitaine John devant une boutique de produits de beauté, le noir pour les yeux, la poudre rouge pour le front, les flacons de parfum* », elle jeune, innocente : « *Je voulais vaincre son indifférence, lui dire que j'écrivais, que j'étais poète.* »

Sa poésie est sa vie et la partager est une preuve de confiance et d'amour. Elle lui dévoile son domaine secret, lui permet de lire ses poèmes. Or John ne mesure pas l'ampleur de ce privilège : « *Je le lirai plus tard* », avant de se précipiter vers Valérie.

Deux mondes s'affrontent alors en Harriet : l'enfance qui continue à se battre pour persister, et à dominer parfois, pour aussitôt être anéanti par un monde adulte qui perce. « *J'ai horreur de la vie* », dit-elle quand elle découvre que John est visiblement plus attiré par les charmes de Valérie que par les siens. Mais elle oublie très vite sa « vie pesante » pour partir d'un éclat de rire de petite fille insouciant, en partant dans une danse avec sa nourrice.

Pour oublier sa déception (femme) elle joue au cerf-volant (enfant). Harriet oscille sans cesse d'un monde à l'autre comme son cerf-volant qui virevolte semblant chercher un courant, un vent qui le porte de-ci de-là. Elle, elle virevolte d'un monde à l'autre passant de l'un à l'autre sans transition, passant des joies aux déceptions, de l'innocence à la maturité. L'histoire des escaliers du fleuve n'est pas sans nous rappeler un peu la sienne, celle de ses sentiments : « *J'aimais ces marches : escaliers neufs qu'on n'ose fouler* (sentiments neufs qui font peur, l'amour, la jalousie qu'elle découvre et qui l'impressionnent : « *décidément je ne comprendrai jamais les hommes* »), *escaliers antiques où on s'assemble* (volonté de faire la conquête de John et d'être aimée comme Cléopâtre l'a été, c'est le côté romanesque d'Harriet), *escaliers riches offerts par les riches* (moment de joie offert par sa famille, par ses parents), *escaliers pauvres et délabrés* (moment de douleur, d'abandon, de tristesse, de déception), *escaliers légers* (comme son cœur qui vole tel un cerf-volant quand John s'occupe d'elle, lui parle ou dans ces moments dominés par l'innocence de l'enfance), *escaliers menant au temple* (moment de réflexion : « *suis-je belle* », de question, de recueillement : ses poésies, sa cachette), *comme les escaliers jalonnent la rive, les fêtes jalonnent la vie.* »

Les histoires qu'elle imagine sont très chastes, très gentilles, innocentes comme elle. Elle a un réel talent pour décrire la vie de son pays, du fleuve. Devant tant d'innocence, de chasteté, toute la cruauté de Valérie prend sa force. En effet, alors qu'Harriet livre les secrets de la vie imaginaire qui bouillonne en elle, John et Valérie n'y accordent que peu d'importance. Pire, Valérie viole son journal en le volant et en lisant des passages à haute voix. Dans le cœur d'Harriet et dans son âme, pour la seconde fois, un gouffre s'ouvre. Son monde secret a été violé et sali par le rire de Valérie et le sourire de John : « *Je ne vous pardonnerai jamais. Maintenant je sais pourquoi Cléopâtre s'est tuée.* »

Ces expériences malheureuses lui font découvrir que d'autres sentiments se mêlent indissociablement à l'amour : jalousie, douleur et déception, faisant d'elle une adulte comme le constate la mère :

« *Ce sont des gamines.*

- *Plus maintenant* » réflexion très juste que l'on peut rapprocher de la propre réflexion d'Harriet constatant, après avoir assisté à l'échange du baiser entre John et Valérie : « *Depuis Diwali tout a changé, j'ai l'impression d'être tirillée. Nan dit que c'est la croissance. Ça fait mal de grandir. Je ne jouerai plus jamais.* »

Expérience nécessaire, mais aussi douloureuse. Expérience qui va faire prendre conscience à Harriet que pour un étranger, un homme que l'on ne connaissait pas auparavant, on quitte, on abandonne sa famille (le mariage).

Impatiente d'aller rejoindre son prince charmant, elle délaisse Bogey son petit frère : « *Il faut dire à Papa qu'il y a un serpent dans le jardin. Va le dire à la maison, moi je n'ai pas le temps* », la destinée va lui faire payer très cher ce geste.

Ce qui se passe dans le jardin de John reflète très bien le caractère des trois jeunes filles. Si Mélanie fuit devant John comme elle a toujours été fuyante et lointaine (seule Mélanie résistait), si Valérie, l'impétueuse attaque, arrogante, sûre d'elle, Harriet représente l'amour timide, voilé (elle se cache derrière les buissons, en épiant la scène mais sans oser accoster John. Elle est l'amour innocent, platonique : « *Vous m'avez embrassé... Comme Valérie* », dira-t-elle naïvement plus tard, alors que John dépose un léger baiser sur son front.

Mais alors qu'elle est heureuse, elle entre dans la vie adulte avec espoir et amour, elle resort de cette expérience anéantie, malheureuse et déçue : « *Le baiser sur la bouche, terrifiant et fascinant me brûlait le cœur. C'était mon premier baiser mais reçu par une autre. Ça faisait mal* », et comme l'enfant qu'elle est et qu'elle aurait dû rester, elle se précipite en larmes dans les bras de sa mère : « *L'enchantement commença et finit dans le boqueteau. Soudain nous fuyions notre enfance, nous courrions vers l'amour.* »

« *Tout ce qui vous arrive d'important vous fait ou mourir un peu ou naître.* »

La vie continue. A nous de faire en sorte que chaque événement soit une renaissance et non pas une mort. « *Le jour finit, la fin commence.* »

Chaque événement peut être source de joie (midi soleil) ou de malheur (minuit étoiles), mais seul l'avenir compte : Harriet est tournée vers le futur, vers les pleurs de l'enfant. Elle tourne le dos au fleuve qui a emporté son premier amour John. John est d'hier, l'enfant est d'aujourd'hui.

En guise de conclusion nous laisserons le mot de la fin à A.J. Cauliez qui déclarait : « *Harriet est partagée entre la spontanéité de l'enfance et la gravité de l'âge adulte. Elle oscille entre la connaissance sensorielle et la méditation idéalisante. La mort de son frère c'est la fin de son adolescence. Elle passe de la joie à la douleur, de l'euphorie à l'angoisse. C'est sans nul doute le personnage le plus pathétique du film.* » <sup>17</sup>

### **Patricia WALTERS (1929 -1967) :**

Patricia Wheeler est née aux Etats-Unis le 12 janvier 1929. Elle est découverte par Renoir au Bengale où elle vit avec sa famille. Son père a une entreprise au pays. Elle ne jouera dans aucun autre film que celui de Renoir. Elle décède d'un cancer le 31 décembre 1967.

### **Patricia Walters vue par Jean Renoir :**

*Son aspect physique, ses manières, son accent étaient ceux d'une petite fille anglaise née et grandie en Inde. Physiquement elle était idéale pour le rôle.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 238.

*Je crois avoir trouvé une petite fille pour mon film [Le Fleuve]. C'est un affreux petit canard et ce n'est pas plus mal.*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 229 : lettre à Clifford Odets, 15/02/0949.

*Nous avons revu les rushes de Pat (Patricia Walters) hier soir [...], plus nous la voyons, plus nous l'aimons. Rumer, qui était impatiente d'entendre sa voix, de l'imaginer en train de dire quelques phrases, l'a trouvée étonnamment bonne, et elle pense qu'elle a la qualité qu'il faut. Elle pense aussi que Pat est toujours intéressante parce qu'elle peut tantôt avoir l'air excessivement banal et tantôt devenir presque belle. Peu de filles [...] peuvent réciter un vers de poésie sans être ridicule, mais la façon dont Pat prononce les quelques lignes sur la rose cramoisie était si parfaite dans son bout d'essai que nous avons l'impression de pouvoir introduire ce genre de phrases dans le scénario [...] Pat a ce côté dégingandé et espiègle qui fait très gosse. Nous vous avons envoyé un câble après la projection, car nous étions très profondément convaincus que si nous pouvions la garder telle qu'elle, personne ne pourrait faire une meilleure Harriet.*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., pp. 235-236 : lettre à J.K.McEldowney, 01/07/1949.

---

<sup>17</sup> A.J. Cauliez, *Jean Renoir*, éd. Universitaires, Paris, 1962, p. 132.

## MELANIE



**Interprète :** Radha SRI RAM

**Age :** 16/18 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Vous n'aimez pas n'avoir qu'une jambe mais vous n'y pouvez rien. Je n'aime pas... peu importe. Pourquoi se disputer avec les choses ? »

**Descriptif**

Mélanie est la fille de John le voisin de la grande maison des parents d'Harriet. Américaine par son père, indienne par sa mère défunte, elle souffre en silence de ce métissage.

Lorsqu'elle revient chez son père après avoir séjourné quelque temps aux Etats-Unis, Mélanie apparaît loin des préoccupations des jeunes filles de son âge. En effet,

un mal la ronge intérieurement : trouver sa place. Elle souffre de n'appartenir à aucun peuple. En Occident elle n'a pas sa place, son côté indien ressort, en Orient elle est à moitié occidentale :

« Tu es entre deux mondes.

- Ca ne me déplaît pas. »

Alors que les jeunes filles de son âge passent leur temps insouciantes, à rire, à jouer, à courir, elle reste calme, renfermée, déjà adulte comme si son enfance était derrière elle. Alors que Valérie se jette presque sur John et qu'Harriet fait tout son possible pour se faire remarquer de lui, elle tient ses distances, intimidée, intriguée par ce nouveau venu. Lorsque le hasard la place seule avec le capitaine John, elle est maladroite, perdue, cherchant une aide vers son père. Elle ne sait se comporter avec un homme. Elle est aussi mal à l'aise que lui. Ils n'échangent aucune parole. Elle agit presque mécaniquement : elle prend le verre qu'on lui tend, boit une gorgée, le repose. Elle ne comprend pas la situation.

Elle ne comprend pas les règles du jeu de la séduction des occidentaux : la cigarette, les caresses dans les cheveux :

« Tu préférerais épouser un Américain ?

- Je ne les comprends pas. »

De la même façon elle se sent étrangère avec ses amies, différente de leur comportement trop puéril, trop osé. Alors elle décide de rejeter le côté occidental de son père, de faire tomber le tailleur et de revêtir le sari :

« Tu ressembles à ta mère.

- J'en suis ravie. Je porterai toujours le sari, toujours » et de redécouvrir les occupations de son pays, le dessin à la farine de riz :

« Ce n'est pas très joli mais j'aime faire ces dessins.

- Tu as hérité ce goût de ta mère et de tes aïeules » comme si elle avait décidé, après des années d'études en Occident, de se vouer désormais à la redécouverte de sa deuxième moitié, l'Orient. Mélanie est en effet en période de mutation, elle est dans une période où elle se cherche. Sa double culture la gêne, malgré ce qu'elle prétend. De la même façon, lorsque son père s'inquiète de sa situation : « Je ne sais pas à quel monde tu appartiens vraiment. Je t'ai mise dans une situation terrible. Peut-être que ta naissance était une erreur », elle affirme : « Mais je suis née. Un jour je saurai où est ma place. »

Habituee à s'interroger, elle est proche des soucis de John. Le mal dont il souffre ne lui est pas inconnu. C'est cela qui la rapproche de lui. En effet elle est la seule à réellement pouvoir le comprendre, souffrant presque du même mal. Alors que Valérie est dure avec John mais de

façon perverse, Mélanie, est aussi sévère avec lui qu'elle doit l'être avec elle-même. Elle peut se permettre de le provoquer. Ils sont sur le même plan, réunis dans la même image, dans la même souffrance :

« *Je m'en vais.*

- où ?

- *N'importe où ! En Chine, au Pérou.*

- *Cela vous est égal ?*

- *Où que j'aille, je gâche tout. Partout je suis un étranger. »*

Ces paroles pourraient être les siennes. Mais malgré la même souffrance intérieure, pour un temps, elle est supérieure à lui. Lui, assis, elle debout, elle le domine d'abord physiquement mais aussi moralement, car lui se laisse dominer par ses passions, il crie, il est violent, elle est maîtresse de ses émotions, toujours égale à elle-même, douce, bonne, belle, ce qui par deux fois la fait apparenter à la déesse. Une première fois son image se superpose à celle de la statue de la déesse Kali puis dans le récit d'Harriet, Rhada, l'épouse de Krishna, prend les traits de Mélanie. Elle tente de lui ouvrir les yeux de manière à ce qu'il s'accepte tel qu'il est car seule la personne concernée le peut, il faut accepter sa différence. Elle même accepte la résignation, elle tente de lui faire comprendre que lui seul peut s'accepter :

« *Que faire ?*

- *Se résigner.*

- *A quoi ?*

- *A tout. Vous n'aimez pas n'avoir qu'une jambe. Mais vous n'y pouvez rien. »*

Personne ne peut vous aimer à votre place, d'ailleurs elle le sait.

« *Je croyais que vous ne m'aimiez pas.*

- *Ce n'est pas vous que je n'aime pas.*

- *Qui est-ce ?*

- *C'est moi. »*

Tant que l'on ne s'aime pas soi-même, on ne peut aimer les autres et se dévouer à l'autre.

Devant le baiser que John donne à Valérie, Mélanie se résigne, sans pleurs, sans cris, le destin a choisi pour elle, loin d'être expansive comme Harriet qui s'effondre sur les genoux de sa mère, elle, se retire calmement, seule, pour réfléchir comme elle l'a toujours fait.

Le personnage de Mélanie est la transposition de ce que Renoir a découvert lors de son voyage en Inde. Il a été fort ému de faire la connaissance d'un peuple sage, qui possède l'amour véritable de l'autre : dans ses correspondances il raconte d'ailleurs que souvent lorsqu'un homme rend visite à un ami et le découvre endormi, il s'installe au pied du lit, en silence et il peut rester ainsi un très long moment avant de repartir sans avoir échangé une parole. Il s'est simplement imprégné de l'autre, il a simplement profité de sa compagnie physique. Mélanie reflète cette fascination que Renoir a ressentie pour le peuple hindou (acceptation de soi et de l'autre en tant que tel) mais aussi la fascination pour la jeune femme elle-même Radha Sri Ram qui lui a fait découvrir la danse et la culture indienne.

### **Radha SRI RAM :**

est une danseuse indienne. Renoir eut beaucoup de mal à la faire accepter pour le rôle de Mélanie, mais quand le producteur la vit dans une de ses danses, sa collaboration s'imposa.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Le personnage de Mélanie, la jeune métisse partagée entre son ascendance hindoue et son ascendance européenne est significatif de ce qui a frappé Renoir dans la psychologie hindoue : une réserve, une acceptation pleine de dignité de cet ordre du monde.*

**Dossier Jean Renoir**, Roger VIRY-BABEL, op. cit., p. 110.

### **Radha Sri Ram vue par Jean Renoir :**

*Radha me fit connaître les danses dites « Katakali », et en général, la musique de la province de Madras où elle habitait. Son père était le président de l'Institut théosophique. Après 3 ou 4 jours en compagnie de Radha, Claude et moi, emballés par sa personnalité, la proposèrent pour le rôle de Mélanie. McEldowney fut d'abord effrayé par ce choix qui lui semblait de la folie. Radha est d'une beauté difficile à comprendre pour les Occidentaux.*

Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 237.

*D'ailleurs je dois dire que Rumer et moi avons été extrêmement influencés par Radha ; Radha est un personnage considérable, elle a un master-degree en sanscrit, elle peut lire le sanscrit comme elle lit l'anglais ou plusieurs langues de l'Inde ; c'est une fille qui est très instruite, elle est d'une très bonne famille ce qui veut dire beaucoup dans les Indes, où étudier est une tradition ; cela ne veut pas dire que, moralement ou physiquement elle soit supérieure à des gens d'autres castes, d'ailleurs l'idée de la supériorité de caste à caste n'existe pas dans les Indes.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 34.

*Radha, avec sa connaissance de son propre pays, de sa propre religion, et sa connaissance de l'Occident, a donc été une collaboratrice extraordinaire, d'une perception et d'une intelligence fantastique, et aussi bien comme actrice.*

Jean RENOIR, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 34.

*J'ai également trouvé une jeune fille anglo-indienne qui n'est peut-être pas une bonne actrice, mais qui est si gentille que j'aimerais la ramener aux Etats-Unis pour lui faire épouser mon meilleur ami célibataire.*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 228 : lettre à Clifford Odet, 15/02/1949.

### **Radha Sri Ram vue par la critique :**

*Au Bengale, avant le tournage, Renoir cherchait une actrice indienne pour son film. On lui en avait proposé beaucoup, très jolies. Aucune ne lui plaisait. Un jour, Madame Renoir, Claude Renoir et Eugène Lourié le voient venir à eux, accompagné d'une danseuse hindoue, petite, laide, sans aucun charme, inexpressive. Il avait trouvé l'actrice qu'il cherchait et le personnage qu'il en a fait dans *The River*, vous-même serez pris par sa grâce indéfinissable, son charme curieusement inhabituel, qui participe à la poésie subtile et envoûtante dont tout le film est baigné.*

Michel MAYOUX, *les Cahiers du Cinéma* n° 8, janvier 1952, article : *Renoir parmi nous*, p. 47.

## **VALERIE**



**Interprète :** Adrienne CORRI

**Age :** 18 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Valérie rajusta ses cheveux et son peigne d'écaille qui s'était défait. Harriet détestait ses cheveux châtain, mousseux, et sa figure, qui était devenue rouge et paraissait mal à l'aise. »<sup>18</sup>*

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Ce n'est pas parce que vous vous en allez, mais parce que cela s'en va. Etre ensemble dans le jardin... Nous toutes, heureuses... Et vous... Je n'aurais pas voulu que cela change. Je voulais que ça continue toujours et c'est fini. C'était un rêve. Vous l'avez rendu réel. Je ne voulais pas qu'il devienne réel. »*

### **Descriptif**

Valérie est la fille du propriétaire de la manufacture. Elle est élevée dans le luxe, la douceur et la protection. Elle est fille unique et de ce fait, elle ne supporte pas de passer au second plan ou n'accepte pas qu'on lui résiste.

Elle a fait ses études en Angleterre, ce qui la rend différente, plus femme que ses amies du Bengale. Elle est mûre, évoluée, impétueuse par rapport à la timide et retirée Mélanie ou par

<sup>18</sup> in *Le Fleuve*, op. cit. p. 156.

rapport à la jeune rêveuse et sentimentale Harriet. De ce fait elle exerce sur John une séduction à laquelle il ne reste pas indifférent : « *Il l'aide comme si elle était une grande personne.* » Ses longs cheveux roux lâchés au vent appuient cette idée d'impétuosité, elle est comme une furie flamboyante.

Ses tenues la différencient aussi des autres, alors que Mélanie se cherche en oscillant de la tenue stricte au sari et qu'Harriet porte des vêtements de petites filles, des robes au couleurs éclatantes avec des volants et marche pieds-nus, Valérie, elle, marque la maturité, la recherche de l'élégance, le tenue du corps (tenue de cheval ou grande robe pour la fête du Diwali). Elle qui semble tellement faire attention à son apparence voit l'arrivée de John avec satisfaction : enfin elle peut plaire à quelqu'un mais aussi, et paradoxalement, avec gêne. Durant tout le séjour de John, Valérie va ressentir à son égard une sorte d'attraction/répulsion permanente.

« *Il est beau !* (Harriet)

- *Un homme n'est jamais beau.* » (Valérie)

Elle semble haïr les hommes (« *D'habitude je déteste les hommes* ») mais est irrésistiblement attirée par eux.

Si à son âge elle n'a pas encore connu l'expérience amoureuse, elle a l'âge d'y avoir rêvé, pensé, de l'avoir imaginée. Et quoi de plus romantique qu'un héros de guerre blessé pour la défense et l'honneur de la patrie (« *C'est si romanesque* »). Elle est attirée par le rêve qui peut devenir réalité, mais repoussée par la réalité qui peut détruire le rêve (attraction/répulsion) : « *C'était un conte de fée devenu vrai.* »

Sous le regard de ses deux amies dissimulées, Valérie change, grandit, devient une femme : « *Attention Valérie vous êtes trop belle. C'est peut-être vos cheveux, vos yeux.* »

Elle passe du monde du rêve, de l'imagination, de l'enfance au monde adulte, de l'amour, de la réalité.

Mais le passage ne se fait pas sans heurts, symbolisés ici par la cigarette : Valérie fume mais elle s'étouffe, elle ne sait pas, elle touche au monde des adultes, mais se brûle les ailes : « *Elle grandit, c'est la vie.* » (Nan).

Elle a l'envie d'être adulte, mais a peur du passage de l'adolescence à la féminité : ce sont deux rêves inconciliables.

Alors que durant tout le film, elle s'est comportée comme une femme attirée par un homme qui cherche une liaison (toujours sous le regard d'Harriet et Mélanie sur le balcon de la fête du Diwali ou dans le boqueteau) au premier baiser échangé, elle pleure comme une enfant qui désirait un jouet mais quand elle l'obtient, elle est déçue. Valérie est une fille difficile à cerner et John lui-même s'est trompé : « *Ce n'est pas parce que vous vous en allez (que je pleure) mais parce que cela s'en va. Etre ensemble dans le jardin... Nous toutes, heureuses... Et vous... Je n'aurais pas voulu que cela change. Je voulais que ça continue toujours et c'est fini. C'était un rêve. Vous l'avez rendu réel. Je ne voulais pas qu'il devienne réel.* »

Elle voulait l'amour de l'adulte mais rester enfant. Elle voulait le rêve mais pas la réalité, elle a franchi le pas qui l'a fait basculer d'un monde à l'autre, le monde de l'innocence, du rêve, de l'enfance au monde du réel, du fait, de l'adulte.

En plan rapproché, la petite fille perdue déclame sa peine, sa déception puis la caméra s'éloigne d'elle pour découvrir John à ses côtés en plan d'ensemble. Quelque chose l'a arrachée au monde enfant (mouvement de caméra) pour la jeter dans le monde adulte (seule puis avec John à l'image).

Valérie fait partie de ces personnages d'enfants qui inéluctablement se sentent devenir femmes, mais que leur féminité inquiète. Elles testent leur sexualité mais une fois le pas franchi, elles sont conscientes que quelque chose est définitivement brisé. On peut faire référence à Henriette de *Partie de campagne*, mais peut-être aussi à Nini qui pense que pour réussir « *il faut y passer.* »

### **Adrienne CORRI :**

Adrienne Riccoboni est née le 13 novembre 1933 en Ecosse de parents italiens. Adolescente, elle entre à la Royale Academy of the Dramatic Arts de Londres. Puis on la voit à la fois sur les scènes anglaises et américaines avant de la retrouver sur les écrans.

## **NAN**



**Interprète :** Suprova MUKERJEE

**Age :** 50/55 ans

### **Le personnage original :**

*« Nan, vieille anglaise de l'Inde, qui était mince, petite, très brune, avec une jolie peau sombre, lâche et usée à présent, et qui montrait des ombres bleues et des poches sous les yeux. Ses mains étaient petites, maigres et affairées et ses doigts étaient plissés et piqués de trous d'aiguilles, témoignages d'une vie de lessive et de couture. Ses cheveux étaient noirs et fins, retenus de chaque côté de sa tête par des peignes d'écaille. Elle portait*

*une robe à rayures et un tablier d'une propreté, d'une minceur conventuelle. Ses yeux étaient bruns et clairs et à mesure que son corps s'amenuisait toute la vie paraissait réfugier dans ses yeux. »*<sup>19</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Encore un roux ! Harriet, Valérie et lui, ça fait trois. Ça porte malheur ! »*

### **Descriptif**

Nan est une Indienne, elle est la nourrice des enfants de la grande maison sur lesquels elle exerce son autorité. Elle veille au bon fonctionnement de la vie, aux devoirs : *« Bogey, viens apprendre tes lettres... Harriet, j'ai trouvé tes souliers dans l'escalier. »*

Elle est très proche, très complice des petits qui la voient plus comme une amie que comme une adulte. Mais entre les petites et elle, il existe une grande différence malgré leur comportement quelquefois semblable. Nan est la seule à s'intéresser à John par curiosité et non par amour. Elle le voit comme un autre enfant : *« Pauvre petit. »*

La grande supériorité de Nan est qu'elle a vécu (*« Elle grandit, c'est la vie »*), elle a un passé. Ce que les petites découvrent quelquefois cruellement, elle l'a déjà vécu. Elle possède l'expérience que les petites n'ont pas : *« Nan avec ses contes romantiques nous préparait à la venue de l'amour. »*

On a l'impression que rien ne peut anéantir son sourire, sa joie de vivre, son entrain. Elle est toujours virevoltante. Sa vie est rythmée par les enfants, les jeux, les repas, les leçons, rythmée par son amour pour eux et leur amour pour elle, rythmée aussi par les anciennes croyances : *« J'ai vu l'araignée, signe de chance, elle portait un œuf, richesse... Invitation en avril, mauvais, mais on n'est pas en avril. »*

En fait Nan est la seule adulte qui partage entièrement la vie des enfants, elle est sans cesse avec eux. Elle ne représente pas l'autorité adulte (pour les petits bobos, on va voir Nan, mais pour les grandes questions et les gros chagrins, c'est toujours la mère qui est là (*« Suis-je belle »*), ce sont sur les genoux de Maman et non ceux de Nan qu'on se jette pour pleurer après le chagrin d'amour. C'est d'ailleurs la nourrice qui semble faire avancer les filles. Grâce à elle ou à cause d'elle, les filles sont poussées à s'investir dans la relation et dans les sentiments qu'elles ressentent pour John : *« On devrait l'inviter à la fête... Si j'aimais un homme je lui apporterais des fleurs. »*

---

<sup>19</sup> in *Le Fleuve*, op. cit., p. 41.



Nan représente le lien entre le monde adulte et celui des enfants, elle est l'intermédiaire, c'est une adulte qui partage leur vie, elle joue avec eux, mais elle détient tout de même la sagesse et l'expérience : « *Va le dire à la maison* (serpent dans le jardin), *va voir Nan.* »

D'ailleurs, la preuve du lien qu'elle crée entre les deux mondes est indiquée par le fait qu'elle aide la mère à mettre au monde le bébé. Elle abandonne les petites avec qui elle est en train de jouer pour franchir la porte que les enfants n'ont pas le droit de pousser.

C'est elle qui annonce la naissance : elle suit les enfants de leur naissance à leur mort (Bogey).

Nan est proche de la nourrice traditionnelle de l'univers colonial mise en image par le film *Autant en emporte le vent* de Victor Fleming (1939). Elle n'a aucun ressentiment à l'égard de ses maîtres, mais à la différence du film précédemment cité, elle n'est jamais ridiculisée. Ce trait tient à l'univers de Renoir qui ne condamne jamais (ou presque) ses personnages et où chacun à ses raisons.

## La MERE



**Interprète :** Nora SWINBURNE

**Age :** 50 ans

**Le personnage original :**

« *Sa mère était trop absorbée par la maison, la famille, les domestiques, les lettres, les leçons, les notes et les comptes. Au surplus elle attendait un autre enfant pour bientôt et il ne fallait pas la déranger.* »<sup>20</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Personne n'est laid si on regarde bien.* »

### **Descriptif**

Ce personnage secondaire a un certain standing à tenir. Elle est la femme du directeur de l'entrepôt de jute. Elle constate ce qui est en train de se passer chez sa fille : Harriet grandit, elle n'est plus une enfant. Par conséquent, elle essaye de la préparer à l'existence future, au développement de ses sens : son corps change. C'est une mère compréhensive et protectrice. Elle est en même temps un point de fixation, c'est auprès d'elle qu'on se réfugie ou qu'on calme ses gros chagrins. Elle assure l'avenir : à la mort succède la vie (à la mort de Bogey elle met au monde un bébé). Renoir ne s'attarde pas sur le traumatisme qu'elle subit à la mort de son fils. c'est le paradoxe de la philosophie indienne : la mort fait partie de l'existence, c'est comme ça, il faut l'accepter (c'est elle qui confisque la flûte souvenir de Bogey auquel Harriet se raccroche. il faut oublier le passé). Ce personnage tout en étant protecteur et réconfortant est loin d'être à l'image des mères castratrices rencontrées dans d'autres films de Renoir comme Madame Lanlaire dans *Le Journal d'une femme de chambre* ou comme Madame Lory dans *Vivre libre*. Elle n'est pas un personnage prépondérant mais c'est elle qui assure l'avenir en enfantant et en aidant ses enfants à passer à l'âge adulte.

### **Nora SWINBURNE (1902-2000) :**

est née le 24 juillet 1902 en Angleterre. On la trouve quelquefois au générique des films sous le nom Elnora B. Johnson. Elle meurt le 1<sup>er</sup> mai 2000.

---

<sup>20</sup> in *Le Fleuve*, op. cit., p. 28.

## BOGEY



**Interprète :** Richard FOSTER

**Age :** 7 ans

**Le personnage original :**

« C'était un petit garçon très maigre, aux jambes et aux bras minces. Ses cheveux étaient coupés courts et son front bosselé indiquait de la sensibilité tandis que les yeux, petits et bruns, étaient vifs, éveillés. »<sup>21</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

Nan : « Viens apprendre tes lettres.

Bogey : J'aime mieux les tortues.

Nan : un homme doit aller à son bureau et pouvoir lire son

journal.

Bogey : je ne veux pas être un homme comme ça. »

### **Descriptif**

Bogey est le seul garçon de la famille. Il est une sorte de point de focalisation des regards. Harriet le voit un peu avec des yeux maternels (c'est une fille et c'est l'aînée). Bogey a des rapports très étroits avec Kanu, un petit garçon indien de son âge dont il partage les jeux et les rêves. Cette liaison va à l'encontre de l'image raciste des films coloniaux de l'époque (Renoir laisse sa marque).

Ce petit garçon est toujours agréable. Il représente une forme de vie et de curiosité de l'enfance qui va cependant le pousser vers la mort (attrance pour les serpents).

Bogey sert en quelque sorte la philosophie du film. Sa mort symbolise la mort de l'adolescence chez Harriet qui se considère coupable. Mais à une mort correspond une naissance, la vie continue.

Les personnages de jeunes enfants sont très rares dans le cinéma de Jean Renoir (mis à part les petits pantins désarticulés du *Carrosse d'or* et du petit pêcheur de *Partie de campagne* qui ne font qu'une brève apparition). Ici le rôle de Bogey est important par le symbolisme de la philosophie indienne, par rapport au scénario et particulièrement par rapport à sa sœur Harriet.

## Monsieur JOHN



**Interprète :** Arthur SHIELDS

**Age :** 60 ans

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Je ne sais pas à quel monde tu appartiens vraiment. Je t'ai mise dans une position terrible. Peut-être que ta naissance était une erreur. »

**descriptif**

Monsieur John est inconsciemment à la base du récit puisque c'est chez lui que vient chercher refuge son

<sup>21</sup> in *Le Fleuve*, op. cit., p. 29.

cousin le capitaine John.

Ce personnage représente la sagesse intérieure et analyse l'enfance avec lucidité, après la mort de Bogey : « *Je bois aux enfants. Réjouissons-nous qu'un enfant meure enfant* (le passage au monde adulte est douloureux, grandir passe par la douleur, la déception, la perte de l'innocence). *C'en est un qui s'évade. Nous les enfermons dans nos écoles, nous leur enseignons nos superstitions, nous les entraînon dans nos guerres, nous massacrons les innocents et le monde est fait pour eux. Ils grimpent aux arbres. Ils sont proches des fourmis et des oiseaux et des poissons* ("Je me demande ce que pensent les autres poissons comment vivent-ils, comment sont leurs familles ?" se demandera un jour Harriet) *Ils n'ont pas de honte. Ils savent ce qui compte.* » Il exprime par conséquent le regret presque nostalgique de l'enfance par rapport à l'âge adulte. Il regrette ce passage au monde adulte qui passe forcément par la perte de l'innocence. C'est ainsi qu'il est conscient du combat que livre sa fille, ce combat intérieur entre ses deux origines (orientale et occidentale) qui est forcément source de souffrance pour elle. Souffrance dont il se sent coupable.

### **Arthur SHIELDS (1896-1970) :**

est né le 15 février 1896 à Dublin. Il est le frère de l'acteur Barry Fitzgerald. Il meurt le 27 avril 1970 en Californie.

Il est par ailleurs deux personnages très importants dans le film qui influencent la vie des autres personnages ; il s'agit d'une part du peuple indien et d'autre part du fleuve

## **Le PEUPLE INDIEN**

Le peuple indien dont on évoque les coutumes, le travail, les difficultés, les croyances est pris ici comme une forme d'entité. On nous le montre en groupe. Il est omniprésent tout au long du film. C'est une présence collective et non individuelle ce qui ne nous permet pas d'en faire un développement traditionnel.

Ce « personnage » est néanmoins loin d'être négligeable puisque si l'on mesure le temps que Renoir les filme, on atteint un total d'environ 25 minutes sur une durée globale de 1 heure 39.

## **Le FLEUVE**

Le second élément important est le fleuve. C'est un fleuve nourricier qu'on nous dépeint, auquel les activités humaines sont fortement liées. On nous montre aussi son aspect religieux, sacré. Le fleuve symbolise la vie humaine qui coule comme une résignation. On ne peut arrêter le cour de l'eau et un rapprochement avec « la théorie du bouchon » de Renoir père n'est pas improbable : « *Il faut être un bouchon, un bouchon dans le courant. Il faut suivre le courant, naturellement le bouchon doit être un peu intelligent, pas complètement stupide, essayer d'évoluer un peu à droite et à gauche, de façon à choisir le mouvement du courant qui lui convient le mieux, et aller tout de même à peu près dans la direction qui lui convient, mais la direction générale c'est les événements, c'est le courant qui nous le donne.* »<sup>22</sup>

Tout comme dans *L'Atalante* de Jean Vigo, le Gange a une existence qui conditionne celle des personnages. Le texte de Cécile Mury illustre parfaitement nos propos :

« *Le fleuve devient plus qu'un personnage central : un principe de fécondité, la matière même du film. Les images du chef opérateur Claude Renoir, neveu du cinéaste, s'y baignent somptueusement. Elles absorbent la luxuriante*

---

<sup>22</sup> Jean Renoir in *Jean Renoir nous parle de son art*, propos recueillis par Jacques Rivette, 1961.

*respiration des arbres et des fleurs, la trompeuse et glauque paresse des flots, mais aussi le foisonnement humain, l'intimité du fleuve et de ses riverains.*

*Chaque personnage est un mouvement, une courbe douce ou une ligne vivement tracée. Pas de décryptage psychologique, chacun garde, comme les eaux du Gange, sa part d'opacité. Renoir montre la fluidité des corps et des émotions. Le fleuve et le temps sont les repères, abscisses et ordonnées du parcours de ses jeunes héroïnes. Un baiser, un deuil, une naissance les initient à l'irréversibilité de la vie. Avec une sensibilité frémissante, le fleuve coule ainsi d'un âge à l'autre, de l'enfance protégée aux ambiguïtés et aux richesses de l'âge adulte. Tentée d'arrêter cet inexorable flux, Harriet envisage de se suicider. Mais elle puise, au fond de l'eau vive, le puissant désir de continuer, de grandir. »<sup>23</sup>*

---

<sup>23</sup> Cécile Mury in *Télérama* hors série, septembre 2005 □ *la toile en mouvement Renoir père et fils*, p. 88.



**32)- THE GOLDEN COACH (1952)**  
**LE CARROSSE D'OR**  
**LA CARROZZO D'ORO** (titre de la version italienne)

*Réalisateur* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR, Renzo AVANZO, Jack KIRKLAND, Giulio MACCHI, Ginette DOYNEL  
 d'après la pièce de Prosper MERIMEE, le Carrosse du Saint Sacrement  
*Production* : Panaria Films, Delphinus & Hoche Productions, Francesco Alliata  
*Directeur de production* : Valentino BROSIO, Giuseppe BORDOGNI  
*Distribution* : Corona  
*Photographe* : Claude RENOIR, Joan BRIDGE (consultant Technicolor)  
*Décors* : Mario CHIARI

<i>Costumes</i>	Maria DE MATTEIS
<i>Montage</i>	David HAWKINS
<i>Musique</i>	Vivaldi, Corelli, Olivier Metra
<i>Direction musicale</i>	Gino MARINUZZI, Jr
<i>Orchestre</i>	Philharmonique de Rome
<i>Son</i>	Joseph DE BRETAGNE, Ovidio DEL GRANDE
<i>Producteur associé</i>	Renzo AVANZO
<i>Administration</i>	Giovanni GIURGOLA
<i>Secrétaire de production</i>	Fulvio VERGARI
<i>Assistants-Réalisateur</i>	Marc MAURETTE, Giulio MACCHI, Vito PANDOLFI
<i>Dialoguiste</i>	Lee KRESEL
<i>Scripte</i>	Ginette DOYNEL
<i>Cadreur</i>	Rodolfo LOMBARDI
<i>Photographe de plateau</i>	Studio Dial
<i>Assistants technicolor</i>	Ronald HILL, Ernest TILEY, Hubert SALISBURY
<i>Assistant monteur</i>	Mario SERANDREI
<i>Régisseur</i>	Franco PALAGI
<i>Constructeur décors</i>	Gino BROSIO
<i>Assistant décor</i>	Gianni POLIDORI
<i>Costumes</i>	PERUZZI
<i>Perruques</i>	MAGGI
<i>Maquillage</i>	Romolo DE MARTINO, Alberto DE ROSSI
<i>Son</i>	Mario RONCHETTI
<i>Publicité</i>	DE BOISSIERES
<i>Tournage</i>	4 février - mars 1952
<i>Intérieurs</i>	studio Cinecitta, Rome
<i>Procédé</i>	35mm, Technicolor
<i>Enregistrement</i>	Western Electric
<i>Longueur</i>	2 743 m.
<i>Durée</i>	104'
<i>Première publique</i>	27 février 1953, Le Paris, Olympia, Paris Novembre 1953, Londres 21 janvier 1954, Theatre Normandie, New-York
<i>Le vice-roi</i>	Ducan LAMONT
<i>Felipe</i>	Paul CAMPBELL
<i>Ramon</i>	Ricardo RIOLI
<i>Don Antonio</i>	Odoardo SPADARO
<i>Martinez</i>	George HIGGINS
<i>Duc De Castro</i>	Ralph TRUMAN
<i>Arlequin</i>	DANTE
<i>Capitaine Fracasse</i>	Renato CHIANTONI
<i>Baldarasse</i>	Giulio TEDESCHI
<i>Florindo</i>	Alfredo KOLNER
<i>Polichinelle</i>	Alfredo MEDINI
<i>Les 4 enfants acrobates</i>	Les frères MEDINI

<i>L'aubergiste</i>	William C. TUBBS
<i>Capitaine des gardes</i>	John PASETTI
<i>Le baron</i>	Cecil MATHEWS
<i>Le vicomte</i>	Fredo KEELING
<i>L'évêque</i>	Jean DEBUCOURT
<i>Le docteur</i>	RINO
<i>Le chef de la justice</i>	Raf DE LA TORRE
<i>Camilla</i>	Anna MAGNANI
<i>Isabelle</i>	Nada FIORELLI
<i>Marquise Altamirani</i>	Gisella MATHEWS
<i>Duchesse de Castro</i>	Eléna ALTIERI
<i>La vieille actrice</i>	Lina MARENCO

Une troupe de la Commedia dell'arte débarque dans une colonie espagnole d'Amérique Centrale. Elle s'installe dans la cour d'une méchante auberge. Le vice-roi de la colonie, sensible aux charmes de Camilla, la vedette de la troupe, assure le succès du spectacle en y assistant et en traînant toute sa cour à sa suite.

Ramon le plus célèbre toréro de la colonie installe définitivement le succès de la troupe, en tombant lui aussi amoureux de Camilla, au grand désespoir de Felipe le soupirant officiel de l'actrice qui a fait le voyage avec elle.

Le vice-roi a fait venir d'Europe, sur le même bateau, un carrosse recouvert d'or qui devrait asseoir sa popularité auprès de la cour et impressionner le peuple. Dès lors, le carrosse est l'objet de toutes les convoitises nobiliaires.

Et lorsque le vice-roi annonce qu'il en fait cadeau à Camilla, un vent de fronde secoue la Cour. Camilla avec l'aide de l'évêque met fin aux querelles en annonçant qu'elle fait don du carrosse à l'église pour porter les derniers secours aux mourants.

En renvoyant dos à dos ses trois amoureux, Camilla retourne à sa véritable vie le théâtre, qu'elle n'aurait jamais dû quitter.

Le rideau tombe sur le Théâtre et sur la Vie dès que les protagonistes ont tous salué.

## CAMILLA



**Interprète :** Anna MAGNANI

**Age :** 45 ans environ

**Le personnage original :**

« *La Périchole est au fond une bonne fille, mais fort évaporée. Elle fait sans cesse des imprudences qui peuvent la compromettre et moi aussi. Tu sens bien que je ne crains pas qu'elle me trompe. Non, non, il ne s'agit pas de cela, et la pauvre fille est loin d'y penser ; mais j'ai peur qu'à la ville on ne s'imagine qu'elle me trompe (le vice-roi).* »<sup>24</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Je suis aussi sincère dans la vie que sur la scène, alors pourquoi j'ai du succès au théâtre et puis dans la vie, je détruis tout ce que j'aime. Où est la vérité... où finit le théâtre... où commence la vie ?* »

<sup>24</sup> Prosper Mérimée, *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, éd. Mercure de France, Paris, 1998, p. 19.

## **Descriptif**

Au départ Camilla est un personnage double comme la question du vice-roi le suggère :

« *Comment t'appelles-tu ?*

- *Colombine sur scène... Camilla, à la vie* » qui deviendra personnage unique à la fin car il n'y a pas de frontière dans le théâtre de la vie où chacun joue un rôle.

Elle est comédienne dans la troupe de la Commedia dell'Arte de Don Antonio. Elle semble parfaitement intégrée à la compagnie, même si elle n'a aucune attache familiale ou affective avec elle. Néanmoins elle semble être la maîtresse de Felipe qui suit la troupe. Comme nous l'avons dit, Camilla n'a pas encore compris que la vie et le théâtre ne font qu'un. Lorsqu'elle dit à Felipe : « *Ils ont trouvé ce qu'ils aiment, eux, ils sont heureux, ils croient encore que le théâtre c'est une chose sacrée qui peut remplacer le reste* », on comprend qu'il lui manque d'avoir trouvé dans la vie ce qu'elle trouve au théâtre.

Elle aspire à être Camilla à côté de Colombine. En tant que Colombine, elle chante, elle danse, elle est heureuse. Ce sont les applaudissements qu'elle cherche, d'où son air abattu quand la salle reste muette : « *Jamais je n'arriverai à plaire dans cette langue. Ce qui compte dans ce métier c'est plaire* »... et sa joie lorsque quelques instants plus tard, elle applaudit : « *Je leur ai plu, Felipe ça me suffit de leur plaire, c'est tout ce que je demande, c'est magnifique.* »

Dans son costume de Colombine, Camilla est une femme à l'aise, resplendissante, qui évolue dans un monde dont elle maîtrise les règles. Sûre d'elle-même, elle peut se permettre de narguer Ramon, le torero, l'homme le plus admiré du pays. Camilla tourne le dos à la salle pour s'adresser à un public imaginaire pour reconquérir le public réel. Elle manifeste ainsi sa réprobation : « *C'est moi qu'il faut regarder.* »

Colombine est le personnage majeur avec Arlequin dans la Commedia dell'Arte. Par conséquent Camilla est la vedette de la troupe. Sans elle la pièce a du mal à se poursuivre (la scène de son retard lorsqu'elle est retenue en coulisse le prouve). Camilla en est consciente et heureuse.

Mais tout s'enchaîne très vite. C'est sa rencontre avec le vice-roi qui va réveiller Camilla. Pour elle, Ramon est plus un rival qu'un amant. Elle n'est en aucun cas prête à être à lui. Il ne représente pas, malgré sa simplicité, l'Amour. Il est potentiellement son rival. Leur public est le même d'où son hostilité.

Avec Felipe, il en va différemment. Dans un premier temps, elle ne se rend pas compte qu'elle le mécontente en acceptant l'invitation du vice-roi. Le conflit est amorcé. Il s'accroît avec le collier d'or pour culminer avec les trois gifles. Quand la troupe est invitée à la cour, Camilla prend conscience qu'elle pénètre dans un univers différent. Cet univers repose sur toute une série de règles. L'apprentissage des usages de la vie de cour par Camilla pose en fait un problème d'inversion des valeurs. Pour l'héroïne, la vie se résume à son existence au théâtre. Elle connaît les situations, peut y faire face en brochant sur un canevas convenu. C'est une communication qui repose essentiellement sur l'improvisation. Le texte ne s'apprend pas, il s'invente à chaque représentation. La vie à la cour ne peut pas fonctionner sur l'improvisation. Tout est codifié.

« *C'est un fiasco.*

- *Non tu ignores qu'il est inélégant d'applaudir trop fort à la cour.*

- *Non !... je ne plais pas.* »

Plus les responsabilités sont grandes – et c'est le cas pour le vice-roi – plus l'apparence est importante. Il s'agit d'une autre forme théâtrale que la Commedia dell'Arte : « *Est-ce que cela s'apprend tout ça, tous les usages que j'ignore. Votre aisance, cette façon d'oublier les petites choses que nous croyons si importantes ?* »

Elle se confronte donc à une pensée paradoxale. Tout ce qui n'était pas le théâtre pouvait s'appeler « la vie ». Or voici que la « vie de cour » s'apprend... Cela devient donc du spectacle... ce qui va petit à petit perturber son existence ainsi que le fait remarquer le Vice-roi. Dans un premier temps elle découvre que le vice-roi lui-même ne maîtrise pas totalement les contraintes de ce monde. Elle établit alors avec lui une relation de complicité. Dans un second temps elle entrevoit la possibilité de devenir une duchesse. Lorsque le vice-roi lui offre

le carrosse, Camilla va commettre des erreurs. Elle est un peu corrompue par ce qui lui arrive et entrevoit la possibilité d'accéder à ce monde (la cour) de rêve (pour elle) et le carrosse représente à la fois un objet de convoitise et de pouvoir (ce carrosse étant lié au vice-roi, il symbolise l'autorité) ; posséder cet objet équivaut à accéder à une part du pouvoir, il est aussi en quelque sorte un accessoire théâtral (marque du pouvoir).

Lorsqu'elle arrive au palais pour prendre possession du carrosse, Camilla revêt une robe noire, stricte, très différente du costume de Colombine. Sans son costume de scène elle est destabilisée. Elle joue un rôle, mais qui n'est pas fait pour elle, elle agite son éventail beaucoup trop violemment, sa manière de marcher est tout sauf naturelle, elle se trompe de chemin, un laquais est obligé de la ramener dans la bonne direction. C'est une situation récurrente chez Renoir (dans *Marquitta* et dans *Amazing Mrs Holiday*, les héroïnes projetées dans un monde supérieur au leur commettent des maladresses avec les multiples couverts lors d'un dîner d'apparat).

Camilla se trouve donc placée par le vice-roi dans un rôle qui n'est pas le sien, mais elle pense que le carrosse peut lui apporter ce qui lui manque. Elle tente de se transformer au contact du carrosse, le vice-roi se comporte avec elle comme une dame, alors qu'avant c'était elle qui l'influçait. Elle tente de jouer le jeu de la séduction, elle joue de sa féminité pour séduire, elle n'arrête pas de dégager le chemisier de ses épaules d'un geste très peu naturel (« *Ferdinand lui offre-t-il son carrosse ? En échange, elle élargit outrageusement son décolleté, offrant ses charmes à ce généreux donateur. La libre disposition de son corps contre l'appropriation du carrosse, tels sont les termes du marché. Spontanément, Camilla fait de son sexe une marchandise, qu'elle troque contre un autre objet de plaisir* »<sup>25</sup>). Mais malgré ce rôle qu'elle a tenté d'assumer, il reste toujours une part de la double Camilla et ses familiarités : « *Assieds-toi, Ferdinand.* » Et si elle se conduit en improvisant dans l'espace codifié de la cour, elle devient très vite un élément perturbateur. Furieuse d'entrevoir sa rivale dans l'antichambre voisine, elle exprime sa désapprobation en jouant un air endiablé à la guitare [situation classique de la commedia dell'arte où l'on exprime ses sentiments à travers la musique et la danse] et empêche du même coup la réunion du conseil de se poursuivre. Lorsqu'ayant écouté à la porte, elle découvre les mesquineries, les jalousies de la cour et la faiblesse du vice-roi, elle se débarrasse enfin du personnage faux de Camilla, elle quitte le personnage de la cour, en revendiquant son rôle de comédienne. Mais tout en commettant encore l'erreur de ne pas renoncer au carrosse, elle conserve donc encore un lien avec ce monde : « *Vous vous laissez dicter votre conduite. J'ai cru que vous étiez grand. C'était trop beau. Vous êtes petit... Petit... trop petit pour moi.* »

La tête haute, Camilla quitte le monde du « haut » (les seigneurs) pour descendre (l'escalier) vers le peuple et son univers fait de cris, de couleurs, de joies et de rires (« *Votre monde Camilla* »). Du moins exige-t-elle de la cour que l'on respecte les us et coutumes de la comédie : « *Lorsque se termine le second acte, lorsque Colombine est seule, qu'elle est mise à la porte par ses maîtres, il y a une tradition que vous semblez ignorer, les comédiens se mettent en rang et saluent.* » Les gens de cour s'exécutent, assimilés à des comédiens.

Cette confrontation entre les deux mondes, celui du haut et celui du bas – [formulation spatiale qui s'expliquait autrefois par les dispositions architecturales des demeures bourgeoises] – a été reprise dans *La Règle du jeu* et dans *Le Journal d'une femme de chambre* (les domestiques sont en bas et les maîtres en haut). Lorsque les deux étages se mélangent, cela dérègle les choses comme ici. Camilla a accédé à un étage qui n'est pas le sien et réciproquement, le vice-roi est descendu. C'est une des bases de la dramaturgie renoirienne. *Catherine, Nana, La Fille de l'eau* exploitaient déjà cette opposition, mais de façon parfois comique. Dans la rencontre de Camilla avec ses trois amants – scène déjà rencontrée dans *Nana* - chacun des prétendants va tenter à son tour de reconquérir la comédienne :

Felipe qui s'est confronté lui aussi à « un autre monde », celui des indiens (« *Ils n'ont rien de sauvage et nulle part je n'ai trouvé autant de cœur et de gentillesse, de bonté aussi* »), fait aussitôt remarquer à la comédienne :

---

<sup>25</sup> Daniel Serceau, *La Sagesse du plaisir*, éd. du Cerf, coll. 7ème Art, Paris, 1985, p. 296.



« *Camilla, tu es heureuse, tu as du succès.*

- *Et des tas de complications. Le succès n'est pas tout dans la vie. »*

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

Camilla retrouve alors Colombine. Elle doit rompre avec ses trois prétendants. Le retour de Felipe ne peut la satisfaire dans la mesure où la vie qu'il lui propose n'est pas en accord avec ce qu'elle souhaite au fond d'elle-même. De la même façon la proposition de Ramon ne convient pas, puisqu'il lui propose une forme de spectacle où elle ne serait qu'un second rôle. Ces trois propositions ne peuvent correspondre aux aspirations de Camilla. La réponse qu'elle fait au vice-roi : « *Et moi, puis-je t'aimer comme une simple femme ?* » est significative. Camilla ne sera jamais une femme ordinaire : elle est une comédienne et sa vie est le théâtre. Pour corroborer l'affirmation, Renoir use d'un stratagème éblouissant : la porte s'ouvre avec fracas sur les duellistes (Felipe et Ramon). Nous quittons de la vie au quotidien avec une confiance amoureuse dans une pièce à l'écart, sorte de coulisse, pour être projetés dans le théâtre. Deux spectateurs : Camilla et le vice-roi, un cadre de scène : l'embrasement de la porte, et deux acteurs : Ramon et Felipe en costumes (soldat et toréador) qui, découvrant ce « public », saluent révérencieusement le vice-roi. Le destin de Camilla est celui de tout acteur : vie et théâtre seront toujours intimement liés et l'on passe sans cesse d'un monde à l'autre.

Camilla pose la question fondamentale : « *Je suis aussi sincère dans la vie que sur la scène. Alors pourquoi j'ai du succès au théâtre et que dans la vie je détruis tous ceux que j'aime ?* » car la vie et la scène se confondent. Pantalone lui donne la réponse : « *Camilla, 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 une 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.* »

Cette adresse à Camilla n'est pas loin d'être la définition des héroïnes de Renoir. Le rapprochement avec *French cancan* est évident. La philosophie de Renoir s'exprime là : le théâtre de la vie. La vie est un théâtre où chacun joue un rôle. Camilla doit accepter ce qu'elle est : une actrice, ce qu'aucun de ses trois amants ne lui proposait. L'acteur se construit à partir de personnages successifs et doit oublier le personnage antérieur avec regret parfois. C'est ce qui faisait dire à Maurice Pialat : « *A la fin du tournage (de *A nos amours*) je me suis retrouvé comme un vieux con.* » Mais c'est le rôle de la vie d'un acteur ou d'un metteur en scène.

Comme le dit François Truffaut : « *Le cinéma c'est la vie, la vie c'est le cinéma.* » Ramon, Felipe et le vice-roi sont devenus des personnages de théâtre que Camilla a rencontrés sur scène (par la confusion de la scène et de la réalité), qu'elle a aimés et qu'elle doit abandonner car c'est le propre de chacun de faire des rencontres et des adieux dans la vie comme sur scène. Vouloir dissocier le théâtre et la vie conduit forcément à l'échec. Il ne peut y avoir de distinction.

### ***Anna MAGNANI (1908-1973) :***

est née en Italie à Rome le 7 mars 1908. Egérie du néoréalisme, elle est originaire d'un quartier populaire de Rome. Elle est la compagne de Roberto Rossellini, mais cède sa place à Ingrid Bergman. Elle meurt d'un cancer du pancréas le 26 septembre 1973 à Rome.

### ***Le personnage vu par la critique :***

*Seule Camilla, messagère personnelle de la pensée du réalisateur, pivot du manège où sont accrochées les balançoires qu'elle va faire tourner en pivotant sur elle-même, a droit à la double personnalité. Il n'y a qu'elle qui existe autrement que comme pantin sur les « planches » de la Comedia ou du palais du vice-roi. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir de contestation à ce sujet : quand Camilla cesse de s'intéresser à un des trois soupirants il disparaît de l'intrigue, on ne le voit plus. (...) Camilla donc c'est le don, c'est la charité, c'est la tendresse, Camilla c'est l'amour contre la méchanceté, la vanité et la sécheresse de cœur.*

Jacques DONIOL-VALCROZE, *Les Cahiers du cinéma* n° 21, mars 1953, article : *Camilla*, p. 46.

*Mon histoire est celle de l'actrice ou plutôt comme nous disions en français, de la comédienne. Il y a une grande différence entre une actrice et une comédienne. Rintintin, chien-loup est un acteur, Chaplin est un comédien. Magnani a joué Maya*

*et Anna-Christie. Elle a fait du café-concert. Elle a joué à l'écran les rôles les plus naturels et les moins préparés. Elle n'est pas seulement une personnalité qu'on exploite : elle est une actrice qui peut jouer un rôle ... s'identifier à un personnage. Nous pouvons lui décerner le titre de comédienne et je suis heureux qu'elle veuille bien symboliser dans mon film toutes les autres comédiennes du monde.*

Jean RENOIR, **Radio-cinéma-télévision** n° 165, 15 mars 1953, article : *Je n'ai pas tourné mon film au Pérou*, p. 5.

*Le personnage de la Péricole était interprétée par Anna Magnani. Bien des gens s'étonnèrent de l'application d'un talent connu pour sa violence à un ensemble en principe mieux fait pour des marionnettes milanaises. Si j'avais eu affaire à une actrice de genre bourgeois, mon film eût risqué de tomber dans la mièvrerie. Avec Magnani, le danger était d'aller trop loin dans ce qu'il est convenu d'appeler le réalisme. Sa réussite dans ce rôle est évidente. Sa bouleversante interprétation me força à traiter le film comme une pantalonnade. Un autre atout qu'elle m'apportait était sa noblesse. Cette femme habituée à interpréter des rôles de femmes du peuple déchirées par la passion fut parfaitement à son aise dans les subtilités d'une intrigue de cour.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op. cit., p. 249.

*Lorsque je suis venu le tourner [Le Carrosse d'or] j'ai accepté parce que j'étais très intéressé par Magnani, j'avais la conviction, l'ayant vue dans beaucoup de films – en dépit de son aspect habituel, malgré sa réputation d'actrice plus que romantique, naturaliste – j'avais la conviction que je pourrais peut-être faire avec elle une petite atteinte vers le classicisme.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 36.

*Alors je suis allé en Italie, j'ai fait la connaissance – et je m'en félicite – d'Anna Magnani, qui est un personnage extraordinaire, qui est non seulement une grande actrice sur l'écran, mais qui est une grande bonne femme dans la vie. (...) Le travail avec Magnani a été particulièrement passionnant, surtout lorsqu'elle était fatiguée. Lorsqu'elle était fatiguée, elle m'arrivait le matin dans un état épouvantable. Elle avait probablement passé la nuit dans des bistrotts et elle arrivait évidemment avec l'air assez fatigué, elle se regardait dans une glace, et alors on appelait Claude, elle disait : « Mais dis-donc Claude, tu crois que je peux tourner, mais regarde ma tête, j'ai les yeux à hauteur de la bouche, c'est pas possible, tu ne peux pas me photographier comme ça ! ». Alors moi je disais : « Ecoute Anna, on ne te photographiera peut-être pas, mais on va tout de même répéter. » Et on commençait à répéter avec les autres acteurs, et à la première répétition c'était assez lamentable. A la deuxième répétition, ça allait un petit peu mieux, et à la troisième répétition les mots commençaient à sortir de sa bouche, à prendre une sonorité, et puis elle commençait à les absorber, à les faire siens et son visage se transformait. A la quatrième ou cinquième répétition, Anna avait exactement l'air d'une jeune fille. J'aime bien raconter cette histoire-là, parce que c'est ça qui caractérise le grand acteur ou la grande actrice. Son art est plus fort que son physique, le spirituel prend le pas sur le matériel.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 150.

*Je vous ai dit ce que je pensais de Magnani. Je suis venu tourner ce film en grande partie à cause d'elle. Depuis j'ai découvert que ses réussites sont basées sur l'inspiration de dernier moment et non pas sur la préparation. Cela réussit magnifiquement dans sa propre langue. Dans une langue étrangère je ne suis pas sûr que cela puisse marcher. Dans mes conversations avec elle j'ai eu l'impression qu'Anna ne comprenait pas très bien mon scénario. D'autre part, elle a eu tellement de travail qu'elle n'a pas pu travailler sérieusement l'anglais. Cela représente un tel handicap que je me sens découragé à l'avance.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., pp. 296-297 : lettre au prince Francesco Alliata 28/01/1952.

### **Anna Magnani vue par la critique :**

*[...] la perspective [...] d'avoir pour interprète Anna Magnani qu'il présentait – très justement – devoir être, par son tempérament un personnage conforme à ses préoccupations actuelles.*

Jacques DONIOL-VALCROZE, **Les Cahiers du cinéma** n° 21, loc. cit., p. 45.

*Et admirable Magnani, dont le visage éclairé de mille feux de la passion anime de bout en bout le film et lui confère non seulement sa suprême élégance, mais aussi cette chaleur humaine qui le caractérise. Quel dommage simplement que la voix qu'elle se prête à soi-même trahisse l'effort quand elle s'exprime en Français.*

Jean DE BARONCELLI, **Le Monde**, mercredi 4 mars 1953, article : *Le Carrosse d'or... Commedia all'improvviso*, p. 9.

## FERDINAND, le vice-roi



**Interprète :** Duncan LAMONT

**Sexe :** Masculin

**Age :** 45 ans environ

**Le personnage original :**

« Mes deux gardes son habillés de neuf, et je ne me suis pas encore montré au peuple avec mon habit de gala et la plaque dont je viens d'être décoré... On ne peut perdre une si belle occasion. »<sup>26</sup>

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« C'est ça le malheur, oui ne nous sommes là que pour ces satanés mines d'or, seulement quand l'or apparaît, la joie s'envole aussitôt. Si vous aviez une mine d'or, vous ne ririez plus comme vous le faites. »

### Descriptif

En tant que vice-roi, Ferdinand incarne le pouvoir et représente le monde de la cour. Il détient le pouvoir quasi absolu et a priori est un modèle pour la cour, microcosme froid et austère qui fonctionne non pas sur les sentiments mais sur des règles, sur un protocole. La vie de la cour est-elle si éloignée du spectacle que le pense Camilla ?

« Je suis dans un autre monde ici.

- En quoi est-il si différent du vôtre ? »

Monde où tout repose sur l'apparence, sur le déguisement. On assistera au « maquillage » de la vedette (le vice-roi) dans sa loge (dans son cabinet particulier, on le rase, on le déguise avec une perruque, tout comme on le fait pour un acteur) et tout comme les acteurs saluent leur public, eux se saluent par révérences.

De plus comme les acteurs apprennent leurs rôles, la cour est un espace d'apprentissage : « Ça s'apprend tout cela, tous ces usages, votre aisance, cette façon d'oublier ces petites choses que nous croyons si importantes. »

En fait il y a deux personnalités en Ferdinand, celui qui détient le pouvoir, qui respecte les règles et les convenances ; mais derrière les apparences, le deuxième n'est pas heureux. En effet en entendant les rires du peuple lors de la représentation, le vice-roi mesure les limites de son pouvoir et affirme son amour pour le comédien : « Ecoutez-les ! Je serais curieux de faire voler en éclats les barrières (représentées par les volets fermés) qui interdisent à la cour de côtoyer les gens du spectacle. »

Envie facilement satisfaite en faisant venir la troupe au palais. Mais cela revient à transgresser la morale, les règles du monde de la cour. S'il « est inélégant d'applaudir trop fort au palais », le vice-roi fait fi des convenances et ne se prive pas d'applaudir de toutes ses forces, donnant par la même le point de départ d'applaudissements nourris.

Le spectacle l'a ravi et il l'a trouvé « charmant, amusant et divertissant », tandis que les autres seigneurs trouvaient cela « attristant et trop vulgaire. »

S'il avoue que pour lui « leur accent est si fort que je n'y entends rien et j'applaudis de confiance à ce qu'ils disent », les gentilshommes qui l'entourent n'ont « qu'une confiance très mesurée dans ces visages masqués », ce qui ne les dispense pas d'applaudir comme le souverain...

Ferdinand a véritablement des difficultés à tenir sa place. Il est le seul à ne pas supporter la perruque<sup>27</sup> et c'est justement parce qu'il déroge aux règles et aux habitudes qu'on se méfie de

<sup>26</sup> in *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, op. cit., p. 12.

<sup>27</sup> Les problèmes de perruques ou de maquillage sont récurrents chez les aristocrates de Renoir. Dans *La Marseillaise*, la perruque de Louis XVI lui joue des tours tandis que la caméra insiste longtemps sur le maquillage de Scarpia dans *La Tosca*.

lui : « *Cette affreuse manie de son Altesse de vouloir se mêler au bas peuple, de courir les rues le soir en se déguisant, d'inviter ces sordides comédiens au palais.* »

Lorsque Camilla, après la représentation vient se présenter au bal, tous snobent la présence de la comédienne à l'exception du vice-roi. Avec elle, il ne joue plus le rôle du vice-roi : il redevient simplement Ferdinand. Il oublie la charge qui pèse sur ses épaules. Il se met à nu (il enlève sa perruque) :

« *Il est rare que j'aie l'occasion de rire si librement et de si bon cœur.*

- *Pourquoi ? Qu'est ce qui vous manque ici, vous êtes tous couverts d'or.*

- *Hélas c'est ça le malheur. Quand l'or apparaît, la joie s'envole aussitôt.* »

Il n'hésite pas (filmé en gros plan par Renoir) à se confier à Camilla.

Les finalités des deux spectacles sont différentes : les acteurs ont le pouvoir de donner de la joie, du bonheur et de la bonne humeur ou plus simplement d'émouvoir. Le vice-roi et sa cour ont les pouvoirs que donne l'argent : créer des sentiments de respect, d'envie, de jalousie mais aussi de crainte voire de peur. Et ce pouvoir est fallacieux.

Les femmes de la cour (les courtisanes ?) sont choquées par tant de laisser-aller devant une comédienne de rang inférieur, d'où la remarque : « *Il a osé enlever sa perruque devant elle !* » Comment pourraient-elles comprendre que sa seule présence rend le vice-roi heureux comme jamais il ne pourra l'être à la cour ?

Lorsqu'il rend Camilla aux siens (s'adressant aux comédiens) « *Je vous la rends... Votre monde,...* Camilla !... *Et encore merci !* », c'est avec une pointe de regrets qu'il la voit partir et chose extraordinaire, il fait la révérence, lui le roi, à la troupe de comédiens comme pour leur prouver que ce sont eux les vrais maîtres, comme le dira Pantalone :

« *Nous sommes des artistes, le monde nous appartient.* »

Pour Ferdinand, le monde de la cour est une mascarade menée par ses conseillers, « *les stupides pantins de la cour.* » Et lors du conseil, il va « jouer » trois rôles sur trois scènes différentes : vice-roi au conseil, amoureux transi avec Camilla dans l'antichambre et enfin amant rompant avec la marquise dans la seconde antichambre. Il court d'une scène à l'autre changeant de langage et d'apparence selon l'interlocuteur : le vice-roi, droit, sûr de lui, le maître puis l'amoureux, tendre, et l'homme déterminé, impatient, irrité : quand la marquise s'évanouit et qu'il la « jette » littéralement dans un fauteuil : « *Faites ça chez vous... pas ici !* »

Le vice-roi se heurte à l'opposition des courtisans qui ne supportent pas son comportement et les écarts faits à la règle. Ferdinand se voit alors confronté à un choix cornélien lorsqu'il est accusé de mener la colonie à sa perte et de menacer ainsi sa sécurité : soit retirer le carrosse à Camilla (et donc perdre son amour), soit renoncer à sa charge et à ses fonctions de vice-roi (et perdre le pouvoir) : « *Si vous refusez [de signer] nous sommes prêts à invoquer le privilège accordé aux nobles de cette colonie par sa majesté le Roi Charles Quint qui nous permet de déposer le vice-roi des nouvelles Indes et de composer un gouvernement provisoire.* » S'il signe il devient à son tour un pantin, ce qu'il semble faire dans un premier temps :

« *Donne-moi une plume.*

- *Et vous signez... Vous vous laissez dicter votre conduite.* »

Mais dans un dernier sursaut de volonté, il se libère des ficelles qui l'asservissaient et déchire l'accord. L'amoureux Ferdinand a pris l'ascendant sur le protocolaire vice-roi. Il se précipite chez Camilla qui le reçoit dans le débarras aux costumes et aux déguisements :

« *Camilla, aidez-moi, je suis très malheureux.*

- *Un homme de votre qualité, malheureux. C'est vraiment surprenant... Vous souffrez ?*

- *De jalousie !*

- *Alors vous êtes devenu un homme comme les autres.*

- *Oui j'ai perdu ma place. Est-ce que vous auriez besoin d'un acteur ?* »

C'est un simple homme à genoux, aux pieds de Camilla : « *Maintenant, je t'aime comme un homme ordinaire.* »

Il ne reste à Camilla qu'à lui enlever sa perruque : « *Maintenant, tu m'aimes comme un homme ordinaire.* »

Le masque est tombé.

En récompense de son geste courageux, Renoir lui permet de conserver ses fonctions (par l'intermédiaire de l'archevêque). Ce n'est pas un mauvais vice-roi. C'est un personnage montré de manière positive par Renoir qui lui donne une conception bon enfant des pouvoirs. Il n'est pas fait pour la guerre. C'est un personnage très renoirien, conforme à la philosophie de Renoir qui ne condamne pas ses personnages. On pourrait alors le rapprocher de Louis XVI dans *La Marseillaise*. Il aspirerait à vivre comme tout le monde mais de par sa fonction il est obligé de jouer. Il se sent plus proche du peuple quoique le discours qu'il tient sur le sentiment vulgaire qu'est la jalousie et pour lequel il affecte un détachement n'est peut-être pas si éloigné du discours de la Chesnaye dans *La Règle du jeu* : « *Savez-vous à quoi me fait penser notre petite exhibition de "pancrace" ? De temps en temps je lis dans les journaux que dans une lointaine banlieue, un terrassier italien a voulu enlever la femme de quelque manœuvre polonais et que ça s'est terminé par des coups de couteau. Je ne croyais pas ces choses possibles. Elles le sont, mon cher, elles le sont !...* »

Par la fragilité que les deux autres prétendants n'ont pas, le vice-roi pourrait avoir sa chance avec Camilla car il réussit à l'émouvoir. Il se pose des questions que ne se pose pas assez Felipe (qui ne veut pas de public) et pas du tout Ramon (qui veut tout le public pour lui seul). Le vice-roi est mal à l'aise avec son public et aspirerait à pouvoir se comporter de manière plus simple.

### **Duncan LAMONT (1918-1978) :**

Cet acteur anglais est né le 17 juin 1918 au Portugal. Il va tourner une cinquantaine de films, dont bon nombre de films d'horreur pour la Hammer Cie. Il ne fera que *Le Carrosse d'or* avec Renoir. Il meurt le 19 décembre 1978.

## **FELIPE**



**Interprète :** Paul CAMPBELL

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Ils valent beaucoup mieux que nous, voilà ce que j'ai découvert. Je vais repartir chez les indiens, Camilla, je pars et je vais quitter la civilisation qui fait des êtres malhonnêtes et sans cœur. J'ai envie d'une vie simple en pleine nature au bord des rivières, dans les forêts.* »

**Descriptif**

Fils d'armurier, il appartient à la haute bourgeoisie. Il est l'amant de Camilla qu'il aime sans doute. Est-ce pour cela qu'il suit la troupe de la Commedia dell'Arte et qu'il se fait le défenseur économique des comédiens (c'est lui qui règle les problèmes de pourcentages ou les litiges avec l'aubergiste qui essaye de les exploiter) : « *Quel pourcentage allez vous leur extorquer ? Contentez vous de cinquante pour cent.* »

Il est le seul à ne pas prendre totalement part à la vie joyeuse de la répétition, il n'a pas de déguisement, il est le seul à s'exprimer sans accent et il reste en marge de la vie de comédien même s'il est en permanence aux côtés de Camilla, que celle-ci se jette à son cou de bonheur ou pleure dans ses bras de dépit. Le problème de Felipe est de voir Camilla d'abord en tant que femme et non en tant qu'actrice : « *Je ne suis pas acteur, mais je t'aime Camilla, je t'aime telle que je te vois. Je me moque de celle que tu es en scène pendant deux heures. Epouse-moi.* » De ce fait il ne prend pas en compte le fait que Camilla n'existe pas sans Colombine. En refusant la Camilla de la scène, Felipe renonce à la Camilla de la vie, et s'expose à la perdre tout simplement parce

qu'une actrice ne peut appartenir à un seul homme. Pour exister, elle a besoin de l'amour du public : « *L'important dans ce métier, c'est de plaire.* »

C'est le dilemme qu'on retrouvera dans *French cancan* et ce sera le dilemme (inversé) de Nini qui désirera garder Danglard « *pour elle toute seule.* »

Si Felipe peut se réjouir des applaudissements que Camilla obtient sur scène, autant il est jaloux des présents qu'on lui offre. Car les applaudissements manifestent l'amour du public pour Colombine tandis que les cadeaux – l'or qu'il ne pourra jamais lui offrir – sont la preuve d'un amour porté à Camilla. Il ne peut le supporter :

« *Parce que tu es jaloux de mon succès.*

- *Non, pas de ton succès mais de ceci* », dit-il en désignant le collier d'or. A partir de ce moment (le cadeau), Felipe s'exclut : « *On m'offre une charge de capitaine. Je m'en vais combattre les indiens. Je pars à l'instant.* » Il confie à Camilla qu'il a enfin trouvé le métier qui lui convient.

Lorsqu'après plusieurs mois, il réapparaît costumé en soldat alors qu'il était le seul à n'appartenir à aucun milieu « à costumes », ni acteur, ni aristocrate, il s'est enfin trouvé une inscription sociale, si tant est, chez Renoir, qu'on « *passse sa vie à changer de costume.* » « *Ils n'ont rien de sauvage et nulle part je n'ai trouvé autant de cœur et de gentillesse, de bonté aussi. Ils valent beaucoup mieux que nous. Je pars et je vais quitter la civilisation qui ne fait des êtres que malhonnêtes et sans cœur. J'ai envie d'une vie simple, en pleine nature.* »

Ce rêve qu'il propose à Camilla ne peut la satisfaire car il est l'antithèse du théâtre, d'autant plus qu'il fait toujours preuve de jalousie. Il cherche à s'approprier Camilla, à lui imposer un genre de vie qui ne lui convient pas. Il veut la garder pour lui seul.

Felipe, dès le début commet deux erreurs, jaloux du vice-roi, il précipite son départ, il abandonne la partie en quelque sorte là où il faudrait au contraire se battre (un peu comme Eve dans *La Femme sur la plage* ou Robert dans *La Règle du jeu*). La seconde erreur, et celle-ci est typique de certains personnages renoiriens, c'est de vouloir garder l'autre pour lui seul, d'autant plus quand il s'agit d'un personnage de théâtre qui vit par un public. Il en est de même pour Schumacher qui veut emmener Listette en Alsace, d'Eve qui veut vivre avec Scott à Cedar Island, de Nini qui veut Danglard « *pour elle toute seule.* » Il en va de même aussi pour toutes ces mères castratrices telles Madame Lory et Madame Lanlaire. Erreur fondamentale qui les condamne à rester seules.

## RAMON



**Interprète :** Riccardo RIOLI

**Age :** 30/35 ans

### **Le personnage original :**

« *Au dernier combat de taureaux, Votre Altesse a peut-être remarqué un grand gaillard bien fait, léger comme une panthère, courageux comme un lion, un cholo nommé Ramon, et qui est un des habiles matadors de Lima ?* »<sup>28</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« *Camilla, nous sommes fait l'un pour l'autre, toi et moi. Je suis le roi des matadors et toi, la princesse de la scène. Ton public t'adore et le mien est à mes pieds, à genoux, comme les taureaux. Tu m'apporteras ton public et moi, je t'apporterai le mien, à nous deux, rien ne sera impossible. Les rois eux-mêmes seront jaloux de nous. Je te préviens d'avance car moi aussi je serais jaloux. Et si tu oses parler à un homme, si seulement tu oses lui sourire ou le regarder comme tu sais le faire, je le tue sur le champ, je le jure, comme un taureau... d'un seul coup.* »

<sup>28</sup> in *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, op. cit., p. 23.

## **Descriptif**

L'entrée en scène de Ramon lors du premier spectacle donné par la troupe de théâtre est significative : elle s'effectue au milieu de la liesse populaire. En effet Ramon est toreador et en tant que tel il est considéré par la population quasiment comme un dieu : « *C'est Ramon, notre meilleur torero, l'homme le plus populaire de la colonie.* »

Il est l'homme qui réussit à vaincre la force animale, le taureau étant le symbole de la virilité. Il s'approprie le public ce dont il est conscient ; d'où son arrogance qui s'exprime dans sa manière de se tenir : de trois-quarts, la main sur la hanche saluant la foule.

Tout comme Camilla, lui aussi vit par et pour un public sans lequel il n'existe pas, ce qui a priori peut les rapprocher. Toutefois leur première rencontre se fait sous le signe de l'affrontement dans la mesure où Ramon vole le public de Camilla, d'où le reproche de celle-ci : « *On peut y aller... Et torero, n'essaye pas de me fasciner, je ne suis pas le taureau [...] Vous venez de me faire rater mon entrée en scène et vous osez encore faire de l'esprit.* »

Sûr de lui, Ramon entreprend de séduire Camilla : « *Je vous invite après la représentation. Je joue bien de la guitare et vous chanterez pour moi. Les gens m'adorent ici, c'est moi qui lance la mode. Si je parle de vous, tout le monde voudra vous voir.* » En fait l'erreur de Ramon est de se comporter avec Camilla comme il se comporterait vis-à-vis d'un taureau avec lequel il semble la confondre : « *Je fais le même effet à mes taureaux. Souvent ils font comme ça aussi. Surtout les bêtes de race, celles que j'aime combattre et mater.* » Plus Camilla lui résiste, plus il a envie de la séduire. Il se sert de sa guitare comme de mulettes. Mais moins Camilla semble réagir et plus ça l'incite à la conquérir. Ramon est un être simple qui fonctionne selon des sentiments simples. La sérénade sous les fenêtres sert de stéréotype. Il emploie toujours la même technique, toujours la même chanson (Camilla le dit). Il reste figé dans son rôle de toreador qui manque de fantaisie et qui ne peut pas improviser. Mais tout comme Felipe, il commet des erreurs avec Camilla. Lui aussi veut se l'approprier, il veut la soumettre (machisme). Il se met d'abord en avant, Ramon est en représentation permanente (mise en dramaturgie et mise en spectacle de la tauromachie : les vêtements, les gestes, les accessoires) : « *Camilla, nous sommes faits l'un pour l'autre, toi et moi. Je suis le roi des matadors et toi la princesse de la scène. Ton public t'adore et le mien est à mes pieds, je le mate comme un taureau. Tu m'apporteras ton public et moi le mien.* » Il ne peut y avoir deux vedettes. L'échange n'est pas possible. Ramon estime avoir, du fait de son rôle, des droits sur Camilla : « *A nous deux, rien ne sera impossible. Les rois eux-mêmes seront jaloux de nous. Ce ne seront pas les seuls, car moi aussi je serai jaloux et si tu oses parler à un homme, si tu oses seulement lui sourire ou le regarder comme tu sais le faire, je te tue sur le champ, sans un seul mot Olé ! comme un taureau* » ce qui n'est évidemment pas possible, vu ce que souhaite Camilla. Ramon ne peut gagner ce combat et se voit contraint de quitter l'arène de façon définitive.

Le taureau est dit noble lorsqu'il est combattif. Ramon est noble, mais n'a pas de chance car il représente la volonté de s'approprier pour lui seul le succès. Camilla a besoin d'une troupe alors que Ramon combat seul. Tout comme lui, elle doit dompter un public, mais avec des partenaires.

## **L'ARCHEVEQUE**



**Interprète :** Jean DEBUCOURT

**Age :** 60 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Mes chers enfants, dans cette colonie et dans ce monde, la charité est une vertu trop rare. J'ai été témoin d'un acte de pure charité : Mademoiselle Camilla possédait un carrosse d'or que vous tous convoitez. A l'admiration de tous, elle a eu la*

*générosité d'en faire don à l'église. A l'avenir lorsqu'un malade réclamera les consolations que la religion donne aux agonisants, il servira à leur porter les derniers sacrements et de la sorte bien des âmes seront sauvées. Je suis venu exprès pour remercier Camilla. »*

### **Descriptif**

C'est un personnage en creux. On parle de lui à plusieurs reprises sans le voir. Il apparaît tout d'abord sous forme de menace pour le vice-roi. On l'associe à l'idée qu'il est hostile aux comédiens (la fin démontrera le contraire puisqu'il accepte que Camilla chante à la messe).

Les nobles restent convaincus qu'il approuvera la position du conseil, puisqu'il représente la moralité et l'ordre, à la différence du vice-roi. On le redoute et on l'apparente à une sorte de « père fouettard » qui va très certainement déposer le vice-roi.

Son entrée en scène très solennelle, accompagnée de tambours, laisse présager le pire mais marque aussi l'importance de l'autorité qu'il détient sur la colonie.

Mais premier paradoxe, il est accompagné de Camilla. Il se révèle en fait le contraire de ce que le film laissait entendre. Le moralisateur répressif laisse place à un être généreux et compréhensif. C'est un personnage respectable qui se place implicitement contre la cour, mais du côté des pauvres, des malades et de la comédienne. Il prend le relais de Renoir. Il n'impose pas de décisions sauf celles qui vont dans le sens de la paix et de la conciliation générale. Il apaise les conflits. Il est en quelque sorte le maître du spectacle puisqu'il présente les comédiens qui ont joué. Cette séquence est hyper-théâtralisée. A l'évocation de leur nom, chaque comédien salue. C'est en quelque sorte l'image de Renoir qui clôt le film et qui prépare à la conclusion que tiendra Camilla : « *Où est la vérité ? où donc finit le théâtre ? où commence la vie ?* »

### **Jean Debucourt (1894-1958) :**

Né le 19 janvier 1894 à Paris, Jean Pélisse est le fils de l'acteur Charles le Bargy. Il commence par entrer au Conservatoire avant de devenir pensionnaire de la Comédie Française à partir de 1936. Son physique lui vaudra surtout des rôles de notables, de bourgeois cossus, de médecins ou de grands avocats. Il meurt d'une leucémie le 22 mars 1958 à Montrouge.

### **Jean Debucourt vu par la critique :**

*Debucourt est admirable mais un peu trop en marge du ton général, comme s'il soulignait son interprétation.*

Auteur inconnu, **Radio-ciné-télé** n° 530, 13-03-1960, article : *Le Carrosse d'or*, p. 48.

*Dans la « haute », comme dit Carette, règne le président Jean Debucourt (en un seul mot) qui « incarne les autorités tellement assises qu'elles n'ont pas à élever la voix. »*

B. VILLIEN, repris dans **Le Cinéma français : de Renoir à Godard** de Pierre Maillot, éd. MA, Paris, 1988, p. 290.

On ne peut clore cette analyse sans parler de deux groupes qui ont un rôle certes très secondaires, mais qui reste essentiel : il s'agit bien sûr de la troupe de comédiens et des nobles.

## **La TROUPE de comédiens**

Dans cette troupe figure un certain nombre de silhouettes (dont Isabelle et ses enfants). Il n'y a pas d'individualisation très nette à part celle de leur personnage (Arlequin, Florindo, Polichinelle, capitaine Fracasse...), néanmoins se détache le personnage de Don Antonio (interprété par Odoardo Spadaro), le chef de la troupe. Ce personnage a une haute opinion de son importance en tant que directeur de troupe, comme l'exprime son langage châtié, ses manières empruntées à l'aristocratie. Son ambition est de répandre l'art dans la colonie et d'obtenir succès et argent. Pour lui, seule compte la troupe, il n'hésite d'ailleurs pas à persuader Camilla de partir (bien que ce soit l'un des rôles principaux) dès lors qu'elle menace l'équilibre du groupe.



La troupe se caractérise par son rôle artistique qu'il défend contre le mépris de l'aubergiste et du public. Il entend être apprécié à sa juste valeur.

## **Les NOBLES**

Le groupe des nobles se caractérise par son apparence vestimentaire : il représente une caste imbuë de ses privilèges. De ce groupe se détache quelques personnages qui resteront plus des silhouettes que des personnages à part entière. D'ailleurs la plupart sont nommés par leur rang et n'ont pas d'identité propre : le baron, le vicomte, le docteur, le chef de la justice. Seuls se détachent le duc et le duchesse de Castro, la marquise Altamira et Martinez.

Le duc de Castro (interprété par Ralph Truman) est un personnage utile au film puisqu'il représente de manière caricaturale à la fois l'hypocrisie et les conventions de la cour (costume, langage, ambition). Il est le représentant de la noblesse et ne veut de ce fait céder aucun de ses privilèges (ce que condamne bien évidemment Renoir, il suffit de se reporter à son parcours politique et au film *La Marseillaise* pour s'en persuader). Il veut donc récupérer le carrosse d'or. Il va se retrouver systématiquement en opposition au vice-roi qui lui, apparaît en marge de la noblesse. C'est pourquoi il se lancera à la tête de ceux qui veulent déposer sa Majesté. Il est le moins sympathique du groupe et Renoir ne lui accorde pas de circonstances atténuantes (l'archevêque-Renoir ira à l'encontre de ses ambitions).

Dans le même registre nous avons la marquise Altamira (interprétée par Gisella Mathews) qui incarne, comme le duc, parfaitement la cour. Elle minaude pour tenter de conserver le vice-roi, son amant. Son personnage frôle la caricature (elle s'évanouit à chaque contrariété, joue la femme outrée).

Quelques mots de Martinez (incarné par George Higgins) qui est l'homme-de-confiance-qui-écoute-aux-portes-du-vice-roi. Il déteste le Duc de Castro et reste fidèle à Ferdinand jusqu'au bout.



### 33)- FRENCH CANCAN (1954)

**ONLY THE FRENCH CAN** (titre de la version anglaise)

*Réalisateur* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR  
*d'après une idée d'*André-Paul ANTOINE  
*Production* : Franco-London Films, Joly Films  
*Producteur* : Louis WIPF  
*Distributeur* : Gaumont (France)  
*Photographie* : Michel KELBER  
*Décor* : Max DOUY  
*Costumes* : Rosine DELAMARE  
*Montage* : Boris LEWIN  
*Musique* : Georges VAN PARYS

*Chansons*

*Voix*

*Son*

*Administrateur*

*Secrétaire de production*

*Assistants Réalisateur*

*Scripte*

*Cadreur*

*Assistant cadreur*

*Assistants décorateur*

*Photographe*

*Costumes*

*Réalisation des costumes*

*Régisseur*

*Assistant régisseur*

*Maquillage*

*Habilleuse*

*Tapissier*

*Accessoiristes*

*Chorégraphie*

*Preneur de son*

*Locations manager*

*Publicité*

*La complainte de la butte*, texte de Jean RENOIR  
 airs des caf'conc de 1900

Cora VAUCAIRE, Mario JULLIARD

Antoine PETITJEAN

Georges WALON

Simon CLEMENT

Serge VALLIN,

Pierre KAST,

Jacques RIVETTE

Ginette DOYNEL

Henri TIQUET

Vladimir LANG

Jean ANDRE,

Jacques DOUY

Serge BEAUVARLET

Barbara KARINSKA, COQUATRIX

Paulette TANTAVE,

Elise SERVET,

Mariette CHABROL

Lucien LIPPENS

René FORGEAS

Yvonne FORTUNA, Georges KLEIN

Huguette LALAURETTE

VIGNEAU

Daniel LAGILLE, Edouard DUVAL

Claude GRANJEAN

Jean LABUSSIERES

Robert TURLURE, Charles CHIEUSSE

Georges CRAVENNE

*Première publique*

27 avril 1955, Gaumont-Palace Paris

Août 1955, Caméo-Poly, Londres

16 avril 1956, Fine Arts Theatre, New-York

*Danglard*

*Baron Walter*

*Prince Alexandre*

*Casimir*

*Le propriétaire de la Reine Blanche*

*Valorgueil*

*Coudrier*

*Bidon*

*Le serviteur*

*Paulo*

Jean GABIN

Jean-Roger CAUSSIMON

Gianni ESPOSITO

Philippe CLAY

Max DALBAN

Michel PICCOLI

Jean PAREDES

Jacques JOUANNEAU

Gaston MODOT

Franco PASTORINO

<i>Savate</i>	Jean-Marc TENNBERG
<i>Isidore</i>	Hubert DESCHAMPS
<i>Barjolin</i>	Albert REMY
<i>Le commandant</i>	Léo CAMPION
<i>Paulus</i>	Jean RAYMOND
<i>Le pierrot siffleur</i>	Pierre OLAF
<i>Oscar</i>	Gaston GABAROCHE
<i>Paul Delmet</i>	André CLAVEAU
<i>Le ministre</i>	JAQUE-CATELAIN
<i>Le voisin</i>	NUMES fils
<i>le directeur d'hôtel</i>	Jean MORTIER
<i>L'inspecteur de police</i>	R.J.CHAUFFARD
<i>Le chirurgien</i>	Jean SYLVERE
<i>L'huissier</i>	Pierre MONCORBIER
<i>Le liflier</i>	Robert AUBOYNEAU
<i>Un dandy</i>	Jacques CIRON
<i>Un dandy</i>	Claude ARNAY
<i>Nini</i>	Francoise ARNOUL
<i>La Belle Abbesse</i>	Maria FELIX
<i>Madame Olympe</i>	Valentine TESSIER
<i>La Génisse</i>	Dora DOLL
<i>Eléonore</i>	Michèle PHILIPPE
<i>Esther Georges</i>	Anna AMENDOLA
<i>Guibole</i>	Lydia JOHNSON
<i>Thérèse</i>	Annick MAURICE
<i>Beatrix</i>	France ROCHE
<i>Eugénie Buffet</i>	Edith PIAF
<i>Bigoudi</i>	Michèle NADAL
<i>Titine</i>	Sylvine DELANNOY
<i>Paquita</i>	Anne-Marie MERSEN
<i>Mimi Prunelle</i>	PAQUERETTE
<i>Yvette Guilbert</i>	PATACHOU
<i>Une blanchisseuse</i>	Palmyre LEVASSEUR
<i>La pygmée</i>	Laurence BATAILLE
<i>La gigollette</i>	JEDLINSKA

Et Martine ALEXI, Bruno BALP, H.R.HERCE, Corinne JANSEN, Maya JUSANOVA, Jacques MARIN, René PASCAL, André PHILIP

Montmartre au début du siècle.

Danglard est gérant du Paravent Chinois, un cabaret où se produit la Belle Abbesse, la maîtresse en titre du riche baron Walter. Elle est aussi celle de Danglard, ce qui permet à ce dernier d'assurer financièrement le fonctionnement du cabaret.

En observant à la Reine Blanche, une petite blanchisseuse, Nini, Danglard imagine pouvoir recréer un lieu de plaisirs où il relancerait la mode du Cancan. Il convainc la mère de Nini de la laisser devenir danseuse. La jeune fille, pour ne pas avoir l'air gourde, se donne à son amoureux Paulo dans l'arrière boutique de la boulangerie où il est mitron.

Tout irait pour le mieux, si la Belle Abbesse n'était pas jalouse de Nini. Lors de la pose de la première pierre de l'établissement qui doit succéder à la Reine Blanche, Nini et sa rivale se crèpent littéralement le chignon devant les officiels. Danglard est blessé par Paulo dans la bagarre.

Walter excédé coupe le robinet à finances et le projet reste en l'état. Heureusement un jeune prince slave, Alexandre, qui est amoureux de Nini, rachète la Reine Blanche et fait cadeau des titres de propriété à la danseuse. La Belle Abbesse et le baron Walter se réconcilient avec Danglard et le Moulin Rouge peut naître des ruines de l'ancien cabaret.

Nini qui est devenue la maîtresse de Danglard supporte mal que ce dernier s'intéresse à Esther Georges, une jeune femme de ménage qui chante à la perfection *La Complainte de la Butte* et

dont il veut faire une vedette. Nini jalouse refuse de danser le Cancan le soir de l'ouverture du Moulin Rouge.

Danglard lui fait comprendre que le spectacle passe avant les rancoeurs et les jalousies. Nini danse et obtient un triomphe.

*Pendant le tournage de French cancan, Truffaut et Eric Rohmer étaient venus sur le plateau lui rendre visite. Avec déférence, ils l'avaient appelé Maître... Renoir se laissait d'ailleurs faire, très fier de l'hommage constant que ne manquaient par de lui rendre Les Cahiers du cinéma. De son côté, il glissait de temps en temps un mot aux producteurs : "Ils sont bien, ces jeunes, vous devriez leur donner une chance". En fait, Renoir se moquait totalement s'ils avaient du talent ou non ! c'était certes un grand bonhomme de cinéma, mais il était aussi très malin.*

Max DOUY, *Le Cinéma des années 50 par ceux qui l'ont fait*, Tome V, la Qualité Française : 1951-1957, de Christian Gilles, éd. L'Harmattan, Paris, 2000, p. 104.

## NINI



**Interprète :** Françoise ARNOUL

**Age :** 20 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *La vie c'est pas si simple qu'on le croit.* »

### **Descriptif**

Au départ, Nini est présentée comme un personnage simple (elle s'extasie sur tout, le pouce dans la bouche), qui passe son temps à travailler avec sa mère à la blanchisserie. Elle trouve son bonheur en dansant le samedi soir dans les bals populaires avec son fiancé Paulo qu'elle semble aimer : « *J'avais toujours rêvé que ce serait lui le premier.* » Mais sa jeunesse, sa souplesse et sa vitalité vont entraîner un changement dans sa vie. Elle attire le regard du Prince Alexandre et celui de Danglard qui veut faire partager la joie et la légèreté qu'il a ressenties en découvrant Nini. Il veut donner au public la bouffée de jeunesse et de joie qu'il a ressentie au contact de la blanchisseuse : « *Rien que de la voir sautiller, cette petite, sur le pavé, ça a été une révélation.* »

Le prince Alexandre ne correspond ni à ses aspirations, ni à ses rêves. Socialement il n'appartient pas à son milieu. Elle ne l'aime pas mais elle ne reste pas insensible à sa souffrance : « *Heureuse, je ne serai plus jamais heureuse... La vie c'est pas si simple qu'on le croit.* » Elle ne voudrait faire de mal à personne : « *Vous êtes si gentil qu'on n'ose pas vous faire de mal.* » Elle est sensible et elle souffre. La séquence dans laquelle elle vient offrir sa douleur aux spectateurs est une des plus émouvantes : en larmes, elle se détourne des spectateurs diégétiques (Prince, Lola, Danglard, les danseuses) pour cacher son chagrin, alors qu'elle se précipite du fond de la salle vers nous spectateurs réels et privilégiés comme pour se jeter dans nos bras et sans honte, nous montrer en plan rapproché son chagrin et son visage ravagé par la souffrance et les larmes. Passer du monde de l'enfance au monde adulte est très compliqué.

Sa rencontre avec Danglard va être décisive mais pour lui elle va devoir abandonner Paulo. En effet alors qu'ils viennent de se donner l'un à l'autre dans le fournil de la boulangerie, elle le quitte précipitamment pour rejoindre ses « amis » au Moulin Rouge. A ce moment, entre les deux son cœur balance. En effet, quand Paulo envoie Danglard au fond d'une fosse d'un violent coup de poing, elle défend d'abord l'accusé : « *C'est pas vrai, il a rien fait* », regardant Paulo qui s'éloigne entre deux policiers, elle se précipite derrière lui puis s'arrête pour revenir vers Danglard. La rupture avec Paulo est en marche du fait de son incarcération. Sa liaison avec Danglard et l'attraction pour le monde du spectacle l'amènent à renoncer à Paulo et à constater qu'elle a changé lorsque Paulo la somme de choisir : « *Bien sûr qu'on aurait pu être heureux ensemble. Seulement je suis plus la même Nini.* »

Avec Danglard la relation est plus complexe. Chez Nini s'opère une sorte d'attraction/répulsion. Progressivement l'attraction prend le pas, mais se double du passage de l'enfance au monde adulte. Elle passe trop vite de l'innocence de l'enfance, son pouce dans la bouche à s'extasier de tout (« *Oh bah ça alors !* »), à la dureté et aux souffrances de la vie. L'apprentissage de la vie est aussi dur que celui de la danse. Il faut souffrir pour y arriver : elle hurle quand on lui lève la jambe pour tester sa souplesse ou lors de l'apprentissage du grand écart et elle souffre de devoir choisir ses amis, de devoir en abandonner d'autres.

Danglard est un homme mûr (à la différence de Paulo). Au début, plus comme une gamine vexée, elle reste avec lui, le soutenant moralement durant les tristes jours de convalescence où il s'aperçoit qu'il perd tout : le Moulin Rouge, Lola, sa chambre d'hôtel. Au début elle a suivi Danglard pour faire de la danse et du théâtre, pour l'argent, même s'il fallait pour cela perdre sa virginité. D'ailleurs Jean Renoir disait que le théâtre n'est pas si éloigné de la prostitution en cela que les femmes se maquillent en deux occasions : le théâtre et la prostitution. Or Nini (Nana à deux lettres près) se donne à Paulo à qui elle s'était toujours refusée pour prendre « *une leçon* » au cas où Danglard exigerait une compensation pour l'embaucher dans son spectacle : « *Mais alors c'était vraiment pour danser ? J'crois qu'il fallait y passer !* » Or à ce moment, elle se donne à lui alors qu'il n'est plus question de théâtre et de spectacle. Elle est amoureuse de lui.

Mais la chanson d'Esther résonne sur leur tête alors que leur liaison ne fait que commencer, annonçant déjà leur rupture :

*Les escaliers de la Butte sont durs aux miséreux*

Ce sont en effet sur ces escaliers qu'elle fait la rencontre de Danglard, elle quittera pour toujours le Prince au pied du grand escalier alors qu'en haut l'attend Paulo à qui elle dit adieu aussi.

*Les ailes des moulins protègent les amoureux*

Les ailes du Moulin-Rouge se remettront bientôt à tourner pour la joie de tous, le bonheur financier de Danglard et la joie de danser de Nini. A la fin, se suivent une multitude de plans montrant tous les couples du film : Lola/Walter, Paulo/l'amie de Nini, etc ; alors qu'un plan extérieur nous montre les ailes rouges du moulin se détacher sur le ciel de nuit de Paris.

*Princesse de la rue, soit la bienvenue dans mon cœur blessé*

Elle se présente en effet comme le rayon de soleil dans le cœur de Danglard, alors que tous et toutes l'abandonnent. Nini est la princesse de la rue lorsque Danglard la découvre sautillant, dominant la rue perchée sur un monticule de pavés.

L'amour est une illusion, elle se donne à lui car elle est sensible à ses malheurs, car il représente la maturité, mais ce dont elle n'a pas conscience, c'est que Danglard ne voit pas en elle un amour définitif. Il fait passer le spectacle avant ses sentiments. Sa rencontre avec Prunelle pourrait représenter son avenir et en même temps un avertissement qu'elle ne peut pas encore prendre en compte :

« *Regarde Prunelle c'est comme ça que tu seras quand Danglard n'aura plus besoin de toi.*

- *Il ne me quittera jamais.* »

Mais ses illusions, elle va les perdre définitivement lorsque Danglard lui affirme : « *Si c'est un amant que tu veux, télégraphie à Alexandre, tu pourras jamais mieux trouver et si c'est un mari épouse Paulo, t'as le choix. D'un côté les fourrures, les bijoux, la grande vie, de l'autre côté, la sécurité, la vieillesse heureuse au coin du feu avec honneur et dignité. Mais moi j'veux pas te donner tout ça.* »

La solitude de la créature rejoint celle du créateur qui, seul dans les coulisses, imagine son spectacle et ses créatures lâchées au public. Nous ne pouvons pas oublier alors le sermon que Pantalone du *Carrosse d'or* fait à Colombine, après qu'elle a perdu trois amants pour se réfugier dans le théâtre et le spectacle :

« Camilla (Nini) en scène ! Tu n'es pas faite pour ce qu'on appelle la vie [...] Ton bonheur tu le trouveras seulement sur une scène chaque soir pendant deux petites heures en faisant ton métier [...] c'est-à-dire en t'oubliant toi-même. »

### **Françoise ARNOUL (1931- ) :**

Françoise Gautsch est née le 3 juin 1931 en Algérie. Née d'un père officier et d'une mère comédienne, elle vient en métropole au lendemain de la guerre et s'inscrit au cours d'art dramatique Andrée Bauer-Thérond. Belle et sensuelle, elle fit rêver toute une génération.

### **Françoise Arnoul vue par Jean Renoir :**

[...] Chacun se fait sa petite idée de l'érotisme. Par exemple, je tourne avec Françoise Arnoul qui a la réputation d'être une vamp et qui a été utilisée comme telle dans ses films précédents. Et bien moi, au contraire, je la vois comme une petite fille extrêmement gentille, extrêmement pure, et c'est ainsi que vous la verrez dans *French cancan*.

Jean RENOIR, *Les Cahiers du cinéma* n° 42, décembre 1954, article de Jacques DONIOL-VALCROZE et François TRUFFAUT : *Jean Renoir, le public a horreur de ça*, pp. 48-49.

C'est Françoise Arnoul qui jouera le rôle de *French cancan* que j'avais entièrement écrit pour vous. J'ai de la chance. Elle n'est pas Leslie Caron mais c'est une actrice d'une adresse extraordinaire

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 330 : lettre à Leslie Caron du 19/07/1954.

### **Françoise Arnoul vue par la critique :**

Françoise Arnoul a plus de mal à émerger du lot de brillantes (et authentiques) danseuses qui l'entourent.

Jean ROCHEREAU, *La Croix*, 06-05-1955, article : *French cancan*.

Françoise Arnoul, par sa sensibilité, l'émotion et l'intelligence de son jeu, est au-delà de toute éloges.

Jean COLLET, *Télé-ciné* n° 50, juillet-août 1955, fiche n° 250 *French cancan*, p. 15.

Françoise Arnoul, vibrante de beauté, de talent...

Jacques SICLIER, *Le Monde*, 30 octobre 2000, article : *French cancan*, p. 32.

### **Jean Renoir vu par Françoise Arnoul :**

Jean avait pris l'habitude de passer me voir le matin au maquillage. Il arrivait et il me disait : « Tiens Nini, hier soir j'ai pensé comme ça un peu à Nini. Alors j'ai apporté quelques petits poèmes que j'ai écrits. Si ça t'intéresse, tu jetteras un coup d'œil. » Et tout ce qu'il y avait dans ces poèmes, c'était les attitudes de Nini, comment elle se comportait, à quoi elle pensait. Et c'était les rails sur lesquels il me mettait avant que j'arrive au tournage et en fait c'est ça la direction de l'acteur. C'est pas autre chose. C'est mettre quelqu'un en condition d'être celui qu'on veut qu'il soit.

Françoise ARNOUL, *Des Renoir*, documentaire de Roger Viry-Babel et Michel Guillet, 1981.

J'écoute émerveillée. Les mots projettent des images, la voix dessine un monde de poésie et de beauté. Je rencontre pour la première fois un être aussi boulimique que moi. Après Jean Boyer, très gai et très sautillant, Habib qui cachait mal une douleur profonde, Decoin pudique et « toujours en forme », Verneuil qui cherchait une reconnaissance, je suis en face de la passion faite homme. Un fou de la vie et qui l'insufflé à chaque minute.

Françoise ARNOUL, *Animal doué de bonheur* de Jean-Louis Mingalon, éd. Belfond, 1995, p. 106.

## **DANGLARD**



**Interprète :** Jean GABIN

**Age :** 50 ans environ

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« Pour moi y'a qu'une chose qui compte. C'est ce que je crée, ce que je fais. Et ce que je fais, tu sais ce que c'est ? C'est toi, c'est elle, c'est elle, y'en a eu d'autres avant et y'en aura d'autres encore, crois-moi. Ce que tu veux ou ce que je 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 de 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 petit soldat. Et puis merde. Moi je croyais que t'étais des nôtres. Et bah puisque t'en es pas, fous-moi le cam. »*

### **Descriptif**

Danglard, homme d'âge mûr, est le directeur du « Paravent Chinois », un cabaret à la mode et très chic fréquenté par l'aristocratie telle le Prince ou la haute société de l'époque mais aussi par le peuple. Danglard c'est aussi Jean Gabin qui prête sa carrure au personnage. De par cette solidité et cette présence physique, Danglard peut être à la fois amant mais aussi père pour ses interprètes. Il est le personnage référence. Il vit dans un monde d'illusions et d'apparences, condition première du spectacle théâtral. Son souci est de faire un spectacle populaire, apprécié également par « le grand monde » : « *Le Moulin Rouge sera l'illusion de la grande vie à portée des petites bourses.* »

Son métier est non seulement de proposer des numéros éprouvés, mais aussi de découvrir de nouveaux talents : il n'est pas le commanditaire du spectacle, mais son concepteur : « *Il a les idées et pas d'argent.* »

Mais la vie d'un entrepreneur de spectacle est une perpétuelle quête de talents et par là même une éternelle solitude. Danglard ne peut, en effet, faire sa vie avec une seule femme. Sa seule passion est le spectacle.

Même s'il donne l'illusion de la richesse en se déplaçant en fiacre luxueux, en tenue de soirée, il n'a pas un sou, ce qui le rend tributaire de certains autres personnages tel le Baron Walter ou à la fin le Prince Alexandre. Il vit grâce à ces mécènes sans que cela ne lui pose de problèmes moraux. Le spectacle passe avant tout. L'argent est secondaire. Ce n'est pas lui qui le motive (cf. la séquence où il refuse que Walter lui rende ses meubles saisis).

Mais même s'il n'a pas un sou, il est prêt à donner son dernier centime à Prunelle en souvenir de ce qu'elle a représenté pour le spectacle. « *Toi tu seras toujours un prince* », reconnaît Prunelle, une ancienne gloire du music-hall devenue clocharde. Plus tard, elle le rassurera par un célèbre : « *T'en fais pas, tu t'en sortiras, t'es un prince* », même si pour accorder l'aumône à cette brave Prunelle, il est obligé de quémander une pièce à son créancier.

Il est avant tout un homme de spectacle, directeur de cabaret qui crée par la suite le Moulin Rouge. C'est le fondement de son existence ce qui l'amène à être en quête perpétuelle de nouveaux talents. C'est dans la rue – dans le spectacle quotidien et amateur – qu'il découvre ses futures vedettes : le siffleur était peintre en bâtiment, Nini est blanchisseuse et il la remarque dans un bal populaire.

Pour tirer le meilleur parti de ses nouveaux talents, il faut que s'établisse avec l'interprète une forme de relation amoureuse. Danglard est l'amant de ses vedettes : Lola, Nini, puis Esther. Lors de son engagement par Danglard, Nini était naïvement persuadée « *qu'il fallait y passer* », ce qui provoque un éclat de rire de son mentor : « *Mais ça ne se fait plus voyons, tu retardes.* » L'inévitable histoire d'amour entre les deux têtes d'affiche arrivera, mais beaucoup plus tard. Lorsqu'il sera persuadé du talent de la jeune fille, lorsque la relation professionnelle sera établie, Danglard pourra « passer à l'acte » comme le confiait Renoir en 1968 à un apprenti réalisateur : « *Si vous voulez devenir metteur en scène, il faut réellement tomber amoureux de votre actrice. Il faut que vous en soyez persuadé, tout comme elle, le temps du tournage. Vous pouvez passer à l'acte ou pas, ça n'a, dès lors, plus aucune importance... mais parfois ça aide !* (Renoir éclate de rire) *Rappelez-vous : il n'y a pas de plus belle formule, mais elle est malheureusement trop galvaudée, que celle de "faire" l'amour.* »<sup>29</sup>

L'attente du spectateur est certes comblée, mais la logique comportementale du personnage est respectée. Tomber amoureux d'une grisette s'intègre ici à un jeu plus subtil sur le spectacle et la vie. Jouer la comédie pour passer à l'acte est une sorte d'accomplissement mais aussi la chose la plus naturelle du monde.

---

<sup>29</sup> Interview de 1969, Roger Viry-Babel *Jean Renoir, Film/textes/Références*, éditions PUN, Nancy, 1989, p. 11.

La clé du personnage est donnée lorsqu'il rabroue publiquement Nini qui refuse d'entrer pour le cancan final : « *Tu veux me mettre en cage comme un canari ? Je te préviens ça durerait pas longtemps, tu pourrais plus me supporter. Danglard du spectacle ou Danglard en pantoufles ? Regarde-moi bien, est-ce que j'ai une gueule de prince charmant ? Pour moi il n'y a qu'une chose qui compte, c'est ce que je crée, ce que je fais et ce que je fais, tu sais ce que c'est ? Eh bien c'est toi, c'est elle, elle. Il y en a eu d'autres avant et il y en aura d'autres encore crois-moi, ce que tu veux, où ce que moi je veux, est-ce que tu crois que ça compte, que ça pèse dans la balance ? Il n'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.* »

Cette célèbre tirade destinée à Nini, se déroule dans les coulisses. Il est entouré de toutes les danseuses, jeunes (Lola) ou vieilles (Guibole), belles ou moins belles. Sa vie, c'est cela, une multitude d'artistes autour de lui, non pas une seule. Il est le créateur qui petit à petit construit, façonne, crée la vedette. Mais bien qu'entouré d'une masse de personnes qui gravitent autour de lui, il passe forcément par les affres de la création comme la solitude, la peur et l'inquiétude.

Enfin toutes ses créatures (créations ?) sont en scène, il ne peut participer physiquement à ce qui se passe sur scène pris par le trac. Et si ça ne marchait pas ! Il commence à se détendre aux premiers applaudissements. Il est le créateur au sens le plus dramatique du terme (on retrouve ici l'image de Renoir qui préférerait faire les cents pas sur le trottoir ou boire un verre au café d'en face plutôt que d'assister aux avants-premières de ses films).

Danglard c'est certes Renoir, mais son angoisse est celle de tout créateur, celle de Calvero par exemple (incarné par Chaplin dans *Limelight*) de ne plus faire rire. La profondeur du personnage est belle et bien rendue par cette scène capitale où le créateur se retrouve seul en coulisses. Le spectacle se déroule sans lui. La création lui échappe comme romans, tableaux et films échappent à leur auteur dès qu'ils ont rencontré leurs publics.

La destinée de Danglard est de retourner dans l'ombre. C'est la règle du jeu qu'il faut accepter et si par hasard il transgresse cette loi et se mêle au public, il gêne, il dérange, il perturbe le bon fonctionnement du spectacle : « *Pouvez-vous vous pousser un peu s'il vous plaît... Vous m'empêchez de voir.* »

Ce n'est certainement pas un hasard si ce rôle est tenu par Gabin puisque Renoir disait de lui : « *J'aime French cancan en ce qu'il m'a donné l'occasion de retravailler avec Gabin. Ce fut pour moi un retour au passé. Je retrouvais mon compagnon des Bas-fonds, de La Grande illusion et de La Bête humaine. Je remercie le cinéma de m'avoir donné cette rencontre.*

*J'aime Jean Gabin et il m'aime, lorsque nous travaillions ensemble, nous n'avions pas besoin de longs discours pour analyser la situation. Nous n'avions presque pas besoin de scénario pour nous retrouver. Gabin est né acteur comme je suis né auteur... »<sup>30</sup>*

A travers Danglard, Renoir se met en scène. C'est un personnage solitaire, créateur et artiste qui vit à travers le spectacle qu'il crée et au-delà à travers le public. Le spectacle est réussi lorsqu'il donne du plaisir au public et les autres personnages doivent s'adapter à cela (Nini).

### **Jean GABIN :**

Se reporter à la fiche de **Pépel** dans le film *Les Bas-fonds*, p. 172.

### **Jean Gabin vu par la critique :**

*Sur le plateau [...] il [Renoir] semble partir à zéro. La première répétition est confuse. Les acteurs – à part Jean Gabin qui comprend tout de suite les intentions de son vieil ami Renoir – sont un peu déroutés.*

Jacques DONIOL-VALCROZE, *Les Cahiers du cinéma* n° 41, décembre 1954, article : *Petit journal intime du cinéma*, p. 16.

---

<sup>30</sup> Jean RENOIR, *Ma Vie et mes films*, op. cit., p. 250.



*Jean Gabin s'impose une nouvelle fois comme l'un de nos tout premiers comédiens.*

Jean ROCHEREAU, **La Croix**, 06-05-1955, loc. cit.

*A ce meneur d'hommes, blasé mais engagé, calmement actif, Jean Gabin prête son masque impassible, sa voix ferme et virile, sa chaude et rassurante maîtrise de lui-même.*

Jean COLLET, **Télé-ciné** n° 50, loc.cit.

*Renoir lui [Gabin] fait porter son âge avec magnificence, le réinvente en quelque sorte. Ce film situé à la fin du XIXe siècle, est un film où Gabin manifeste enfin sa présence au présent de l'année 1954. Renoir faisait alors comprendre que le mythe de Jean Gabin était mort en dirigeant Gabin, acteur de cinquante ans, et en trouvant une solution au problème de son emploi. Le mythe n'avait plus sa raison d'être. Il ne semble pas que cela fut clairement perçu et la suite le prouvera.*

Jean-Claude MISSIAEN et Jacques SICLIER, **Jean Gabin**, éd. Henri Veyrier, Paris, 1977, p. 151.

*Tout ce que Jean Gabin [French cancan] dit alors mâchoire serrée et tête dodelinante, est d'une vérité et d'une sincérité totales.*

Christian VIVIANI, **Positif** n° 254-255, mai 1982, article : *French cancan*, p. 54-55.

*Danglard, incarné avec une placidité seyante par Gabin.*

Anne BOULAY, **Libération**, 25-10-1996, article : *French cancan*, p. 39.

*Gabin est royal.*

Jacques SICLIER, **Le Monde**, 30 octobre 2000, loc. cit.

## Le prince ALEXANDRE



**Interprète** : Gianni ESPOSITO

Age : 35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Avant mon départ je vous demande de m'offrir de faux souvenirs de ma vie parisienne. Donnez-moi pendant une soirée, l'illusion d'être le petit camarade de l'école communale qui vous sort pour la première fois et que vous laissez être un peu amoureux de vous en silence. Plus tard je serai vieux et j'éblouirai les jeunes générations avec ma merveilleuse histoire d'amour de Paris. »

### **Descriptif**

C'est un prince riche, d'une éducation irréprochable et, ce qui ne gâte rien, très séduisant. C'est un homme qui a tout ce qu'il peut rêver d'avoir :

« Mon cher prince, vous êtes venu partager nos soucis ?

- J'aimerais tellement avoir des soucis ! »

C'est un personnage romantique mais qui apparaît dès le début mélancolique. Il a en lui un manque et ce manque c'est l'amour.

Ce prince d'opérette pourrait avoir toutes les femmes qu'il désire. Son argent peut tout lui offrir sauf une chose, et cette chose il va la désirer ardemment. Il est éperdument amoureux de Nini depuis leur première rencontre lors d'une soirée à la « Reine Blanche ». Il devient amoureux transi : « Je vous attendais, je suis décidé à vous attendre toute ma vie. »

Son argent n'est d'aucune utilité pour conquérir Nini : il lui propose bien de « devenir princesse de mon pays... Je ferais de vous la reine de Paris, je vous couvrirais de bijoux... Je vous ferais construire un palais. »

Mais malheureusement, l'amour ne s'achète pas.

Son geste (le suicide) est très romantique. Renoir nous laisse en face à face, en plan rapproché, avec la douleur du prince. Suicide raté. Le prince serait-il inapte à l'amour autant qu'au

drame ? Dans ce monde de spectacle, qu'est le « Paris des grands Ducs », Alexandre décide alors de se construire une vie et des souvenirs faits d'illusion et d'apparences.

Tout comme Danglard il est voué à rester solitaire et en tombant amoureux de Nini, il transgresse une barrière sociale. Un prince ne s'éprend pas d'une blanchisseuse sauf dans les contes de fées. Or le film de Renoir n'est pas un conte. Tout les sépare, ils sont à des kilomètres l'un de l'autre et même s'il émet le vœu de se rapprocher (« *Je vous demande de m'offrir de faux souvenirs de ma vie parisienne. Donnez-moi pendant une soirée l'illusion d'être le petit camarade de l'école communale qui vous sort pour la première fois et que vous laissez être un peu amoureux de vous, en silence* ») sa caste l'en empêche même si le temps d'une soirée il joue un rôle, il s'offre des souvenirs et devient un enfant de Montmartre. Mais il ressemble aux masques au pied de la scène d'Edith Piaf (alias Eugénie Buffet) : masque qui rit, masque qui pleure. Au dehors il est le masque qui rit avec l'illusion de vivre une histoire d'amour avec Nini pour un soir, mais à l'intérieur, il est le masque qui pleure, car il sait que cette soirée n'est qu'une illusion, donc éphémère : demain il retournera dans son pays lointain, tandis que Nini rejoindra Danglard. L'illusion de cette soirée se poursuit un temps. Nini l'appelle « Alex » comme un garçon de Montmartre (on n'appelle pas un prince par un diminutif) et se clôt sur un double cadeau : un collier de diamants (« *de simples cailloux* ») et la cession des titres de propriété du Moulin Rouge, le temple de l'illusion que veut créer Danglard. « *Vous êtes si gentil... qu'on n'ose pas vous faire du mal.* »

Le personnage est une sorte d'incarnation de la bonté, de la générosité naturelle. C'est un romantique : il aime passionnément, il tente de se suicider. Le Prince voudrait l'absolu (l'amour absolu, le bonheur absolu) mais dans le monde du spectacle, de l'apparence cela n'existe pas. Le Prince est en décalage par rapport à son temps : dans un autre siècle son romantisme aurait eu sa place, mais dans l'univers du Moulin Rouge, il était voué à l'échec.

### **Gianni ESPOSITO (1930-1973) :**

acteur et chanteur belge au physique tourmenté né en 1930 et mort prématurément en 1973.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Le prince Alexandre est le seul être vraiment généreux du film. Mais il n'a ni la lucidité, ni l'humour, ni la sérénité de Danglard. Il quête encore l'absolu. Et il n'atteint qu'un petit bonheur fait de renoncement et de souvenirs amers. Sa générosité était trop tendre pour éveiller celle des autres. Il est de la race des brebis qu'on ne reconnaît qu'après les avoir égorgées. Il est l'innocent, l'accusation vivante de ceux qui ne sont pas purs. Et c'est pourquoi il lui faut partir. Dans ce monde sali, sa présence seule est un reproche intolérable.*

Jean COLLET, *Télé-ciné* n° 50, juillet-août 1955, loc. cit.

## **PAULO**



**Interprète :** Franco PASTORINO

**Age :** 25 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Telle que tu es tu me suffis encore mais attention quand tu auras débuté ce sera une autre histoire. Les filles, elles font des bêtises, c'est pas grave. Mais je veux pas d'une femme qui se donne à trois mille personnes tous les soirs. Regarde Prunelle. C'est comme ça que tu seras quand Danglard aura plus besoin de toi. Réfléchis. A la minute même où tu paraîtras en public, dis-toi que tu m'as perdu.* »

### **Descriptif**

Il est le petit fiancé de Nini, apprenti-boulangier chez son oncle, il mène une vie simple. Dès le début, sa relation avec Nini est vouée à l'échec. En effet, on ne les voit ensemble que par rapport à Danglard. Pour danser avec ce « *rupin* », elle tourne le dos à son fiancé. Elle lui est déjà en quelque sorte infidèle puisque d'habitude, apparemment, elle ne danse qu'avec Paulo : « *Tu valse avec un autre !* »

Paulo est en fait étranger au monde du spectacle et du cabaret (dès le début adossé à un pilier, il est le seul à ne pas participer à la fête). Il est condamné à la jalousie, sentiment d'autant plus violent que son amour pour Nini est aussi fort que celui du Prince. Si Paulo est à l'opposé d'Alexandre par ses rêves, son éducation, son niveau social, il s'en rapproche tout de même par sa pureté, par la recherche de l'amour absolu (il ne fera pas de compromis, il veut Nini pour lui seul).

Les rêves de Paulo sont des rêves qui correspondent à son milieu social. Ce sont les rêves d'un ouvrier (des années 1930 plutôt que de 1881 car les vacances n'existaient pas à l'époque, petit anachronisme de la part de Renoir) : « *Le dimanche on irait à Nogent, tous les ans en vacances à la campagne... On aurait des enfants.* » Mais ils vont à l'encontre de ceux de Nini (la danse, le succès et sa carrière) et Paulo ne pourra jamais lui apporter ce qu'elle souhaite : « *Vous ne pouvez pas être danseuse et boulangère.* »

Paulo se fait des illusions. Quand Nini se donne à lui dans le fournil, il croit qu'il va établir une relation durable avec elle qui va les conduire au mariage. Mais alors que leur union est l'accomplissement d'une partie des rêves de Paulo, il ne s'aperçoit pas qu'en se rhabillant elle est déjà ailleurs :

« *Tu restes pas ?* »

- *Oh je peux pas. Le Moulin-Rouge est couvert.* »

Paulo se consolera avec quelqu'un plus proche de son univers et de ses rêves de famille.

Ce personnage est le stéréotype du latin au sang chaud prêt à se battre. Par ce côté il est à rapprocher du personnage de Lola ou celui de Toni.

### **Franco PASTORINO (1933-1959) :**

est né en Italie le 25 décembre 1933 et il meurt le 13 juillet 1959 d'une péritonite à Milan.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Paulo est un primitif sans lucidité, ni humour, ni grandeur. Il est une force de la nature, mais une force sans intelligence, inefficace et butée. Il est en quête d'absolu lui aussi, mais il devra se contenter d'un amour à sa petite mesure.*

Jean COLLET, *Télé-ciné* n° 50, juillet-août 1955, loc. cit.

## **LOLA**



**Interprète :** Maria FELIX

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Les apparences, je m'en fous, je fais ce que je veux !* »

### **Descriptif**

Elle est la vedette de spectacle du « Paravent Chinois » avec ses danses exotiques. Elle est la maîtresse quelque peu volage du directeur, Danglard.

« *Qu'est ce que tu lui trouves à cette petite... ne t'imagines surtout pas que je sois jalouse.*

- *Rends-moi cette justice que je ne le suis pas non plus.*

- *Ah Walter, les autres... Mais ça n'a aucune importance.* »

Elle représente, à côté de la jeunesse et de la naïveté de Nini, la femme plantureuse, épanouie dans la force de l'âge. Elle a le même tempérament latin que Paulo.

Une de ses préoccupations, pour ne pas dire la seule, est de plaire. Elle veut toujours être au centre des préoccupations, être la première aux yeux de tous, être aimée, admirée et enviée. C'est pourquoi, sur scène, elle est si à son aise, elle plaisante avec le public masculin, elle rit, elle est heureuse, tous les yeux (et quels yeux ! exorbités d'amour) sont braqués sur elle (Renoir met en parallèle la peur du siffleur de monter sur scène : « *J'aimerais mieux rentré dans la cage du tigre* » et l'habileté de Lola qui se sent à l'aise dans ce monde).

Avec ce trait de caractère, elle est habituée à avoir une multitude de personnes (des hommes surtout) qui gravitent autour d'elle. C'est une femme libre qui choisit ses amants, elle se moque du qu'en-dira-t-on et n'a aucune honte à venir chercher de l'aide auprès de son amant, pour lui fermer son corset. Elle se promène dans l'appartement en tenue très légère alors que Casimir, le clerc de l'huissier, est dans la même pièce, faisant son évaluation.

Pour vivre elle a besoin des hommes, d'un public, du luxe. Alors quand elle prétend être prête à « *tout plaquer pour aller vivre avec Danglard dans une mesure, d'amour et d'eau fraîche* », il nous est permis de douter, elle ne peut vivre seule, il lui faut des soupirants et un public avant tout, des regards admiratifs posés sur elle. Mais ce trait de caractère amène des excès, elle aimerait pouvoir tout régenter et quand quelque chose ou quelqu'un lui résiste, elle entre dans des colères noires : elle intimide l'huissier venu saisir ses meubles, elle se bat physiquement avec Nini. Si par malheur la première place lui échappe, elle devient méchante, elle fait du chantage à Danglard : « *Plus de cancan et tout recommence comme avant... faut pas m'en vouloir quand je suis en colère, je ne sais plus ce que je fais.* »

Les rapports avec Danglard reflète ce personnage. Elle aime que Danglard la séduise. Elle l'aime à sa manière puisqu'elle revient toujours à lui entre ses amants, elle peut devenir une garce comme le dit Danglard : « *T'es la reine des garces, et t'auras toujours un beau rôle dans mon spectacle* », mais malheureusement, elle peut devenir dangereuse et détruire. S'apercevant que le prince Alexandre est loin d'être indifférent aux charmes de Nini (et peut-être aussi par dépit que ce ne soit pas elle qui l'attire), Lola décide de couper court à l'idylle du prince. Mais sans le savoir et sans le vouloir, elle ne détruira certes pas l'idylle, mais le prince lui-même qui tente de se suicider.

Elle préfère être détestée plutôt que de n'être pas aimée : « *Chère Madame, puis-je vous demander un autre grand service ? Foutez-moi le camp !* »

C'est une femme excessive qui porte la contradiction en elle : puisque ayant combattu Nini, elle finit par s'allier à elle face à une troisième rivale, Esther. Elle va même jusqu'à se fâcher contre Danglard. Elle lui reproche, bizarrement de tromper Nini avec Esther : « *Qu'est-ce tu lui as fait... Tu l'a trompée avec cette... T'as pas honte... Une gentille fille comme ça... J'ai envie de te foutre une claque* », alors que peu de temps auparavant, elle traitait Nini de tous les noms, maintenant c'est « *une gentille fille.* » Elle est parfois volcanique mais ne perd pas de vue son ambition et son image puisque devant l'abandon de Nini, elle se « dévoue » pour prendre sa place. Elle qui aime tant plaire, tant paraître aux yeux de tous comme la huitième merveille, elle s'entend répondre par la vieille Guibole : « *Finalement ça pourrait boucher un trou.* »

Elle est un spectacle à elle seule. Plus elle se donne en spectacle, plus elle vit.

### **Maria FELIX (1914-2002) :**

Los Angeles Felix Guerena est née en 1914. D'origine mexicaine, elle s'est retirée très tôt après un riche mariage.

### **Maria Felix vue par la critique :**

*Maria Felix, dans un rôle de danseuse pseudo-exotique, est horripilante à souhait.*

Jean ROCHEREAU, **La Croix**, 06-05-1955, loc.cit.

*Il y a en elle cette avidité impotente, irritable et jalouse de la femme insatisfaite. Malheureuse, incapable déjà de répandre cette joie de vivre dont rayonne Nini, elle n'a plus qu'à faire souffrir ceux qu'elle ne peut rendre heureux. Peut-être grâce à Nini, pourra-t-elle enfin aimer Walter, avant de sombrer, avec sa terrible lucidité, dans la solitude misérable de la vieille Prunelle.*

Jean COLLET, *Télé-ciné* n° 50, juillet-août 1955, loc. cit.

## **BIDON, SAVATE et la GENISSE**



**Interprètes** : Jacques JOUANNEAU, Jean-Marc TENNBERG et Dora DOLL

**Age** : environ 35 ans

### **Descriptif**

Trio inséparable, ils ont plus un rôle de commentateurs du monde des bourgeois avec un vocabulaire pour le moins « imagé » : « *Félicitation, mon gars, c'est un petit lot en or que t'as là.* » Ils jouent le rôle des mauvais garçons de genre populaire qui donnent en quelque sorte un frisson à la

bourgeoisie.

### **Jacques JOUANNEAU (1926- ) :**

est né en 1926. Un comique plein de finesse, avec la bouille de bon copain faussement ahuri et parfois plein de bon sens. Les débuts se placent sous le signe de Renoir. Après 1963 c'est le plongeon.

### **Jean-Marc TENNBERG (1924-1971) :**

Marc Tractenberger est né le 12 mai 1924 à Pantin (Seine). Il commence en tant que figurant et tient de petits rôles au cinéma de 1945 à 1950. Puis il se dirige vers le cabaret, la radio et la télévision. Il fait aussi quelques récitals de poèmes. Il fut marié à Suzy Delair. Il se tue dans un accident d'avion le 12 août 1971.

### **Dora DOLL (1922- ) :**

est une actrice française née le 19 mai 1922 à Berlin. Mariée à François Deguelt (chanteur), elle entre au conservatoire puis commence au théâtre et à la télévision. Elle débute au cinéma comme figurante en 1938.

## **COUDRIER, Baron WALTER, VALORGUEIL et BARJOLIN**





**Interprètes :** Jean PAREDES, Jean-Roger CAUSSIMON, Michel PICCOLI, Albert REMY

***Descriptif***

Tout quatre sont issus de la bourgeoisie. Ils représentent une bourgeoisie riche qui s'encanaille en venant dans les cabarets, plus pour « mater les danseuses » que par amour du spectacle. Ils représentent le monde de l'argent sans lequel le spectacle ne serait pas possible. Ils restent somme toute réalistes puisqu'ils investissent dans le Moulin Rouge (surtout Walter). Ces personnages représentent un échantillon stéréotypé de la bourgeoisie : le banquier, le noceur, le militaire traditionnellement utilisé dans le théâtre de boulevard.

***Jean PAREDES (1918-1998) :***

Victor Catégnac est un comique pétulant. Noceur impénitent, amateur de filles mais plutôt efféminé, il a trop vite sombré dans un cinéma de boulevard. Il meurt le 12 juillet 1998.

***Jean-Roger CAUSSIMON (1918-1985) :***

est né le 24 juillet 1918. Il commence par le Conservatoire de Bordeaux puis rejoint celui de Paris. On peut retenir quelques apparitions mémorables au cinéma. Sa grande taille lui permet de ne pas passer inaperçu. Il s'oriente bien vite vers la chanson. Il meurt le 19 octobre 1985.

***Michel PICCOLI (1925- ) :***

Fils d'immigrants italiens, né dans une famille de musiciens, il fait ses études à Paris après avoir passé son enfance en Corrèze. Il passe ses quinze premières années de sa carrière à apparaître en même temps sur scène et sur l'écran. Il découvre alors le théâtre et Luis Bunuel. Le cinéma ne se trompe pas sur ce grand acteur en lui remettant de nombreuses récompenses (Cannes, Berlin).

***Albert REMY (1915-1967) :***

est né le 9 avril 1911. Humoriste venu des Beaux-Arts, il doit à Truffaut et à ses *400 coups* d'avoir enfin été reconnu par le grand public. Mais il se lance par la suite dans le cirque et le music-hall privant ainsi le cinéma de sa présence. Il meurt le 26 janvier 1967.

## PAULUS, Paul DELMET, Eugénie BUFFET et Yvette GUILBERT



**Interprètes :** Jean RAYMOND, André CLAVEAU, Edith PIAF, PATACHOU

### **Descriptif**

Ces quatre personnages ont en commun d'incarner des artistes ayant réellement existé à l'époque du Moulin Rouge (Paulus : 1845-1908 ; Paul Delmet : 1862-1904 ; Eugénie Buffet : 1866-1934 ; Yvette Guilbert : 1867-1944). Ces chanteurs des années 1880-1900 sont donc ici incarnés par des artistes des années 50. Renoir réalise une synthèse du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle.

### **Jean RAYMOND (1919- ?)**

#### **André CLAVEAU (1915-2003) :**

est né à Paris le 17 décembre 1915. André Claveau aura été plus que le créateur de *Marjolaine* de *Domino* et du mondialement connu *Bon Anniversaire*. Sa carrière dans la chanson débute au milieu des années trente où, graphiste et dessinateur de bijoux, il participe à un concours d'amateurs d'où il sort vainqueur. Pendant six ans, il passera en troisième, deuxième et parfois première de programmes dans différents music-halls. Mais ce n'est qu'en 1942 qu'il commence vraiment à être connu lorsqu'il est remarqué par un impresario. A la Libération il est devenu « *Le Prince de la chanson de charme* » et devient animateur à la radio où, au cours des années qui suivront, il deviendra un des chanteurs français les plus connus accumulant succès après succès. A la toute fin des années soixante, encore au sommet de sa gloire il décide de prendre sa retraite. Il meurt à Brassac (Tarn) le 4 juillet 2003.

#### **Edith PIAF (1915-1963) :**

Edith Giovanna Gassion est née à Paris. Sa présence sur scène, sa voix, ses chansons poignantes ainsi que sa vie tumultueuse la rendront populaire en France et dans le monde. Elle écrit certaines de ses chansons (*La Vie en rose*, *L'Hymne à l'amour*) mais la plupart d'entre

elles sont dues à Raymond Asso (*Mon Légionnaire*), Georges Moustaki (*Milord*) et Charles Dumont (*Non je ne regrette rien*).

**PATACHOU (1918- ) :**

Henriette Ragon ouvre un cabaret-restaurant, chez *Patachou* à Montmartre en 1948. Elle s'impose par le choix de ses textes qu'elle interprète et la manière dont elle les détaille retrouvant l'art des diseuses d'autrefois. Guy Béart, Charles Aznavour, Léo Ferré sont ses principaux auteurs sans oublier Brassens qu'elle fut la première à chanter et qu'elle incita à monter sur scène en 1952.

## **Esther GEORGES**

**Interprète :** Anna AMENDOLA

**Sexe :** féminin

**Age :** 30 ans

**Descriptif**

C'est un personnage secondaire mais important puisque c'est elle qui succède à Nini dans le cœur de Danglard et c'est surtout elle qui interprète la chanson-phare du film : *la Complainte de la Butte* dont on oublie trop souvent que les paroles sont signées Jean Renoir. L'une des interprètes fut Cora Vaucaire mais il faut noter également la reprise de cette chanson en duo en 2002 par Patrick Bruel et Francis Cabrel.

*En haut de la rue Saint-Vincent*

*Un poète et une inconnue*

*S'aimèrent l'espace d'un instant*

*Mais il ne l'a jamais revue*

*Cette chanson il composa*

*Espérant que son inconnue*

*Un matin d'printemps l'entendra*

*Quelque part au coin d'une rue*

*La lune trop blême*

*Pose un diadème*

*Sur tes cheveux roux*

*La lune trop rousse*

*De gloire éclabousse*

*Ton jupon plein d'trous*

*La lune trop pâle*

*Caresse l'opale*

*De tes yeux blasés*

*Princesse de la rue*

*Soit la bienvenue*

*Dans mon cœur blessé*

*Les eschiers de la butte sont durs aux miséreux*

*Les ailes des moulins protègent les amoureux*

*Petite mendigote*

*Je sens ta menotte*



*Qui cherche ma main  
Je sens ta poitrine  
Et ta taille fine  
J'oublie mon chagrin*

*Je sens sur tes lèvres  
Une odeur de fièvre  
De gosse mal nourri  
Et sous ta caresse  
Je sens une ivresse  
Qui m'anéantit*

*Les escaliers de la butte sont durs aux miséreux  
Les ailes des moulins protègent les amoureux*

*Mais voilà qu'il flotte  
La lune se trotte  
La princesse aussi  
Sous le ciel sans lune  
Je pleure à la brune  
Mon rêve évanoui.*

## CASIMIR



**Interprète :** Philippe CLAY

**Age :** 30-40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Moi aussi je suis un petit peu artiste à mes heures. Je chante, je danse, mes amis m'ont surnommé Casimir le serpent. Vous pourriez pas me faire débiter dans un endroit chic, au Paravant Chinois. Oh j'abandonnerais la chicane tout de suite. »

**Descriptif**

Philippe Clay est utilisé dans un rôle proche de celui qu'il est en réalité : un chanteur. Au départ clerc d'huissier avec son costume noir qui le fait ressembler à un croque-mort, il endosse par la suite l'habit de meneur de spectacle avec toute la vivacité, la bonne humeur et l'enrâin qui le caractérise.

**Philippe CLAY (1927- ) :**

Ce grand diable maigre au visage en lame de couteau, par ailleurs chanteur, ne pouvait être ignoré par le cinéma, même s'il n'y composa que des silhouettes.

## GUIBOLE



**Interprète :** Lydia JOHNSON

**Age :** 65 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Tu connaissais le vieux chahut, pas le French cancan. Y'a un monde entre les deux... Enfin on pourra peut-être boucher un trou. »

**Descriptif**

Ce personnage peut renvoyer à un personnage réel de l'époque, La Goulue. Elle est à la fois celle qui détient le savoir (le vieux cancan) et l'ancienne danseuse sans illusion sur ce qu'elle est devenue : « avec ma gueule. »

Elle pourrait incarner un deuxième destin possible pour Nini, un rôle de transition entre Nini et Prunelle.

**Lydia JOHNSON (1896-1969) :**

Lidia Abramovitch est la mère de l'actrice Lucy d'Albert. Elle est née en Russie le 6 janvier 1896 et est décédée en Italie le 3 avril 1969.

## Le SERVITEUR, Madame OLYMPE, le PROPRIETAIRE, la BUVEUSE et le PIERROT-SIFFLEUR





**Interprètes :** Gaston MODOT, Valentine TESSIER, Max DALBAN, Rosy VARTE et Pierre OALF

**Descriptif**

Ces personnages sont des silhouettes qui illustrent et étoffent de manière plus réaliste le film. Renoir rend hommage à certains de ses acteurs d'avant : Gaston Modot (*La Règle du jeu*), Max Dalban (*Toni, La Vie est à nous*), Valentine Tessier (*Madame Bovary*). A noter aussi que Renoir retrouvera son Pierrot-Siffleur quelques années plus tard puisque c'est Pierre Olaf qui incarnera le rôle de Gustave le premier mari dans *La Cireuse électrique* (sketch du *Petit théâtre de Jean Renoir* en 1969).

**Gaston MODOT :**

Se reporter à la fiche du personnage de **Philippe** dans le film *La Vie est à nous*, p. 152.

**Valentine TESSIER**

Se reporter à la fiche du personnage **d'Emma Bovary** dans le film *Madame Bovary*, p. 104.

**Max DALBAN**

Se reporter à la fiche du personnage d'**Albert** dans le film *Toni*, p. 128.

**Rosy VARTE (1923- ) :**

est née le 22 novembre 1923 en Turquie. Elle fait ses études en France où elle épouse Yves Robert. Elle débute au théâtre en 1946. Elle se lancera aussi dans le cabaret, le music'hall, la radio et la télévision.

**Rosy Varte vue par Françoise Arnoul :**

*Tous les personnages sont soignés. C'est l'une des qualités principales de Renoir d'ailleurs, celle de savoir faire exister tous les personnages. Le petit rôle est valorisé. Prenez Rosy Varte, qui fait la queue pour aller voir Nini danser, elle ne dit pas avoir plus de dix répliques et pourtant on la remarque.*

Françoise ARNOUL, *L'Avant-scène cinéma*, septembre 2005, article d'Yves Alion : *Entretien avec Françoise Arnoul*, pp. 14-15.

**Pierre OLAF (1928-1995) :**

est né le 14 juillet 1928 à Bordeaux et décède le 13 septembre 1995.



**34)- ELÉNA ET LES HOMMES (1956)**  
**PARIS DOES STRANGE THINGS**  
 (titre de la version anglaise)

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario* : Jean RENOIR  
*Adaptation* : Jean RENOIR, Jean SERGE, Cy HOWARD  
*Production* : Franco-London Films, les Films CIBE, Electra Compania Cinematografica  
*Producteur* : Louis WIPF  
*Distributeur* : Cinédis (France)  
*Photographie* : Claude RENOIR

<i>Décor</i>	Jean ANDRE
<i>Costumes</i>	Rosine DELAMARE, Monique PLOTIN
<i>Montage</i>	Boris LEWIN
<i>Musique</i>	Joseph KOSMA
<i>Chansons</i>	Méfiez-vous de Paris, O nuit
<i>Voix</i>	Léo MARJANE, Juliette GRECO
<i>Arrangements</i>	Georges VAN PARYS
<i>Son</i>	William Robert SIVEL
<i>Administration</i>	Georges WALON
<i>Assistant Réalisateur</i>	Serge VALLIN
<i>Scripte</i>	Ginette DOYNEL
<i>Cadreur</i>	Gilbert CHAIN
<i>Régisseur</i>	Lucien LIPPENS
<i>Assistants décorateurs</i>	Robert ANDRE, Jacques SAULNIER
<i>Assistant costumier</i>	Lion FAY
<i>Création costumes</i>	Barbara KARINSKA, GREMTZEFF, BRESLAVE
<i>Fourrures</i>	Roland MEYER
<i>Maquillage</i>	ULYSSE
<i>Coiffeur</i>	Mme ARCHAMBAUT
<i>Assistants son</i>	Arthur VON MEEREN, Pierre FANN
<i>Assistants technique</i>	Charles DOLFUS, René BERNARD
<i>Tournage</i>	1 décembre 1955 -17 mars 1956
<i>Extérieurs</i>	Parc d'Ermenonville, bois de St Cloud
<i>Procédé</i>	35mm, technicolor
<i>Enregistrement</i>	Western Electric
<i>Longueur</i>	2 688 m.
<i>Durée</i>	98'
<i>Première publique</i>	12 septembre 1956, Colisée, Paris Paramount New-York (sous le titre Paris does strange things) 29 mars 1957
<i>Général Rollan</i>	Jean MARAIS
<i>Henri de Chevincourt</i>	Mel FERRER
<i>Hector</i>	Jean RICHARD
<i>Martin-Michaud</i>	Pierre BERTIN
<i>Isnard</i>	Jean CASTANIER
<i>Eugène Martin-Michaud</i>	Jacques JOUANNEAU
<i>Le chef des gitans</i>	Gaston MODOT
<i>Lionel</i>	Jean CLAUDIO

<i>Godin</i>	Frédéric DUVALLES
<i>Marbeau</i>	Mirko ELLIS
<i>Lisbonne</i>	Jacques HILLING
<i>Duchene</i>	Jacques MOREL
<i>Fleury</i>	Renaud MARY
<i>Buchez</i>	Albert REMY
<i>Le serviteur d'Henri</i>	Léon LARIVE
<i>Le serviteur d'Eléna</i>	Grégory CHMARA
<i>Le docteur</i>	Robert LE BEAL
<i>Le propriétaire du café</i>	Jim GERALD
<i>Un spectateur</i>	Paul DEMANGE

<i>Princesse Eléna Sorokowska</i>	Ingrid BERGMAN
<i>Miarka</i>	Juliette GRECO
<i>Lolotte</i>	Magali NOEL
<i>Paulette</i>	Elina LABOURDETTE
<i>Rosa, la rose</i>	Dora DOLL
<i>Denise Godin</i>	Michèle NADAL
<i>Olga</i>	Olga VALERY
<i>La chanteuse de rue</i>	Léo MARJANE

Et Yves THOMAS, René BERTHIER, Gérard BUHR, JAQUE-CATELAIN, Lyne CARREL, Corinne JANSEN, Liliane ERNOUT, Pierre DUVERGER, Hubert de LAPPARENT, Palmyre LEVASSEUR, Jean OZENNE, Louise ROUSSEAU, Simone SYLVESTRE, les Zavattas, les chanteurs du "Lapin à Gilles"

Eléna, jeune veuve d'un prince polonais vit, chichement, dans le Paris des années 1880. Elle est l'objet des attentions pressantes de plusieurs amis à qui elle semble porter chance : son répétiteur de musique, son ami Henri de Chevincourt, ou Martin-Michaud, le fournisseur de chaussures de l'armée française.

Paris en cette veille de 14 juillet n'a d'yeux que pour le beau général Rollan. Le gouvernement républicain se méfie, lui, à juste titre de cet officier trop populaire.

Eléna, est persuadée de pouvoir aider Rollan dans sa conquête de la gloire. Ce dernier est loin d'être insensible au charme de la jeune femme, malgré les mises en garde que lui ont faites ses partisans et sa maîtresse en titre.

Bien que fiancée à Martin-Michaud qui donne une grande réception en son honneur dans sa propriété de campagne, elle en profite pour intriguer en faveur de Rollan. Un joyeux désordre s'installe au château. L'ordonnance du général Rollan courtise Lolotte, la femme de chambre d'Eléna.

Lolotte est aussi poursuivie par le fils Godin qui, lui, est officiellement fiancé à la fille de Martin-Michaud. Henri de Chevincourt, jaloux de Rollan, le provoque en duel.

L'imbroglio s'éclaircira dans la maison close de madame Rosa où conspirateurs et policiers se retrouvent. Rollan s'échappera grâce à la complicité d'une bohémienne et partira en compagnie de sa maîtresse officielle vers son destin, tandis qu'Eléna tombera dans les bras du bel Henri.

## Princesse Eléna SOROKOWSKA



**Interprète :** Ingrid BERGMAN

**Age :** 35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Tout ce qui est arrivé est de ma faute, je vous ai abandonné trop tôt. J'aurai dû rester avec vous jusqu'à la minute précise où je vous aurais vu de mes propres yeux à la place du Président de la République à l'Elysée. »

## **Descriptif**

Eléna est une princesse polonaise, réfugiée à Paris avec sa tante à la suite du décès accidentel de son mari qui a sauté avec la bombe qu'il préparait ! Dépourvue dès lors de toutes ressources, Eléna a à la fois une vie sentimentale agitée et semble totalement imperméable à l'amour. Et si elle consent à épouser le vieux Martin-Michaud, c'est uniquement parce qu'elle est ruinée. Martin-Michaud, gros industriel de la chaussure, l'adore et représente la sécurité financière. Eléna n'hésite pas :

*« Tu en feras ce que tu veux.*

*- Quand faut-il que je vous épouse ? »*

Ayant échappée à l'explosion qui fut fatale à son mari, en cueillant des marguerites, elle pense être sur terre pour mener à bien une mission : aider les grands hommes à accomplir leur destin grâce au talisman qu'elle leur offre, une marguerite.

Pour elle, seule compte cette mission auprès des hommes et l'amour n'a aucune place dans les relations qu'elle entretient avec eux. Quand sa mission est terminée, son devoir est de s'effacer et de rechercher un autre futur grand homme. C'est ainsi qu'elle congédie son amant pianiste

*« A quand le mariage ?*

*- Quel mariage ? Vous n'avez plus besoin de moi ! Ma mission auprès de vous est terminée, votre opéra va être joué. »*

Derrière cette mission apparaît une femme belle, jeune et pleine de vie qui a envie de tout connaître, de tout expérimenter : au son de la musique du 14 juillet, elle se précipite sur le balcon pour assister au défilé au grand dam de son soupirant.

Elle est à l'aise dans tous les milieux : *« Alors la princesse, on se mélange ? »*, ironise un poulbot alors que la foule l'emporte dans son tourbillon. Eléna se sent à l'aise avec le peuple, à la différence des dames de sa condition :

*« Cette foule est affreuse, je n'en puis plus, j'étouffe... Je ne peux pas supporter la foule.*

*- Et moi j'ai envie de les embrasser tous. »*

Le hasard lui permet de rencontrer Henri de Chevincourt. Jusqu'alors les hommes étaient des « jouets » pour elle, des jouets qui confirment sa mission sur terre, or avec Henri, ça ne fonctionne pas comme avec les autres. C'est pourquoi elle le fuit dans un premier temps : en effet lorsque la soirée qu'elle passe avec lui prend une tournure qu'elle n'avait pas prévue à force de danser joue contre joue avec Henri, leur lèvres finissent par se rencontrer. Or ce sentiment nouveau qu'elle ressent pour un homme la trouble et l'apeure et elle décide de fuir cet homme sans ambition :

*« Pourquoi voulez-vous que je m'occupe de vous, si encore vous aviez une ambition, un idéal.*

*- J'en ai un mais tellement élevé qu'il est à peu près inaccessible... de ne rien faire. Mon idéal est d'atteindre à la parfaite paresse. »*

Mais Henri va lui servir d'intermédiaire pour rencontrer le général Rollan : *« Malgré son triomphe il a l'air soucieux... que lui manque-t-il ? »* De nouveau, elle a trouvé une mission : donner une marguerite afin qu'il accède au pouvoir politique. *« Il est question de porter le général à la présidence de la République... Le général le voudra-t-il ? »*

Eléna qui se trouve à quelques kilomètres seulement du quartier général, retrouve Rollan :

*« On dirait que c'est vous qui avez arrangé cela.*

*- On ne doit remercier que le hasard, disons la divine providence. »*

Elle n'envisage de le retrouver que pour le convaincre d'accéder à son ambition nationale.

*« Je voudrais vous voir seul.*

*- Moi aussi »,* réplique-t-il avec une toute autre idée en tête. Et c'est avec peine qu'elle tente de repousser les avances d'un général trop entreprenant. L'amour pour elle n'est qu'un obstacle à sa mission, qui leur fait perdre beaucoup de temps. De nouveau Eléna va tenter de le convaincre.

Mais l'Histoire prend le dessus puis s'accélère. Le général qui perd la marguerite, est mis aux arrêts, et semble perdu pour le pays dans son exil provincial. Mais l'ange gardien veille et c'est dans une maison close qu'un rendez-vous entre Eléna et Rollan est organisé chez Rosa la Rose (et non plus marguerite). *« De ce rendez-vous dépend tout l'avenir du pays. »*

Mais les mêmes causes produisent les mêmes effets :

Eléna : « *Je suis si contente que vous ayez de nouveau besoin de moi.* »

Rollan : *C'est de votre amour dont j'ai besoin... Eléna c'est vous que je veux, pas le pouvoir.*

Eléna : *Non pas moi, le pouvoir.*

Rollan : *Je vous aime Eléna.*

Eléna : *Je ne compte pas. C'est votre cause. »*

C'est l'inversion du thème classique du conflit tragique entre l'amour et la raison, Renoir compose une fantaisie comique, pas un drame : la femme éternelle, Eléna qu'il compare à Vénus descendue sur terre sème l'amour au lieu d'appeler à la raison politique.

Pour permettre à Rollan de s'enfuir déguisé en bohémien et de continuer sa route vers le pouvoir, Eléna se sacrifie pour faire croire au peuple comme aux informateurs de police qu'elle reste dans les bras du beau militaire, alors que le rôle est tenu par Henri qui a revêtu l'uniforme du général.

*« Ils jouent bien leur rôle.*

*- Oui trop bien ! »*

Mais comme dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, où le son de la flûte déclenche l'orage et les passions, le chant de Miarka la bohémienne ensorcelle le public et jette les uns dans les bras des autres. Henri déguisé en général et Eléna sont victimes du même sortilège. Ils jouent trop bien leur rôle : *« Pour les remercier, donnons-leur une dernière représentation... »*

Or c'est justement à partir de cette dernière représentation que la véritable vie commence selon le principe renoirien *« où finit le théâtre ? où donc commence la vie ? »*

Eléna devient alors elle-même :

Henri : *« Vous ne jouez pas le jeu... Vous êtes sincère !... Moi aussi.*

Eléna : *Inutile de vous embrasser, la comédie est terminée.*

Henri : *Je le sais. »*

Eléna est un personnage typiquement renoirien malgré le titre de princesse qu'elle minimise d'ailleurs. Elle est amoureuse de la vie, elle n'accorde aucune importance aux distinctions de classe sociale, les apparences ne comptent pas : elle se mélange volontiers à la foule, alors que Martin-Michaud préfère rester dans la voiture. Par son plaisir de la vie, elle représente le personnage dionysiaque par excellence, elle croque la vie à pleine dent ou tout du moins elle la boit car un verre de vin est loin de la rebuter. Le côté épicurien la rapproche d'emblée de son créateur qui se déclarait proche des ouvriers pour leur amour du vin. Elle est alors l'antithèse de personnages comme Boeldieu ou Rauffenstein qui sont coincés dans leurs gants blancs ou engoncés dans le vouvoiement. Par son côté messianique, elle annonce le personnage de Marie-Charlotte dans *Le Déjeuner sur l'herbe* qui, après sa rupture avec Alexis qui refuse de devenir président de l'Europe, décide de ne plus se consacrer à un homme, mais plutôt à faire le bonheur de plusieurs. Ingrid Bergman apporte sa beauté et sa joie de vivre au personnage et la séquence du 14 juillet rappelle un peu *French cancan*.

### **Ingrid BERGMAN (1915-1982) :**

est née le 29 août 1915 en Suède. Orpheline, elle fut élevée par des proches. Très jeune, elle s'oriente vers le théâtre et fait partie de la troupe principale de Stockholm. Le cinéma en fait rapidement une vedette. Son coup de foudre pour le réalisateur Rossellini va briser sa carrière américaine. Elle divorce pour l'épouser en 1950. C'est le scandale. Sa carrière italienne est courte et elle redeviendra une vedette internationale après sa séparation d'avec le réalisateur italien. Renoir composa le rôle pour elle après avoir eu de nombreux projets de films avec elle dont une adaptation de *Sarn* qui ne vit hélas jamais le jour. Elle meurt d'un cancer à Londres le 29 août 1982.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Un brave homme faible et sensuel est sous l'emprise d'une belle femme (légitime ou non), de tempérament vif, de caractère difficile et plus ou moins adorable garce.*

François TRUFFAUT, **Les Cahiers du cinéma** n° 58, loc.cit., p. 32.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Donc Eléna c'est Venus, Venus avec toute sa blondeur, une blondeur exquise, avec des tout 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, il y a cette gaieté constante, cette espèce de don de soi-même. Venus ne sait pas vous dire bonjour sans qu'on ait l'impression qu'elle se donne toute entière, et elle se donne tout entière. Le contraire de ces beautés fatales, décadentes, de ces appels au désespoir que le diable a tenté de mettre à la mode.*

Jean RENOIR, **Les Ecrits 1926-1971**, op.cit., p. 281.

### **Le personnage vu par Daniel Serceau :**

*Bien que princesse et polonaise, Eléna partage tous les idéaux et toutes les contradictions du peuple français. Cocardière, populiste, chevaleresque, éprise de grandeur et de prestige, telles sont ses caractéristiques idéologiques.*

Daniel SERCEAU, **La Sagesse du plaisir**, éd. du Cerf, coll. 7ème Art, Paris, 1985, p. 51.

### **Ingrid Bergman vue par Jean Renoir :**

*Ingrid a été merveilleuse, ça a été mon appui, mon réconfort.*

Jean RENOIR, **Les Cahiers du cinéma** n° 78, loc.cit.

*Ingrid Bergman, qui jouait le rôle principal, s'en tira avec son génie habituel et réussit à donner un personnage aussi invraisemblable que les décors.*

Jean RENOIR, **Ma Vie et mes films**, op.cit., p. 248.

*Ingrid est une femme merveilleuse et que j'aime à l'écran. Mon idée était de lui faire tourner quelque chose de comique. Après ça d'autres éléments sont venus. C'était de faire un film sur le général Boulanger [...]. J'ai pu pêcher des situations dans lesquelles Ingrid est merveilleuse.*

Jean RENOIR, **Jean Renoir ou la vérité intérieure**, émission d'Armand Panigel, 18/11/1978.

*[...] Je mourais d'envie de faire quelque chose de gai avec Ingrid Bergman et depuis longtemps, j'avais envie de la voir rire, sourire sur l'écran et de profiter moi-même d'abord – et de faire profiter le public – d'une espèce de plénitude charnelle qui est une des caractéristiques. [...] Ingrid a été merveilleuse, ça a été mon appui, mon réconfort.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 66.

*Ah ! si, je connais une autre personne honnête, c'est Ingrid Bergman. Il n'y a aucune ruse. Et je suis sûr que l'emprise d'Ingrid sur le public – les gens diront que c'est sa beauté, trouveront mille raisons – moi je suis sûr que c'est sa profonde honnêteté.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 61.

*Eléna et les hommes, c'est Ingrid Bergman. C'est Ingrid Bergman sous une forme que je crois assez inhabituelle. L'idée qui m'a poussée à faire ce film, c'était avant tout l'idée de faire tourner Ingrid Bergman. C'est Deutschmeister qui m'a proposé cette aventure et naturellement j'ai accepté avec joie parce qu'Ingrid est une femme qui est merveilleuse, que j'aime dans la vie et que j'aime à l'écran. Alors mon idée était de lui faire tourner quelque chose de comique. J'avais l'impression qu'elle en avait besoin. J'avais l'impression que des situations comiques arriveraient juste à point dans le développement de sa carrière. Je dois dire que je n'ai pas tellement pensé au succès du film et que j'ai peut-être eu tort, j'ai pensé surtout à elle.*

Jean RENOIR, **Entretiens et propos**, op. cit., p. 152.

*Tu es forte Ingrid parce que tu es très honnête. Je suis convaincu que maintenant tu sauras sauvegarder ton indépendance.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., p. 356 : lettre à Ingrid BERGMAN 8/12/1957.

### **Ingrid Bergman vue par la critique :**

*Quant à Ingrid, Renoir l'a rendue belle et jeune comme on ne le savait plus depuis qu'elle est exploitée dramatiquement par son mari.*

Jean D'YVOIRE, **Radio-cinéma-télévision** n° 349, 23/09/1956, article : *Eléna et les hommes*, p. 44.



*Ingrid Bergman dont c'est la rentrée, prouve qu'elle est l'actrice que nous connaissons. Elle ne sait pas toujours faire rire mais, lorsqu'elle paraît sur l'écran, elle possède ce don indéfinissable d'effacer l'image. Quelques actrices, par siècle, le possèdent.*

Claude GARSON, **L'Aurore**, 13 septembre 1956, article : *Eléna et les hommes*.

*Admirable et merveilleuse Ingrid Bergman qui est exactement ce que les autres ne sont pas, ou si mal, ou si peu ; je veux dire : une femme. Une vraie. Ensorcelante Eléna.*

Jean DE BARONCELLI, **Le Monde**, 15 septembre 1956, article : *Eléna et les hommes*, p. 8.

*Pour achever de l'égarer [le spectateur], voilà qu'on lui propose Ingrid Bergman avec son sourire de vierge sage dans le rôle d'une extravagante princesse slave. Il n'y croit pas, il subit tout de même son charme.*

Jacqueline MICHEL, **Parisien**, 14-09-1956, article : *Eléna et les hommes : la femme et les pantins*.

[...] quant à Ingrid Bergman [elle est] plus à l'aise dans le drame que dans la comédie.

Yves L'HER., **La Croix**, 1<sup>er</sup> septembre 1956, article : *Une certaine joie de vivre*.

[...] Ingrid Bergman : sublime chez Rossellini, magnifique chez Hitchcock, elle représente l'Anglo-saxonne typique dont le premier va faire exploser un tempérament qu'on suppose brûlant sous les apparences et le second cacher sa nature pour mieux nous montrer le trouble qui l'agite. Renoir ne pouvait la « rater » ; il y a longtemps qu'il voulait faire un film avec elle et lorsqu'il la tient enfin, il l'extrait des problèmes du couple où on l'avait (merveilleusement) enfermée pour la donner directement comme l'objet de désir à tous les hommes, à plusieurs en tout cas, et, de ce point de vue j'interpréteraï volontiers de façon maligne cette phrase qu'il prononça lors de la présentation du film à la presse en novembre 1955 – le tournage avait à peine commencé : « Ce film aura des qualités d'enchevêtrement ».

Alain CARBONNIER, **Cinéma** n° 317, mai 1985, article : *Eléna et les hommes*, p. IV.

*Eléna, jouée avec une grâce presque dansée par Ingrid Bergman.*

Louis SKORECKI, **Libération**, 05-10-1994, article : *Le Petit jeu de l'amour et du pouvoir, façon Renoir*, p. 61.

*La beauté sculpturale et l'intelligence de jeu d'Ingrid Bergman, raison d'être du film pour Renoir, s'accrochent mal d'un personnage naïf de ravissante idiote.*

Ophélie WIEL, **Télérama** hors-série, 2005, article : *Eléna et les hommes*, p. 92.

### **Ingrid Bergman vue par Donald Spoto :**

*Vêtue de robes magnifiques, filmée dans un fastueux Technicolor, elle sera plus belle que jamais. Le temps et les ennuis ont laissé sur son visage l'empreinte de la maturité et de la vigueur – mais aucune dureté – et sa vivacité est soulignée par sa chaleur et son élégance. L'astucieux Renoir en a fait une princesse polonaise pour justifier son accent, qui cesse dès lors d'être gauche pour paraître charmant.*

Donald SPOTO, in **Ingrid Bergman**, éd. Presse de la Cité, Paris 1997, p. 302.

### **Jean Renoir vu par Ingrid Bergman :**

*En fait, c'est Jean Renoir qui m'a sauvée. A Hollywood, où une grande amitié nous unissait, je lui disais souvent : « il faut que nous travaillions ensemble. Quand est-ce qu'on s'y met ? » Et Jean me répondait : « Non, le moment n'est pas encore venu. Pour moi, tu es une trop grande vedette. Mais j'attendrai le déclin. A Hollywood, il y en a dans toutes carrières. Tout le monde a des hauts et des bas. Maintenant, tu es au sommet et tu vas t'y maintenir un certain temps. Mais j'attendrai le jour où tu tomberas et alors, je tiendrai le filet pour te rattraper. Je serai là avec le filet. »*

*Jean Renoir est donc venu nous voir à Santa Marinella et il m'a annoncé : « Ingrid, le moment est venu, et j'ai le filet. Je veux que tu viennes à Paris faire un film avec moi » [...] Et je me suis retrouvée à Paris. C'était très stimulant de travailler sous la direction de Jean avec Mel Ferrer, Jean Marais et Juliette Greco.*

**Ma Vie** d'Alan Burgess, éd. Fayard, Paris, 1980, pp. 392-393.

*Quel être adorable que Jean Renoir. Je l'ai connu en 1941, à Hollywood. Il ne vivait pas comme les autres vedettes, dans un faste surfait et artificiel avec des piscines en marbre et des courts de tennis. Chez lui, je retrouvais la France avec des meubles de province, les tableaux de son père, des vins rouges et du gigot. Nous devînmes vite de grands amis. Il est innocent et naïf, propre comme un enfant. C'est très important pour un créateur, il voit toujours le bon côté des choses. Je ne l'ai d'ailleurs jamais entendu dire du mal de quelqu'un.*

**La Véritable Ingrid Bergman** de Bertrand MEYER-STABLEY, éd. Pygmalion, Paris, 2002, pp. 268-269.

## Henri de CHEVINCOURT



**Interprète :** Mel FERRER

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Mon idéal est d'atteindre à la parfaite paresse. Malheureusement, de nos jours, c'est presque impossible. »

**Descriptif**

C'est un aristocrate parisien, séduisant, léger et oisif que le hasard des mouvements d'une foule de 14 juillet jette dans les bras d'Eléna. Dès le premier abord, Henri est attiré par cette princesse polonaise si simple et si joyeuse, or ses sentiments ne se voient pas payés de retour.

Alors qu'Eléna est persuadée qu'elle a une mission politique à accomplir, Henri de Chevincourt voit en

Eléna la femme de sa vie.

Pour Eléna, l'amour n'a pas d'importance. Elle l'a évacué de ses sentiments pour se rendre disponible pour ses missions :

« Nous autres les profanes, nous appelons ça l'amour.

- Je vous en prie... je parle de choses sérieuses. »

Henri ne croit pas au talisman (une marguerite qui favoriserait la destinée des grands hommes) et le rôle d'ange gardien d'Eléna l'agace quelque peu. Eléna constate d'ailleurs que « Monsieur de Chevincourt ne croit en rien. » Il est sans doute le plus réaliste de tous.

Lorsque l'atmosphère bon enfant de la soirée du 14 juillet, les chants et les danses, le repas d'amoureux rapprochent les deux protagonistes, quoi de plus naturel pour Henri d'inviter Eléna à terminer la soirée chez lui ? Et quelle n'est pas sa surprise de la voir s'enfuir, et disparaître dans la foule joyeuse.

« Pourquoi voulez-vous que je m'occupe de vous. Si encore vous aviez une ambition, un idéal.

- J'en ai un mais tellement élevé qu'il est à peu près inaccessible... De ne rien faire. Mon idéal est d'atteindre à la parfaite paresse. »

Les hasards de l'Histoire, ou plutôt les arcanes d'une troisième République hésitante vont les rapprocher dans la mesue où il va tenter de l'utiliser comme intermédiaire pour convaincre Rollan de jouer un rôle politique : « Henri le moment est venu, il faut absolument convaincre Rollan. Vous avez sa confiance. »

C'est à lui qu'incombe la tâche incongrue de « jeter » en quelque sorte Eléna dans les bras de son meilleur ami. Mais cette mission lui donne aussi l'opportunité de retarder le mariage de la polonaise avec le fabricant de « godillots »...

Mais une fois de plus, il est déçu. Eléna ne se préoccupe que du général qui a de grandes décisions à prendre.

« Si je connaissais le crétin qui a présenté ma nièce au général.

- Ne cherchez pas chère Baronne. C'est moi.

- Pauvre petit pigeon. »

Tout le monde fait en sorte de l'écartier d'Eléna pour l'intérêt de la France.

Henri, le médiateur entre Eléna et Rollan, est évacué non seulement de la scène amoureuse (« Mon jeune ami, il y a des moments dans la vie des peuples où un citoyen doit faire passer l'intérêt de son pays avant ses sentiments personnels »), mais on l'écarte de la suite des événements politiques, en lui claquant d'abord la porte au nez de la maison close où le rendez-vous entre l'ange gardien et le héros doit avoir lieu, puis en l'assommant.

Presque naturellement Henri trouve alors refuge chez les bohémiens qui lui correspondent. Il trouve chez eux l'incarnation de son rêve de mener une vie sans soucis, en marge de la

volonté de pouvoir, des grandes passions politiques. A leur contact, il prend une leçon de sagesse vis-à-vis des femmes : « *Il faut d'abord dire comme elles [les femmes].* » Henri aide le général à s'enfuir en échangeant avec lui ses vêtements. Il est devenu le général. La petite marguerite épinglée à l'uniforme veillera-t-elle à la réussite de l'homme qui la porte ? Pour persuader la foule de la présence du (faux) général Henri et Eléna doivent faire semblant de s'embrasser. « *Faire semblant* » la loi de tout bon spectacle, fût-il parfois celui de la vie, permettra à Eléna de retrouver Henri. La merveilleuse chanson de la Bohémienne rassemble les êtres dans un amour subit tout comme l'air de flûte de Cabri jetait un vent de passion sur le pique-nique du *Déjeuner sur l'herbe*.

« *Un amant que je ferais souffrir*

*Un amour que je ferais mourir.* »

Avec l'appui de Miarka, Henri échange son rôle avec Rollan. « *Pour les remercier, donnons leur une dernière représentation* » suggère Henri en embrassant Eléna.

C'est bien évidemment lorsque l'on parle de représentation que le rideau tombe, que l'on tombe les masques, le faux cède le pas au vrai, la comédie à la vie. « *Vous ne jouez pas le jeu. Vous êtes sincère... Moi aussi.* »

La comédie est terminée, les spectateurs sont partis, le rideau est tombé, maintenant place à la vie. Même la petite marguerite désormais inutile est jetée à terre.

Il a d'emblée la sympathie de Renoir puisqu'il est paresseux. Pour le réalisateur en effet, la paresse est une des plus belles qualités qui soient. Il tient le rôle en quelque sorte de l'adjuvant des contes, celui qui est chargé d'aider le héros. Son intelligence et sa lucidité lui permettent de voir les faiblesses de Rollan et les « magouilles » de son entourage.

### **Mel FERRER (1917- ) :**

cet acteur et réalisateur est né dans le New-Jersey le 25 août 1917. Il se marie avec Audrey Hepburn et est dirigé par les plus grands réalisateurs avant de se consacrer à son tour à la mise en scène après son divorce en 1968. On le revoit de temps à autres à l'écran en « guest star ».

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Il s'appelle Henri de Chevincourt. Il ne fait rien dans la vie, non pas qu'il soit riche (je ne crois pas qu'il ait beaucoup d'argent), mais il est paresseux.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op. cit., p. 284.

### **Le personnage vu par Daniel Serceau :**

*Dans l'imaginaire du spectateur, Henri de Chevincourt est un héros de fiction. Il n'a d'histoire, c'est-à-dire de bataille à gagner, que pour combattre les valeurs de la société où il vit. Des valeurs qui en font un être plat et, de ce fait, condamné à l'éternelle mortification de ses désirs.*

Daniel SERCEAU, *La Sagesse du plaisir*, op. cit., 1985, p. 58.

*Etranger à la mentalité sociale dominante, Henri se réduit lui aussi à une épure. Le cinéaste en fait l'antidote d'une civilisation fondée sur l'esprit de compétition, l'agressivité, les valeurs du rendement et du prestige personnel. Son « idéal » de paresse universelle n'a pas d'autre signification. Henri se fait le défenseur, s'érige presque en militant oeuvrant pour une « cause » radicalement hostile à la structure ascétique de la mentalité populaire à laquelle Eléna adhère totalement. Aux besoins de grandeur et de gloire, dont les corollaires sont nécessairement l'effort, la ténacité, la discipline, la maîtrise de soi... s'oppose l'abandon pur et simple au plaisir. Henri ne veut pas être un « grand homme » ; il ne veut pas réaliser de « grandes choses ».*

Daniel SERCEAU, *La Sagesse du plaisir*, op.cit., p. 63.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Personnage sympathique il reste cependant ambigu. Intelligent et lucide, il a le sens de ce qui est authentique mais se montre par moments trop froid, trop sûr de lui. De tous les protagonistes, il est le seul à savoir ce qu'il veut, à faire ce qu'il faut pour l'obtenir ; ses buts paraissent toutefois limités à son bonheur personnel.*

Pierre MIRANDE, *Télé-ciné* n° 61, Fiche n° 284, *Eléna et les hommes*, p. 20.

## **Mel Ferrer vu par la critique :**

*Mel Ferrer [est] trop peu français dans ses manières.*

Yves L'HER., **La Croix**, septembre 1956, loc. cit.

## **Général ROLLAN**



**Interprète :** Jean MARAIS

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« C'est ma cause que vous suivrez, ma cause que vous me faites haïr. C'est le cœur brisé que... je vous fait mes adieux. »

**Descriptif**

Au début du film le Général Rollan apparaît comme adulé par les foules lors du défilé du 14 juillet où l'enthousiasme populaire éclate. La foule semble voir en lui une sorte de sauveur, d'homme providentiel et un groupe de conseillers a pour but de le faire parvenir au pouvoir suprême : la présidence de la République.

Rollan apparaît divisé entre le rôle qu'on voudrait lui faire jouer (en politique) et que lui ne veut pas et son amour pour Eléna mais qu'elle n'a pas pour lui.

En effet dès qu'il aperçoit Eléna, le général est subjugué par la beauté d'Eléna et en tombe amoureux :

« *Quand nous reverrons-nous ?*

- *Pourquoi faire, vous n'avez plus besoin de moi. »*

En dépit des échecs répétés, Rollan persiste dans son amour pour Eléna. Il tient plus à la marguerite pour des raisons sentimentales que comme un talisman.

En effet, à chaque fois le général se retrouve sans défense et Eléna est appelée à la rescousse.

« *Je lui ai donné une marguerite.*

- *Quelqu'un a détruit le talisman. »*

Mais partout on ne parle plus que de « la marguerite de Rollan » et chaque citoyen est fier de se pavaner avec la fleur à la boutonnière. La marguerite est devenue le symbole de ralliement à sa cause. Mais de quel manière la général envisage-t-il la politique ?

« *L'heure est grave, l'émotion qui secoue le pays à tout au moins un avantage, c'est de faire l'unanimité sur un point : la nécessité d'un seul.*

- *Un dictateur.*

- *Il n'est pas question de dictature. Il est question de porter le général à la présidence de la République. »*

Tout est réuni pour que Rollan accède au pouvoir (il est populaire, Eléna fait tout pour le convaincre de sauver le pays, ses conseillers jouent également les entremetteurs). Mais en réalité, il ne s'intéresse pas au pouvoir politique comme le remarque judicieusement son ami Henri : « *Malgré son triomphe il a l'air soucieux. Que lui manque-t-il ?*

- *La volonté de répondre à l'appel de ses amis et de prendre le pouvoir. »*

Rollan en effet se satisfait de son rôle de général et n'a pas envie de prendre le pouvoir, d'où le hiatus avec Eléna. Elle raisonne en terme de pouvoir et lui en terme d'amour. Le hiatus se manifeste systématiquement lorsqu'ils sont ensemble. Dès que le couple semble pouvoir tisser un lien un peu plus étroit, le devoir appelle le général, ainsi est-il tiré en arrière par la main d'un conseiller qui lui indique l'arrivée du ministre, plus tard aux manœuvres, on le sépare d'Eléna en l'avertissant que le devoir l'appelle alors qu'à la soirée des Martin-Michaud, Madame Escoffier lui annonce qu'on l'attend à la Chambre des Députés. Notons par ailleurs l'apparition systématique de la maîtresse officielle à chacune des rencontres d'Eléna et de Rollan.

Tel que Renoir montre le général, il est évident qu'il n'a pas envie de faire un coup d'Etat. Il agit uniquement sous la pression de ses mauvais conseillers, ce sont eux qui ont l'ambition

pour lui. Rollan n'est pas un homme de pouvoir et la fin du film le confirme. En effet le général abandonne symboliquement son uniforme et c'est costumé en bohémien qu'il rejoint Paulette : « *C'est une journée de dupes.* »

Le général sort de l'Histoire pour aller vers une vie simple : « *la vraie vie va commencer* », laissant la vie politique derrière lui.

Pour créer le personnage du général Rollan, Renoir s'est inspiré librement de la vie du général Boulanger qui, sous la troisième République avait connu un grand succès lors de la revue du 14 juillet. Une chanson avait même été créée en son honneur : *En revenant de la revue* (reprise dans la fête de *La Règle du jeu*). Son portrait figurait partout (même sur les boîtes de Camembert) il était sans aucun doute l'exemple pour le peuple. La popularité de Boulanger explose grâce à l'affaire Schnaebele, un douanier français appelé par son collègue prussien à la frontière, et gardé prisonnier par les Allemands sous prétexte d'espionnage. Boulanger frappe alors du poing sur la table pour le libérer. De cette histoire en revanche, il n'est fait qu'une brève allusion dans le film par l'intermédiaire de caricatures et d'illustrations dans les journaux (l'histoire du ballon qui n'existe pas en réalité, relatée dans *Le Petit journal*)

Le général Boulanger devient alors ministre de la guerre, choisi par Clémenceau pour républicaniser l'armée. Il devait débarrasser l'armée des royalistes.

Mais la popularité de Boulanger inquiète. On fait alors tomber le cabinet qui voit chuter avec lui le général. On l'envoie à Limoges (d'où l'expression se faire limoger). Limoges est l'équivalent dans le film de Bourbon-Salins, ville dans laquelle est envoyé le général Rollan.

Boulanger se présente alors aux élections (auxquelles il est fait allusion dans le film) et ses amis le poussent à marcher sur l'Élysée. Mais le général hésite et refuse. Accusé de trahison, il s'enfuit en Belgique, où il se suicide sur la tombe de sa maîtresse (nuance plus positive dans le film du départ de Rollan avec sa maîtresse).

Renoir présente son général sous un jour sympathique comme à l'accoutumée (il refuse par exemple d'entraîner le garde dans sa suite vers la sanction). Il n'insiste pas sur le contexte politique à proprement parler mais accentue le côté sentimental du personnage. Il n'a pas envie de prendre le pouvoir, il est simplement amoureux.

Le général est en quelque sorte l'illustration de la théorie du bouchon d'Auguste Renoir : il est victime de sa popularité qui pouvait l'emmener là où il n'a pas envie d'aller. Comme le dit lui-même Renoir : « *Il lui manque une toute petite chose, il lui manque d'être un vrai homme. Il aime beaucoup trop les femmes pour ça.* »<sup>31</sup>

### **Jean MARAIS (1913-1998) :**

Jean Villain-Maraïs est né le 11 décembre 1913 à Cherbourg. Il fut longtemps le plus populaire des jeunes premiers. Mais il ne quitte pas pour autant le théâtre. En 1970, il décide de se retirer pour se consacrer à la peinture, sa première vocation, et à la sculpture. Il se limitait à quelques apparitions. Il meurt d'une attaque le 8 novembre 1998 à Cannes.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Rollan est le contraire d'Henri, Rollan se figure qu'il est ambitieux, Rollan aime les acclamations de la foule, il sait répondre à ces acclamations, il sait se faire aimer, il sait avoir le petit geste qui fait penser à la midinette perdue au trente cinquième rang dans la foule que c'est à elle-même qu'il s'est adressé et pas à une autre. Il a le don. Il lui manque une toute petite chose, il lui manque d'être un vrai homme. Il aime beaucoup trop les femmes pour ça.*

Jean RENOIR, *Les Écrits 1926-1971*, op. cit., p. 284.

---

<sup>31</sup> Jean Renoir, *Les écrits 1926-1971*, éd. Belfond, Paris, 1974, p. 284.

### **Le personnage vu par Daniel Serceau :**

Aux antipodes de son visage mythique, Rollan apparaît comme un homme élégant, affable, courtois mais au fond soumis devant l'autorité (politique ou féminine), sensible aux honneurs et surtout passionné par les femmes. Le chef incontesté n'est qu'un amant frileux, filant doux devant sa maîtresse, prompt à se laisser dicter sa conduite ou à subir des « ordres ». Ce qui fait douter de son ambition et de sa détermination personnelles.

Daniel SERCEAU, *La Sagesse du plaisir*, op. cit., p. 55.

### **Le personnage vu par la critique :**

Le type même de l'individu à qui le destin a joué le mauvais tour de lui donner un rôle au-dessus de ses possibilités. Les circonstances font son succès mais il est incapable d'y faire face. Très pointilleux sur les questions d'honneur personnel et sur les détails, il ne sait prendre aucune décision d'ensemble. Lorsqu'il le fait, ce n'est pas dans un but politique mais pour plaire à Eléna. En résumé, un jouet aux mains des femmes et du destin.

Pierre MIRANDE, *Télé-ciné* Fiche n° 284, loc.cit.

### **Jean Renoir vu par Jean Marais :**

Il commence à s'ennuyer à ne tourner que des drames psychologiques comme Eléna et les hommes qui ne l'amuse plus. Il ne s'est d'ailleurs pas divinement entendu avec Jean Renoir qui, selon Jeannot, ne lui a pas appris grand-chose.

Henry-Jean SERVAT, *Jean Marais l'enfant terrible*, éd. Albin Michel, Paris, 1999, p. 46.

### **Jean Marais vu par Jean Renoir :**

J'ai été ravi de travailler avec Jean Marais. Jean Marais a apporté au film une espèce de grâce, d'élégance inimitable.

Jean RENOIR, *Jean Renoir nous parle de son art*, émission télévisée, novembre 1961.

## **MIARKA**



**Interprète :** Juliette GRECO

**Age :** 25-30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« La nuit vient d'arrêter sa course, elle nous aime, son regard nous réchauffe. »

**Descriptif**

Ce personnage est un instrument du destin. Elle délivre Henri, elle facilite le départ de Rollan, elle est complice des retrouvailles de Rollan et de Paulette dans la voiture, elle incite Martin-Michaud à manger (par ce côté elle rejoint les personnages typiquement renoiriens qui aiment la bonne chair), c'est au moment où elle chante que se produit le miracle. Elle est celle qui fait naître l'amour et le désir.

*O nuit mon ami je t'attend  
O nuit donne-moi un amant  
O nuit mets de l'or à ma chevelure  
Un amant qui moi seule aimera  
Au matin sans bruit il partira  
O nuit dans ton noir firmament  
O nuit le signe du croissant  
O nuit brillera dans ma chevelure  
Un amant que je ferai souffrir  
Un amour que je ferai mourir*

*O nuit je te fais le serment  
O nuit d'oublier mon amant  
O nuit lorsque cessera ma brûlure  
D'oublier la chaleur du matin  
D'oublier les cailloux du chemin.*

Dan ce film elle est utilisée en grande partie par Renoir en tant que chanteuse. Son aura naturelle, sa voix chaude, charnelle et pénétrante correspond parfaitement bien au rôle.

***Juliette GRECO (1927- ) :***

est née le 7 février 1927 à Montpellier dans l'Hérault. Plus connue pour ses chansons, elle fit aussi une carrière d'actrice non négligeable. Muse de Saint-Germain-des-Prés, elle obtient de petits rôles chez Cocteau et Duvivier. En Amérique, Zanuck veut en faire une star mais ce sont échecs sur échecs. Elle retourne au chant.

Elle fut l'épouse de l'acteur Philippe Lemaire (1953 à 1956), puis celle de Michel Piccoli (1966 à 1977). Notons aussi qu'elle est la grand-mère de Julie Amour Rossini, qui interprète Elodie dans le film de Michel Deville *Dossier 51* (1978).

***Juliette Gréco vue par Jan Renoir :***

*Ce film m'a donné aussi l'occasion de connaître Gréco et de l'admirer et de l'apprécier profondément.*

Jean RENOIR, bonus du DVD *Eléna et les hommes*.

## PAULETTE



***Interprète :*** Elina LABOURDETTE

***Age :*** 35-40 ans

***Phrase-clé (extraite du film) :***

Paulette : « *Cette foule est affreuse. Je n'en puis plus, j'étouffe. Je ne peux pas supporter la foule.* »

Eléna : *Et moi j'ai envie de les embrasser tous.*

Paulette : *Ne vous gênez pas ils vous attendent. »*

***Descriptif***

Elle est maîtresse officielle de Rollan apparemment un peu encombrante (à chacune de ses approches, on prévient en aparté le général).

Ce qui caractérise Paulette tout au long du film, c'est son amour pour Rollan. Elle ne connaît qu'un seul but : conserver son général. Elle va à l'encontre de l'ambition politique de l'entourage de Rollan, puisqu'elle le veut pour elle seule et surtout ne pas le partager avec la foule.

***Elina LABOURDETTE (1919- ) :***

est née le 21 mai 1919. Elle reste à jamais dans la mémoire du spectateur comme la Dame du Bois de Boulogne. Elle fut auparavant danseuse chez Volimine ce qui lui permet de conserver des jambes splendides. Paul Bernard l'épouse. Puis ce ne sont que seconds rôles à quelques exceptions près dont son rôle dans *Lola* de Jacques Demy. Mais elle compense en faisant beaucoup de théâtre, notamment avec le compagnie Renaud-Barrault.

## MARTIN-MICHAUD



**Interprète :** Pierre BERTIN

**Age :** 60 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« La dictature a bien peu de chance dans un pays où les choses de l'amour prennent une telle importance... Inutile de vous embrassez, la comédie est terminée. »

**Descriptif**

C'est un industriel qui est incontestablement porté sur la femme. Durant tout le film il aura deux ambitions : épouser d'abord Eléna (mais il accepte assez facilement de la perdre finalement) et ensuite marier son fils très bête (c'est un mariage d'intérêt).

Il ne participe à la conspiration que d'un point de vue économique : il est pour le protectionnisme si cela sert ses intérêts, pour aussitôt après être pour le libre-échange.

C'est un personnage caricatural, mais très sympathique dans la mesure où il ne fait pas obstacle à Henri.

**Pierre BERTIN (1891-1984) :**

Pierre Dupont, docteur en médecine, est né le 24 octobre 1891. Il se tourne dès 1912 vers le théâtre. Il est pensionnaire puis sociétaire de la Comédie Française entre 1923 et 1945 puis fait partie de la compagnie Renaud-Barrault. Auteur de pièces et d'un essai sur le théâtre (*Le Théâtre et ma vie*) il n'est apparu que par intermittence à l'écran. Il meurt le 13 mai 1984.

## HECTOR, EUGENE et LOLOTTE



**Interprète :** Jean RICHARD, Jacques JOUANNEAU et Magali NOEL

**Age :** 30 ans

**Descriptif**

**Hector** tient le rôle presque traditionnel du commis-troupier maladroit, porté sur les femmes, amoureux de la bonne nourriture. Il est l'ordonnance de Rollan et il apparaît un peu comme son antithèse, tout en restant fidèle et très dévoué à sa protection.

**Eugène** est obsédé par Lolotte mais son père veut le marier à Denise. Il est contrarié dans ses amours. Avec Lolotte il forme un peu le couple Marceau/Lisette dans *La Règle du jeu* en plus caricatural. Il représente le personnage de vaudeville par excellence.

**Lolotte** est un peu Lisette. Elle papillonne d'Eugène au « beau militaire »



Ils composent un trio dans le film qui rappelle en mineur celui formé de Lisette/Marceau/Schumacher dans *La Règle du jeu*. Ils représentent le triangle de vaudeville. Chacun gravite autour des personnages principaux qui déteignent un peu sur eux par leur façon de vivre, leurs défauts, leurs qualités et leurs obsessions.

**Jean RICHARD (1921-2001) :**

est né le 18 avril 1921. Il débute au cabaret, puis reprend ses personnages au cinéma. Il se retire bientôt pour se consacrer à sa passion : le cirque. On le verra tout de même encore à la télévision où il incarne Maigret dans une série d'enquêtes. Il meurt d'un cancer le 12 décembre 2001.

**Jacques JOUANNEAU**

Se reporter à la fiche du personnage de **Bidon** dans le film *French cancan*, p. 388.

**Jacques Jouanneau vu par Jean Renoir :**

*J'ai pu donné un grand rôle à un acteur que j'aime beaucoup qui est : Jouanneau. Il a été absolument merveilleux.*

Jean RENOIR, bonus du DVD *d'Eléna et les hommes*.

**Magali NOEL (1932- ) :**

Magali Guiffrais est née à Smyrne mais élevée en France. Elle incarne surtout à travers trois films le symbole des fantasmes sexuels de Fellini.

## Les AUTRES

Dans le film, Renoir esquisse toute une série de personnages qui ne sont que des silhouettes mais qui contribuent (comme dans *French cancan*) à l'impression de vitalité qui se dégage du film. Il y a par exemple **la chanteuse des rue** (Léo Marjane) et sa chanson *Méfiez-vous de Paris* :

*Méfiez-vous de Paris*

*De ses rues, de son ciel gris*

*Pour les femmes, une caresse*

*Pour les hommes une maîtresse*

*Ecrase-moi dans tes bras*

*Ca fait mal mais j'aime ça*

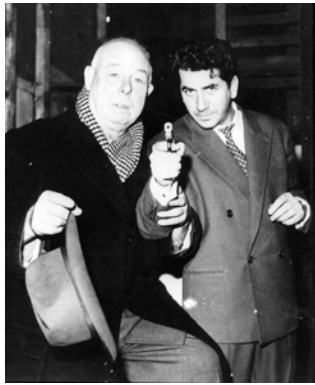
*Une étreinte sans promesse*

*La folle ivresse de ma jeunesse*

*Méfiez-vous de Paris.*

Il y a aussi **Lionel** (Jean Claudio) le pianiste un peu niais amoureux d'Eléna, **Rosa la Rose** (Dora Doll), l'admiratrice du général qui tente de faciliter la conspiration (emmener Rollan au pouvoir) en l'accueillant dans sa maison close, **le chef des gitans** (Gaston Modot), le patriarche qui favorise l'évasion de Paulette et Rollan et bien entendu tout le corps politique du général : **Duchêne** (Jacques Morel), **Fleury** (Renaud Mary), **Godin** (Frédéric Duvalles), **Lisbonne** (Jacques Hilling) et **Buchez** (Albert Remy). Ce sont des personnages secondaires, mais ce sont eux qui alimentent l'intrigue surtout Fleury le plus important des conseillers qui semble le plus attaché à la prise de pouvoir par Rollan. L'échec est patent puisque Renoir ne cautionne pas la prise de pouvoir de manière illégale : « *La dictature a bien peu de chance dans un pays où les choses de l'amour prennent une telle importance.* »

Ces personnages sont condamnés à la fois par Renoir et par l'Histoire.



## UN TIGRE DANS LA VILLE (1957)

*Réalisateur* : Jean RENOIR

*Assistant* : Francis MORANE

*Tournage* : Fin septembre 1957

*Intérieurs* : Scène du Théâtre des Bouffes Parisiens

*Procédé* : 16 mm, noir et blanc

*Longueur* : 274 m.

*Durée* : 45 secondes

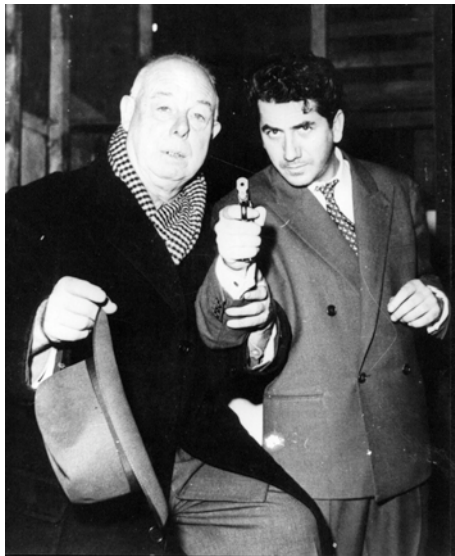
*Première publique* : 30 octobre 1957 Théâtre des Bouffes Parisiens

*Charles Castle* : Daniel GELIN

Le plus court de tous les films de Renoir. Quinze secondes de film, désormais disparues, que Renoir avait tournées en 16 millimètres pour l'incorporer à la représentation théâtrale du *Grand Couteau* de Clifford Odets dont il était l'adaptateur et le metteur en scène.

Les cinéphiles auront noté que la version cinématographique *The Big Knife* de 1955 avec Jack Palance a précédé l'adaptation théâtrale française et avait été réalisée par Robert Aldrich, l'ancien assistant réalisateur de Renoir sur *The Southerner*.

## Charles CASTLE



***Interprète*** : Daniel GELIN

***Age*** : 35 ans

### ***descriptif***

Il ne nous a malheureusement pas été permis de voir ce film qui a disparu des écrans.

### ***Daniel GELIN (1921-2002)*** :

se retrouve dans la classe de Louis Jouvet au Conservatoire. Il commence par de petits rôles de figuration puis formera avec Danièle Delorme l'un des couples les plus célèbres du cinéma.



## 35)- LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER (1959)

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario dialogues* : Jean RENOIR  
 d'après le roman de Robert-Louis STEVENSON, *Dr Jekyll & Mr Hyde*  
*Production* : Cie Jean RENOIR, Radio-Télévision Française, SOFIRAD  
*Directeur de production* : Albert HOLLEBECKE  
*Distribution* : Pathé (France)  
*Photographie* : Georges LECLERC  
*Collaboration artistique* : Jean SERGE  
*Décor* : Marcel-Louis DIEULOT  
*Costume* : Monique DUNAND

<i>Montage</i>	Renée LICHTIG
<i>Musique</i>	Joseph KOSMA
<i>Son</i>	Joseph RICHARD
<i>Conseiller technique</i>	Yves-André HUBERT
<i>Assistants Réalisateur</i>	Maurice BEUCHEY, Jean-Pierre SPIERO
<i>Scriptes</i>	Andrée GAUTHEY, Marinette PASQUET
<i>Cadreurs</i>	Bernard GIRAUX, Jean GRAGLIA, Pierre GUEGEN, Pierre LEBON, Gilbert PERROT-MINOT, Arthur RAYMOND, Gilbert SANDOZ
<i>Tournage</i>	Janvier 1959
<i>Intérieurs</i>	Studio de la R.T.F., rue Arducci Paris
<i>Extérieurs</i>	Marne-la-Coquette, Pigalle, Paris
<i>Procédé</i>	35 mm noir et blanc
<i>Longueur</i>	2 606 m.
<i>Durée</i>	95'
<i>Première publique</i>	8 septembre (?) 1959, Biennale de Venise 16 novembre 1961, Georges V Paris Avril 1963, Londres
<i>Dr Cordelier/Opale</i>	Jean-Louis BARRAULT
<i>Dr Séverin</i>	Michel VITOLD
<i>M. Joly</i>	Teddy BILIS
<i>Désiré</i>	Jean TOPART
<i>Commissaire Lardout</i>	Jacques DANNONVILLE
<i>Inspecteur Salbris</i>	André CERTES
<i>Le propriétaire de l'hôtel</i>	Jean-Pierre GRANVAL
<i>Blaise, le jardinier</i>	Gaston MODOT
<i>L'ambassadeur</i>	JAQUE-CATELAIN
<i>Georges</i>	Didier D'YD
<i>L'infirme</i>	Raymond JOURDAN
<i>Un passant</i>	Jean BERTHO
<i>Un passant</i>	Jacques CIRON
<i>Le narrateur</i>	Jean RENOIR
<i>Marguerite</i>	Micheline GARY
<i>Alberte</i>	Jacqueline MORANE
<i>Suzy</i>	Gislhaine DUMONT
<i>Juliette</i>	Madeleine MARION
<i>Mary</i>	Primerose PERRET
<i>La femme de l'ambassadeur</i>	Régine BLAESS
<i>Mme des Essarts</i>	RAYMONE
<i>La petite fille</i>	Sylvianne MARGOLLE
<i>Sa mère</i>	Dominique DANJON
<i>La voisine</i>	Annick ALLIERES

*Lise*  
*Isabelle*  
*Françoise*  
*Une femme*

Claudie BOURLON  
Jacqueline FROT  
Françoise BOYER  
Céline SOLLES

On suit tout d'abord dans un studio de l'ORTF, la préparation d'une émission présentée par Jean Renoir. Le rouge est mis et le réalisateur nous invite à suivre une histoire qui vient de se dérouler : Maître Joly, notaire de la banlieue parisienne, reçoit de son ami, le docteur Cordelier un testament qui fait d'Opale son légataire. Or Opale est un personnage difforme qui s'est rendu coupable d'agressions multiples. En fait, il n'est que la concrétisation des théories de Cordelier, qui veut prouver qu'on peut modifier le comportement psychologique d'un individu. Le docteur Séverin, éminent psychiatre, considère ces théories comme des billevesées. Il est assassiné par Opale.

Une confession enregistrée par Cordelier nous donne la solution de l'énigme : Opale est son double.

Mais le produit qui permet à Opale de redevenir Cordelier doit être administré à des doses de plus en plus fortes qui mettent en péril la vie du patient.

La dernière expérience sera fatale à Cordelier. Opale poursuivi par Maître Joly qui est persuadé qu'il a assassiné son ami Cordelier, avale le contre-poison et meurt victime de sa quête insensée d'absolu.

## Docteur CORDELIER et OPALE



**Interprète** : Jean-Louis BARRAULT

**Age** : 55 ans environ

### **Le personnage original :**

« *Jekyll avait une cinquantaine d'années. Son visage exprimait la bonté, l'intelligence, un peu de dissimulation sans doute.* »<sup>32</sup>

« *Hyde était malingre, tout petit. Sa vue causait une impression de difformité. Pourtant il était bien proportionné. Sa voix manquait de naturel : parfois aiguë comme celle d'un adolescent, parfois cassée comme celle d'un vieillard. Son attitude avait été à la fois insolente et timide. Bref, à eux seuls, ses traits ne suffisaient pourtant pas à justifier l'aversion que le seul souvenir de Hyde causait à Utterson.* »<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Robert-Louis Stevenson, *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, éd. La Bruyère, Paris, 1952, pp. 29-30.

<sup>33</sup> Idem, pp. 25-26.

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Involontairement je venais de créer un être entièrement différent de moi-même. Je gardais les notions des perceptions du Cordelier que j'étais quelques secondes avant transformation mais mes sensations étaient complètement opposées. J'étais devenu un être libre, libre de toutes les contraintes, conscient d'avoir tous les droits. Ce corps tellement changé était le reflet transparent de mes instincts. Je décidai de nommer cette nouvelle partie née de moi, Opale. »

**Descriptif**

Le docteur Cordelier est un psychiatre de notoriété mondiale qui réside dans un hôtel particulier en banlieue parisienne. Il est a priori fort respecté et respectable. Homme d'apparence très calme, très fière, une seule chose semble pouvoir créer de l'exaltation en lui : parler de ses théories. Il entrevoit lors de la révélation de ses expériences une sorte de triomphe à venir. Mais pour certains, le docteur Cordelier se compromet dans d'étranges recherches, comme le remarque son confrère le docteur Séverin : « Cordelier a été un de nos meilleurs psychiatres, a été... Mais ce crétin a abandonné la plus belle clientèle du monde entier pour s'adonner à sa passion de recherches insensées. »

En effet, derrière la façade publique de respectabilité, on devine un maelström de questions générant un malaise. Cordelier est malheureux et souffre en silence, prisonnier d'un terrible secret qui le ronge. En effet Cordelier, surnommé « le docteur de la vertu », croit être vil et répugnant car il a failli à la morale par deux fois en ayant une aventure avec sa secrétaire et une de ses patientes qu'il avait endormie. Les incidents de ce genre se multipliant, il pense que le mal est en lui. Or il le dit lui-même : cela arrive à nombre de ses collègues. Cordelier est donc un homme comme les autres, moralement torturé par le sentiment d'avoir trahi ses patientes qui avaient confiance en lui. C'est sans doute pour comprendre – et guérir – ses « faiblesses » qu'il a entrepris des recherches sur l'âme même. C'est ainsi qu'est né Opale un être monstrueux qui est le surgissement des instincts négatifs de Cordelier : « Un être libre de toutes les contraintes. Reflet transparent de mes instincts. Je décidai de nommer cette nouvelle partie naît de moi : Opale. »

Opale et Cordelier sont un seul et unique personnage puisque l'histoire du docteur Cordelier est une libre adaptation du *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de Stevenson. C'est ce qui explique à la fois la manière dont Cordelier prend publiquement la défense d'Opale face à Maître Joly : « J'admets que ce garçon est un peu inquiétant quand il est en crise... Il n'est pas question que je revois mon testament dont le légataire universel est bien entendu Opale », et la raison pour laquelle il en fait son légataire universel au cas où il arriverait le pire. Même sous les apparences d'Opale, Cordelier est conscient de ce qu'il est devenu à son regret, d'où sa confession à Joly : « Ce qui s'est produit ce soir ne se reproduira jamais. » Mais Cordelier ne tiendra aucun de ses engagements dans la mesure où le personnage d'Opale lui est indispensable pour établir la supériorité de ses théories sur celle de Séverin : « L'expérience que je dois tenter en présence de Séverin est la justification de toute ma vie de travail. Il n'est pas question que j'y renonce. » D'où le fait que même s'il accepte de reconnaître qu'Opale est inquiétant, il refuse les noms dont on l'affuble (« individu taré, monstre, fou, démon, ordure ») et la façon dont on le décrit (« un monstre qui viole et assassine, le complice et le receleur de l'immonde »).

Cette dichotomie Cordelier/Opale engendre chez Cordelier comme chez son double, des souffrances évidentes, car s'il y a de l'Opale en Cordelier, il reste du Cordelier chez Opale. Et le docteur souffre de jouer un double jeu auprès de ses amis : « Je ne suis pas digne de votre amitié. » Mais chaque expérience l'amène à se perdre un peu plus dans le personnage d'Opale. Certes à l'issue de la première transformation, Cordelier s'était juré « de ne plus jamais tenter le sort avec une nouvelle expérience », mais petit à petit, il ne contrôle plus Opale qui prend possession du corps de son créateur et devient « autonome » : « Ce n'était plus seulement la satisfaction d'instinct de basse sensualité qui me poussait à redevenir Opale mais surtout un irrésistible besoin de cruauté. »

Et même au moment où Opale/Cordelier se montre le plus ignoble, on sent la persistance de la présence de Cordelier qui reste conscient de son état : « Je devais absorber des doses de plus en

*plus fortes de réintégration. Le moindre frisson de fièvre était le signe annonciateur de mon retour vers ce que je suis maintenant, un monstre. »*

Opale apparaît en effet comme l'antithèse de Cordelier. Autant le docteur apparaît comme respecté et respectable, autant Opale apparaît animal (il est d'ailleurs très poilu). Il se caractérise par le port de vêtements trop grands pour lui. D'épais sourcils se rejoignent sur le haut du nez, ce qui contribue à lui donner un regard inquiétant. Sa démarche est inhabituelle et inquiétante avec à la fois un déhanchement et un haussement d'épaule. Dès le départ Opale apparaît comme un être diabolique, cruel qui fait le mal pour le mal comme si une force invisible le poussait à commettre ses violences et de surcroît, sur des personnes sans défense, innocentes ce qui le rend à nos yeux encore plus méprisable.

Il s'attaque d'abord à une petite fille, symbole de l'innocence, de la pureté. La seconde victime est une femme portant un bébé dans les bras. La suivante est un vieillard malade. Et pour finir, il s'attaque à un infirme se déplaçant péniblement avec des béquilles. Une fois la proie repérée, il est attiré vers elle comme un aimant. Il attaque de jour comme de nuit, dans une rue bondée au péril de sa vie au point qu'il en perd tout sens des précautions et de prudence. Alors qu'il avait pris soin de se dissimuler aux regards de Joly lors de sa visite à Séverin, il n'hésite pas à attaquer une nouvelle victime à la vue de tous.

Lorsqu'il agit, on peut entendre une musique très rythmée et très violente comme si la bande sonore traduisait les pensées d'Opale : la petite musique fluette pour marquer la légèreté, la liberté et la joie de vivre d'Opale qui justifie en effet ses actes par le fait que « *j'étais devenu un être libre, libre de toutes les contraintes, conscient d'avoir tous les droits* », et puis c'est le tumulte dans son esprit, c'est le vacarme, le besoin de faire du mal, d'où la musique tonitruante.

Mais malgré tous ses méfaits, il est protégé par le docteur Cordelier qui prend sa défense envers et contre tous. Pour lui « *c'est la justification de toute une vie de travail.* »

Avec ce film Renoir pénètre dans le domaine de la psychiatrie et des théories de Freud, à savoir qu'en chaque être humain cohabite le bien et le mal : « *Dans le moi se développe peu à peu une instance particulière qui peut s'opposer au restant du moi, qui sert à s'observer et à se critiquer soi-même, qui accomplit un travail de censure psychique et se révèle à notre conscient sous le nom de "conscience morale".* »<sup>34</sup> Il développe l'idée que l'homme a en lui un instinct qui règle des interdits moraux. En chacun de nous cohabite l'apparence, ce que nous sommes en société, le conscient (la politesse, le savoir-vivre) et l'inconscient qui est en arrière-plan (ce sont les réactions et les sentiments négatifs) et qui se manifeste parfois par le biais du rêve. Cette barrière mentale craque chez certains. Cordelier représenterait alors la partie consciente (le respect des règles, la morale) alors qu'Opale serait le côté inconscient de l'être. Cette double personnalité qui réside en chacun de nous se retrouve dans nombre des personnages renoiriens et c'est ce qui les rend humains et non héros. Renoir éprouve de la sympathie pour Cordelier/Opale comme il en éprouve pour Toni, Lantier, Octave et Madame Lestingois. Lantier par exemple représente à la fois l'amour de Séverine, mais il ne peut s'empêcher de la tuer. Il commet l'irréparable alors qu'il reste somme toute sympathique. Madame Lestingois, bourgeoise respectable, n'hésite cependant pas à prendre du plaisir avec Boudu, Octave se prétend l'ami de Christine mais en réalité « crève » d'amour pour elle et ne pense qu'à l'aimer, alors que la morale sociale (le côté conscient) l'en empêche. Ce point expliquerait que Renoir ait eu envie de faire ce film : le positif et le négatif en un seul personnage poussé à l'extrême sont l'aboutissement de sa théorie : « *Chacun a ses raisons.* »

En définitive, *Le Testament du docteur Cordelier* peut apparaître à travers le personnage de Cordelier/Opale comme une sorte de réflexion sur la conscience humaine et le comportement humain. Ce serait une sorte de synthèse des recherches de Renoir comme le signale Claude Beylie : « *Opale est une synthèse in vitro des pulsions éparses chez nombre de héros renoiriens.* »<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, éd. Hatier, collection Profil Philosophie, Paris, 1987, p. 57.

<sup>35</sup> Claude Beylie, *Anthologie du cinéma*, tome XI, fascicule 105, p. 163.

D'un autre point de vue, Renoir touche, comme certains autres réalisateurs notamment Whale (*Frankenstein*) à la création et à la tentation pour l'homme de rivaliser avec Dieu en dépassant le cadre de la création. Avec Cordelier, Renoir touche ainsi au mystère de la création. L'homme peut-il essayer en toute impunité de rivaliser avec Dieu sur son propre terrain ? Ce sujet se retrouvera à moindre échelle dans *Le Déjeuner sur l'herbe*. L'un se termine par la mort alors que l'autre se terminera sur une naissance.

Avec ce personnage d'Opale, Renoir fait sans doute aussi allusion aux approches moralisatrices sur le cinéma qui tentent d'expliquer les rapports du spectateur et du film. En effet on a toujours prétendu que le film permet de jouer le rôle de catharsis des plus viles passions du spectateur. Le film lui permettrait d'assouvir ses pulsions les plus basses – meurtre, perversions et sexualité refoulée, etc. En fait nous abriterions tous en nous un Opale qui sommeille et qui s'éveillerait par identification aux personnages d'un film pour nous permettre de mieux nous en débarrasser.

*L'Age d'or* de Bunuel n'est pas si éloigné en cela du *Testament* : le personnage incarné par Gaston Modot (à noter qu'il s'agit d'un des acteurs fétiches de Renoir) ressemble par son comportement fortement à Opale : il donne un coup de pied à un aveugle, à un chien, il gifle une dame, etc.

Ce serait aussi un peu Boudu affranchi de toute contrainte, à cela prêt que celui-ci ne fait pas le mal de manière consciente.

### **Jean-Louis BARRAULT (1910-1994) :**

est né le 8 septembre 1910 dans les Yvelines. Avant tout un homme de théâtre, ce fils de pharmacien exerce plusieurs petits métiers avant de devenir l'élève de Dullin. Il découvre le cinéma en 1935 mais demeurera toujours plus passionné par le théâtre. Il rencontre en 1936 Madeleine Renaud, ils ne se quitteront plus. Il meurt d'une attaque le 22 janvier 1994 à Paris.

### **Jean-Louis Barrault vu par Jean Renoir :**

*Tout ce que je peux dire c'est que Barrault sans doute épatera. Ça, il m'a épaté moi-même. Je pense qu'on sera d'autant plus étonné qu'il y a une petite préjugé contre lui dans le monde du cinéma et que ce préjugé se doublera de celui qu'on a contre le film d'horreur et d'épouvante.*

Jean RENOIR, *Cinéma* n° 38, juillet 1959, article de Michel DELAHAYE : *Renoir*, p. 34.

*La création de Jean-Louis Barrault est unique.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op. cit., p. 294.

*Barrault dans Le Testament du docteur Cordelier est trop féérique pour notre public aux grosses godasses !*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 424 : lettre à Dido Renoir (8/12/1961).

### **Jean-Louis Barrault vu par la critique :**

*[...] Ici nous devons parler de la collaboration étroite entre Barrault et Renoir. Contact qui crée des instants extraordinaires. Avant de diriger, Renoir écoute, laisse Barrault délirer en toute liberté... et Dieu sait si la matière qu'il apporte est riche.*

*A cet effet, un des exemples le plus frappants est la confession d'Opale. Devant les phrases que débite le magnéto, sous le regard consterné de Maître Joly et les yeux éblouis de Renoir, Barrault, emporté par son personnage, crée un véritable mimodrame. Par ce moyen, il cherche des associations d'idées qui soient naturelles. Il en résulte quelque chose de très chargé. Alors Renoir, après avoir crié miracle, fait recommencer la scène... et au fur et à mesure, le personnage se décante tout en s'enrichissant. [...]*

*Le personnage continue même à se créer dans la vie quotidienne. De jour en jour, Barrault se mue en Opale et n'hésite plus à sortir dans la rue dans cet étrange accoutrement. Marchant avec Renoir, il découvre tout à coup un tic : Renoir est émerveillé par le naturel de ce déhanchement : « Faites ça, Jean-Louis. Oh oui, c'est merveilleux... C'est tout à fait ça, on le tient, Opale... »*

*Cela devient extraordinaire quand Jean-Louis Barrault et Michel Vitold sont l'un en face de l'autre. Les deux comédiens cherchent chacun leur personnage, par les vertus conjuguées de leur personnalité d'acteurs et de leurs dons de metteurs en scène. Barrault, dans un calme apparent, Vitold au contraire s'énervant, criant, s'injuriant. Renoir laisse ces deux monstres sacrés se jouer mutuellement la comédie. L'acteur Barrault se laisse conseiller par le metteur en scène Vitold, puis*

*prend sa revanche. Et Renoir s'émerveille toujours : « C'est lumineux, c'est très beau ! » ; Barrault et Vitold ont l'impression de jouer suivant leurs propres désirs.*

Jean-Pierre SPIERO, **Les Cahiers du cinéma** n° 95, mai 1959, article : *Jean Renoir tourne Le Docteur Cordelier*, pp. 32-33.

*Et pour inaugurer cette nouvelle « manière », ce nouveau mode d'expression (...) celui-ci (Renoir) ne pourrait trouver meilleur interprète que Barrault, lequel fait de Cordelier-Opale (Jekyll-Hyde) un mimo-personnage étonnant de sûreté et d'improvisation.*

Michel MAYOUX, **Les Cahiers du cinéma** n° 100, octobre 1959, article : *hors festival*, p. 75.

*Dans la distribution mieux vaut retenir que le nom de Jean-louis Barrault. Celui-ci s'est souvenu de son expérience de mime pour composer le personnage d'Opale. Les petits ballets monstrueux qu'il nous offre paraîtront, selon l'humeur, impressionnants ou réjouissants. Sous les traits de Cordelier il demeure volontairement conventionnel.*

Jean DE BARONCELLI, **Le Monde** mercredi 22 novembre 1961, article : *Le Testament du docteur Cordelier*, p. 10.

*[...] Tout le reste se résume en une vague poursuite, en une intrigue policière relâchée et sans surprise, interprétée par un cabotin mal contrôlé : Jean-Louis Barrault.*

Pierre BILLARD, **Cinéma** n° 62, janvier 1962, article : *Le Testament du docteur Cordelier*, p. 108.

*Jean-Louis Barrault, docteur Cordelier, célèbre psychiatre qui se dédouble en Opale, personnage simiesque et sadique, n'est pas à son aise sous le maquillage et joue en gesticulant et en grimaçant.*

Jacques SICLIER, **Le Monde**, 27 juillet 1987, article : *Jean Renoir en liberté surveillée*, p. 7.

*Ici, Jean-Louis Barrault rachète la mièvrerie des Enfants du paradis et mime son double personnage avec une calme frayeur.*

Louis SKORECKI, **Libération**, 28-05-1998, article : *Le Testament du docteur Cordelier*, p. 37.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Je voulais raconter une histoire de gens riches. Mon Cordelier est un homme riche. Alors quand on essaye de ne pas gagner son pain à la sueur de son front, on le paye. Et on le paye par une maladie affreuse : l'ennui. Les gens comme Cordelier s'ennuient et je crois en effet que la seule façon de se guérir de cette maladie eh bien, c'est d'aborder les problèmes spirituels.*

Jean RENOIR, **Jean Renoir ou la vérité intérieure**, émission d'Arnaud Panigel, 18/11/1978.

### **Le personnage vu par la critique :**

*[...] car Monsieur Opale, cette chose poilue au visage difforme, cet être d'un autre monde, est l'image de l'homme déchu par sa propre volonté, qui a voulu être un dieu en devenant un diable.*

Jean-Pierre SPIERO, **Les Cahiers du cinéma** n° 95, loc. cit., p. 29.

*Il est la bête, mais il est l'ange aussi. Il est le chien qui s'ébroue, en même temps que l'agile écureuil. Il est l'infirme qui acquiert lentement une forme et une conscience. Il est enfin le personnage de Renoir [...] à l'état pur, un personnage quasi expérimental, dont tous les autres ne furent que d'incertaines ébauches.*

Claude BEYLIE, **Les Cahiers du cinéma** n° 123, septembre 1961, article : *Un testament olographe*, p. 34.

## **Docteur SEVERIN**



**Interprète :** Michel VITOLD

**Age :** 45 ans environ

### **Le personnage original :**

*« Solide petit homme alerte, au regard intelligent, rougeaud, barbu, les cheveux ébouriffés prématurément blanchis, de manières brusques. »<sup>36</sup>*

<sup>36</sup> in *Docteur Jekyll et Mister Hyde* op. cit., p. 19.



**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je considère Cordelier comme un danger pour l'humanité toute entière. Oui, oui, oui, je reconnais que Cordelier a été un de nos meilleurs psychiatres. A été... Ce crétin a abandonné la plus belle clientèle du monde entier pour s'adonner à sa passion de la recherche insensée. Les théories qu'il ose professer sont monstrueuses. »

**Descriptif**

Séverin est un psychiatre en conflit avec Cordelier. Il n'admet en effet pas de prendre en compte les pulsions « interdites » qui sont dans l'inconscient (opposition que Freud a identiquement subi lors de l'exposé de ses théories sur la sexualité infantine). Ces deux éminents docteurs sont donc en opposition sur l'influence de l'inconscient sur le comportement humain. Pour Séverin les théories de Cordelier sont dangereuses dans la mesure où elle tentent de rabaisser l'homme en mettant en lumière la partie sombre et néfaste qui existe en chacun de nous.

En fait Séverin a peur de ce que Cordelier lui montre et il réagit comme ont pu le faire certains devant des théories novatrices, donc considérées comme dangereuses, car elles remettent en cause les idées établies : « Séverin est le champion des idées fausses. C'est un mauvais psychanalyste. Mais enfin c'est tout de même un médecin. »

Lors de sa première entrevue avec Cordelier évoquée en flash-back, les deux personnages sont d'abord penchés sur les écrits de Cordelier en parfaite harmonie et Séverin pose même une main affectueuse sur l'épaule de son collègue. Mais très vite ils s'opposent sur la perception de l'inconscient. Séverin rejette de manière excessive les théories de Cordelier. C'est en quelque sorte son attitude qui pousse celui-ci à devenir Opale puisque pour convaincre son confrère il lui faut une preuve : « Vos recherches sont monstrueuses. Vous êtes une menace à l'existence du monde. On devrait vous arrêter, vous juger, vous brûler sur la place publique. »

**Michel VITOLD (1914-1994) :**

Michel Sayanoff, d'origine russe, est né en 1914. Metteur en scène, directeur de théâtre, il préfère les planches aux studios où il est le plus souvent réduit aux seconds rôles voire même troisième rôles. Mais comédien intelligent, il évite autant que possible les pièges que lui tendent son physique tourmenté, sa diction mordante et le folklore russe tant exploité par le cinéma français. Il meurt en 1994.

**Le personnage vu par Daniel Serceau :**

*Le psychanalyste Séverin semble l'antithèse de Cordelier. A l'ascétisme du premier, à sa parfaite maîtrise de soi, à sa mesure en toute chose, s'opposent l'exaltation du second, ses colères incessantes, l'exubérance de ses gestes et de ses réactions, son surmenage enfin. Séverin est le prototype de l'homme moderne. Excessif certainement, brillant sans doute, brouillon peut-être, il dévore l'existence par les deux bouts. Assis derrière son bureau, toujours furieux et surchargé, mais ne donnant jamais l'impression de travailler, il cherche les plaisirs autant que la puissance, mais sans prendre le temps de les savourer.*

Daniel SERCEAU, *La Sagesse du plaisir*, op. cit., p. 89.

**Michel Vitold vu par la critique :**

*Vitold y est réellement prodigieux, mais prodigieux pourquoi ? parce qu'il est le premier acteur de cinéma à qui l'ont ait osé faire franchir la barrière de la continuité. Vitold est, en quelque façon, aussi fantastiquement réaliste dans Cordelier que pourrait l'être, mettons, une fleur filmée à l'accélééré dans toute l'étendue de son épanouissement [...]. Le comédien apparaît ici tel qu'il sortit, nu et sans complexes, des mains de la mère Native. Il crie, gigote et s'excite tout seul avec l'admirable simplicité de la bête, comme il dut le faire au commencement du monde.*

Claude BEYLIE, *Les Cahiers du cinéma* n° 123, loc. cit., p. 40.

*Michel Vitold, par exemple, est enregistré comme force d'implosion aussi réjouissante et plus méritoire que la santé de Michel Simon dans le rôle de Boudu.*

Jean-Claude BIETTE, *Les Cahiers du cinéma* n° 482, loc. cit., p. 78.

## **Michel Vitold vu par Jean Renoir :**

*L'interprétation de Michel Vitold [est] extraordinaire.*

Jean RENOIR, *Les Ecrits 1926-1971*, op. cit., p. 294.

## **Maître JOLY**



**Interprète :** Teddy BILLIS

**Age :** 45/50 ans

### **Le personnage original :**

« L'avoué Utterson avait une apparence plutôt rébarbative : grand et maigre, avec un visage ingrat que n'éclairait jamais le moindre sourire, ses manières étaient gauches et sa conversation terne [...] Vis-à-vis d'autrui il était bienveillant, et il s'étonnait toujours que certains êtres pussent se donner tant de mal pour mal faire. En toute occasion il préférerait aider son prochain que le réprimander. »<sup>37</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Il est capable de vous supprimer rien que pour hériter de vous. Ce n'est pas votre notaire, c'est votre ami qui vous supplie d'annuler ce testament. En tout cas jusqu'à la guérison complète de Monsieur Opale. »

### **Descriptif**

D'un certain âge, élégant, maître Joly appartient visiblement à la haute société, ce qui l'apparente à Cordelier. Il représente en effet une classe sociale respectée et respectable à laquelle appartient en principe également Cordelier. Peut-être un peu naïf, maladroit et étourdi (il se trompe de porte en allant chez le docteur Séverin et il marche dans une crotte de chien), il se caractérise par l'amitié qu'il voue au docteur Cordelier, ami de régiment dont il est le notaire.

Lorsque l'agression de la petite fille fait soupçonner Cordelier, Joly prend sa défense : « Il faut à tout prix éviter le scandale, je vais me débarrasser de ces gens », et pour calmer les esprits et aussi peut-être par humanité, il donne de l'argent à la mère de la petite agressée.

Joly réagit en tant que représentant de l'ordre social : il protège Cordelier contre lui-même et le met en garde contre son testament. Il reste fort étonné que son ami n'ait pas les mêmes valeurs que lui : « Ce n'est pas le notaire mais votre ami qui vous supplie de revoir votre testament [...] Si au moins je pouvais prendre sur moi une partie de vos soucis. »

C'est un homme pondéré qui ne panique pas facilement et est capable de bonnes initiatives au moment les plus critiques (il téléphone à la police quand Opale rentre chez le docteur Séverin, il calme les domestiques et prend la tête des opérations quand le docteur Cordelier, enfermé dans le laboratoire, hurle).

Il est aussi capable d'un certain courage. En effet, tout comme il n'a pas hésité à se lancer à la poursuite d'Opale, au péril de sa vie (le malfrat l'a en effet roué de coups), lors de l'agression de la petite fille, dans le laboratoire de Cordelier, il accepte de rester seul avec Opale.

Mis face à la réalité par le testament de Cordelier, Joly dans un premier temps refuse cette vérité, il cède à la panique et à la colère : « Ce n'est pas vrai tout ça, Cordelier, vous l'avez tué. J'en suis sûr. Vous êtes un imposteur et je ne veux pas être votre complice... Je vais appeler la police... Un monstre qui viole et assassine n'est pas Cordelier... Le complice et le receleur de l'immonde n'est pas Cordelier... Je ne vous crois pas, je ne peux pas vous croire... Vous ne pouvez pas me prouver que vous êtes Cordelier. Ce n'est pas possible. » Puis dans un second temps, il sombre dans le désespoir de la personne trahie : « Vous n'aviez pas le droit de faire cela, vous êtes le pire de tous les escrocs. Vous avez abusé de ma confiance, vous vous

<sup>37</sup> in *Docteur Jekyll et Mister Hyde*, op. cit., pp. 7-8.

*êtes servi honteusement de mon amitié. Je ne veux plus rien savoir de vous, je veux tout faire pour me venger de cette trahison. Je ne pourrais jamais vous le pardonner. »*

Mais dans un troisième temps une amitié si longue et si profonde ne peut s'effacer si rapidement, et c'est d'une main affectueuse sur l'épaule de Cordelier/Opale qu'il essaye de rassurer, de raisonner son ami, qu'il va perdre à jamais.

Joly représente l'ami fidèle présent aux côtés du « héros » jusqu'au bout quelles que soient les idées représentées. Il est un peu le Fernand de Toni qui soutient son ami dans ses choix même s'il les refuse dans un premier temps mais qui accompagne son ami jusque dans la mort.

### **Teddy BILLIS (1913-1998) :**

Théodore Bilis est né en 1913. Il a commencé par le Conservatoire et la Comédie-Française. Il aura quelques petits rôles au cinéma et finit par se consacrer à la télévision. Il meurt en 1998.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Le petit-bourgeois se vautrant dans la fausse responsabilité.*

Jean-Pierre SPIERO, *Les Cahiers du cinéma* n° 95, loc. cit., p. 29.

### **Le personnage vu par Daniel Serceau :**

*Joly constitue le prototype de l'homme vertueux. Dévoué, charitable, innocent, il personnifie la bonté et la vivante incarnation du modèle chrétien. Célibataire, partageant son logis avec un valet, se couchant tôt et dormant bien, l'abstinence sexuelle ne semble pas le tourmenter.*

Daniel SERCEAU, *La Sagesse du plaisir*, op. cit., p. 86.

## **DESIRE**



**Interprète :** Jean TOPART

**Age :** 45 ans environ

**Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Où est mon maître ? Assassin ! Assassin ! Si vous avez touché un cheveu de mon patron, je vous abats sans attendre la police. Où est-il ? »*

**Descriptif**

Il est le majordome très dévoué du docteur Cordelier.

Très droit, très strict, rien ne l'émeut, rien ne l'étonne. Il est très calme dans ses gestes, dans sa façon de parler, toujours sur le même ton, sans jamais de questions.

Il existe une sorte de complicité entre le domestique et le maître. Ils se connaissent parfaitement et un seul regard de Cordelier signale au majordome qu'il faut sortir de la pièce pour le laisser s'entretenir avec son notaire. C'est Désiré qui entraînera à sa suite les autres domestiques qui eux n'avaient pas saisi la signification de ce regard.

De tous les employés, il est le seul à faire preuve d'initiative dans les moments les plus tragiques (à la suite des hurlements du docteur par exemple). On le sent tout de même tendu, inquiet pour son maître même s'il reste en apparence lucide et calme.

A aucun moment il ne cède à la panique comme Blaise le jardinier ou comme la femme de chambre qui tremble de tous ses membres et pleure.

On peut compter sur son calme et sa droiture (c'est d'ailleurs sur lui que se repose Joly), mais à partir du moment où il sait son maître en danger son physique subit un changement radical : tout son corps est secoué par la rage, ses yeux traduisent la haine, ses paroles deviennent violentes. C'est la face cachée du Désiré maître de lui que l'on connaissait précédemment : *« Si vous avez touché à un cheveu de mon patron, je vous abats sans attendre l'arrivée de la police. »*

Désiré est le double tragique de Corneille, le majordome des la Chesnaye dans *La Règle du jeu*. Ils sont tous deux, droits, stricts, dévoués à leur maître et à leur travail, respectés des autres, mis à l'épreuve par les bizarreries comportementales de leurs patrons.

Cependant une différence est évidente : Désiré est, au regard des spectateurs, bien plus attachant que son collègue, car Renoir considère Corneille comme un personnage secondaire. Désiré, lui, est un personnage à part entière, qui a un rôle de régulateur des activités de la maisonnée. Il est le seul domestique sur lequel on focalise l'attention du spectateur, alors que dans *La Règle du jeu*, bien d'autres domestiques passent avant Corneille (Lisette, Marceau...)

### **Jean TOPART (1927- ) :**

est né en 1927. Il a toujours privilégié le théâtre et la télévision sur le cinéma. Il ne tourne que très peu de films et seulement un avec Renoir.

## **Le PROPRIETAIRE de l'hôtel**



**Interprète :** Jean-Pierre GRANVAL

**Age :** 45 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Tout ce que je peux vous dire c'est qu'il paye régulièrement son loyer. Pour le reste... »

**Descriptif**

Il représente l'image de la société, de l'opinion publique. Il n'a rien à dire et il n'a rien remarqué. Ce qui l'intéresse

c'est que ses clients payent leur loyer. Le reste ne le regarde pas.

### **Jean-Pierre GRANVAL ( -1988) :**

est le fils de Charles Granval et de Madeleine Renaud.

## **BLAISE, le jardinier**



**Interprète :** Gaston MODOT

**Age :** 70 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« J'en peux plus. Ca me fait peur. Moi qui n'ais jamais peur, je ne peux plus supporter ça. »

**Descriptif**

Après *La Règle du jeu*, Renoir va offrir à Modot des silhouettes dans plusieurs de ses films. Il ne tourne plus

beaucoup et ces rôles « fils rouges » en quelque sorte assurent un peu de travail à cet acteur dans une période creuse. Ce rôle est un clin d'œil en souvenir de celui du garde chasse de *La Règle du jeu*, puisqu'on le retrouve ici jardinier.

### **Gaston MODOT**

Se reporter à la fiche du personnage de **Philippe** dans le film *La Vie est à nous*, p. 152.

## L'INFIRME



**Interprète :** Raymond JOURDAN

**Age :** 40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Cet homme avait l'air diabolique. »

**Descriptif**

Il est l'une des victimes d'Opale. Il n'a pas d'identité et on le désigne comme « l'infirmé ». C'est une silhouette renoirienne proche du réalisateur puisque son infirmité n'est pas choisie au hasard. Il boîte et marche avec des cannes.

## ALBERTE



**Interprète :** Jacqueline MORANE

**Age :** 40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« T'as peur... Mais moi pas, monsieur le commissaire. C'est un démon cet homme-là. Regardez-là, elle peut plus tenir debout ma pauvre Suzie, tellement il l'a battue cet ordure d'Opale. Il a jamais été tendre, mais hier soir il devait être encore plus fou que d'habitude. »

**Descriptif**

Tout comme le propriétaire de l'hôtel, elle joue une silhouette qui représente une sorte d'opinion publique. Alberte offre à Renoir l'occasion de mettre en lumière, mais sans montrer, un côté inconscient de l'être, à savoir les pulsions sexuelles. Elles existent et sont traduites par le comportement sexuel d'Opale avec les prostituées.

**Jacqueline MORANE (1914-1972) :**

est née en 1914 et elle meurt en mars 1972 après avoir tourné très peu de films.

## Le NARRATEUR



**Interprète :** Jean RENOIR

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Il est très difficile de situer exactement le commencement d'un drame. Souvent le drame est installé dans la vie des victimes sans que ceux-ci se doutent le moins du monde de sa présence. Je crois pouvoir situer l'apparition du drame, auquel je vais vous faire assister le jour où le docteur Cordelier remis son testament holographique à son notaire et ami, maître Joly. »

**Descriptif**

Le narrateur apparaît au début mais ne réapparaîtra plus. Ici le narrateur se confond avec le réalisateur puisque Renoir se met lui-même en scène. Renoir réalisateur se mettant en scène

en tant que Renoir narrateur permet en quelque sorte d'accréditer la fiction. L'histoire contée est ancrée de cette manière dans la réalité. D'autant plus que c'est le rôle de la télévision qui se développe certes dans les années 50 (période du film), mais qui reste un média relativement nouveau. Cette façon de procéder reste moins subtile que chez Fellini et son *Et Vogue le navire (e la nave va, 1983)* dans lequel le narrateur intervient à la fin. Le spectateur comprend alors que l'histoire à laquelle il vient de participer n'est en fait qu'un film, que tout était faux. Pour Fellini cette manière de faire est à l'inverse de celle de Renoir puisque pour l'un c'est : « *tout ce que vous venez de voir est faux, j'en suis l'auteur, je suis le créateur du faux* », alors que pour l'autre : « *ce que vous allez voir est réel puisque je suis là en personne pour vous le dire.* »



## 36)- LE DEJEUNER SUR L'HERBE (1959)

*Réalisation* : Jean RENOIR  
*Scénario et dialogues* : Jean RENOIR  
*Production* : Cie Jean RENOIR  
*Photographie* : Georges LECLERC  
*Conseiller artistique* : Jean SERGE  
*Décor* : Marcel-Louis DIEULOT  
*Costumes* : Monique DUNAND  
*Montage* : Renée LICHTIG  
*Musique* : Joseph KOSMA  
*Son* : Joseph DE BRETAGNE

*Lumières*  
*Conseiller technique*  
*Assistants de réalisation.*

André MOINDRAT  
 Yves-André HUBERT  
 Maurice BEUCHEY, Francis MORANE,  
 Jean-Pierre SPIERO, Hedy NAKA,  
 Jean DE NESLES  
 Andrée GAUTHEY, Marinette PASQUET  
 Jean-Louis PICAVET, Andreas WINDING,  
 RIBAUD, Pierre GUEGEN, André DOMAGE  
 Philippe RIVIER  
 André PILTANT, Pierre CADIOU  
 Josiane LANDIC  
 Yvette BONNAY, Y.MAUPAS  
 Fernande UGI  
 Françoise LONDON  
 Marcel JAFFREDO  
 Georges GANDART, Henri PRAT

*Scripte*  
*Cadreurs*

*Photographe de plateau*  
*Assistants décorateurs*  
*Assistante costumière*  
*Habilleuses*  
*Maquillage*  
*Assistante monteuse*  
*Chef machiniste*  
*Electricien*

*Tournage*  
*Intérieurs*  
*Extérieurs*

Juillet-août 1959  
 Studios Francoeur  
 Les Colettes, Cagnes, Sur les bords du Loup  
 Le village de La Gaude  
 35mm (1,66 X 1) Eastmancolor Caméra Mitchell, Cameflex  
 Franay, L.T.C.  
 LAX  
 2524 m.  
 92 '

*Procédé*  
*Laboratoires*  
*Effets spéciaux*  
*Longueur*  
*Durée*

*Première publique*

11 novembre 1959, Le Marignan, Le Français, Paris  
 Avril 1960, Caméo Polytechnic, Londres  
 12 octobre 1960, Paris Theatre, New-York

*Professeur Etienne Alexis*  
*Nino, le père de Nénette*  
*Ritou*  
*Laurent*  
*Rudolf*  
*Le vieux curé*  
*M. Paignant*  
*Gaspard*  
*Rousseau,*  
*Eustache*  
*Barthélémy*  
*Bailly*  
*Chapuis*

Paul MEURISSE  
 Fernand SARDOU  
 Jean-Pierre GRANVAL  
 Robert CHANDEAU  
 Frédéric O'BRADY  
 André BRUNOT  
 Jacques DANNONVILLE  
 Charles BLAVETTE  
 Jean CLAUDIO  
 Raymond JOURDAN  
 Francis MIEGE  
 Pierre LEPROUX  
 M.YOU

*et les quatre speakers* : Michel PERICARD, DUPRAZ, LUCAS, Claude-Henri SALERNE

*Nénette (Antoinette)*  
*Titine sa soeur*  
*Madeleine*  
*Magda*  
*Marie -Charlotte*  
*la secrétaire*  
*Mme Paignant*  
*Claire*  
*Mlle Michelet*  
*Mlle Forestier*  
*La speakerine*

Catherine ROUVEL  
Jacqueline MORANE  
Michèle GARY  
Gislaine DUMONT  
Ingrid NORDINE  
Hélène DUC  
Marguerite CASSAN  
Régine BLAESS  
Jacqueline FONTEL  
Paulette DUBOST  
Jacqueline HUET

Pour la télévision qui diffuse en direct l'événement du jour c'est l'annonce des fiançailles du savant Etienne Alexis, biologiste partisan de la fécondation artificielle et candidat à la Présidence des Etats-Unis d'Europe, avec la comtesse Marie-Charlotte, adepte de la vie au grand air, du scoutisme et héritière de trusts pharmaceutiques européens.

Dans une petite ferme du midi, Nénette, la fille cadette de Nino, penche pour cette solution de fécondation artificielle qui lui permettrait d'avoir un enfant sans avoir à s'encombrer d'un mari.

Dans ce but, elle se fait engager comme femme de service chez Alexis.

Pique-nique à la campagne pour fêter les fiançailles. Gaspard un berger un peu sorcier joue de sa flûte et déclenche une tornade qui tout d'abord disperse invités et serveurs, puis livre tout ce petit monde aux plaisirs des sens les plus débridés. Alexis rencontre Nénette et le professeur oublie ses théories auprès de ce corps irradiant de sensualité et de naturel. Au point que le savant prend pension chez Nino.

Mais le devoir l'appelle : l'avenir de l'Europe passe par lui.

Nénette se sacrifie et le laisse à son destin. Mais le jour de ses noces, il apprend que Nénette est enceinte de lui, de la manière la plus naturelle et la moins artificielle.

Alexis plante-là Marie-Charlotte, l'industrie et la science et décide d'épouser Nénette.

## **NENETTE (Antoinette)**



**Interprète :** Catherine ROUVEL

**Age :** 25 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Vous voulez pas me dire quelque chose. N'importe quoi pourvu que vous parliez. Vous parlez si bien. Hier vous avez commencé à parler de la révolution des espèces. »

**Descriptif**

Elle vit à la campagne chez son père Nino, avec sa sœur Titine, son beau-frère Ritou et ses cinq neveux. Elle est resplendissante de vie, c'est une beauté de la nature.

Ici on vit proche de la nature : on marche pieds nus, par jeu, on se roule par terre dans d'innocents fous rires. Nénette est entourée d'enfants qu'elle aime comme les siens : « *Dis ils sont à moi où à toi, ces petits ?* »

Ce sont des enfants en pleine forme, en excellente santé, vigoureux, joueurs, rieurs, pleins de vie. Or ils ont pourtant été conçus avec la bonne vieille méthode, un fameux pied de nez aux théories du professeur Alexis.

Ici, on est naturel, on se donne de petits diminutifs pour se nommer : Nénette, Titine, Ritou, on ne fait pas de manière. On vit dans un univers d'amour, de bien-être. Nénette a toujours



été entourée de l'amour de son père et de sa sœur. Cette atmosphère familiale est à l'opposé de l'entourage d'Alexis. Lui est seul. Nénette est une fille simple au sens où elle éprouve des sentiments naturels. Elle est elle-même naturelle. Dans sa vie il n'y a ni hypocrisie, ni faux-semblant, elle ne se pose pas de questions.

Vraisemblablement, elle n'a pas une grande éducation (elle ne comprend pas les « grands mots »). Elle est prête à tout accueillir pourvu qu'on soit sincère. Son éducation est celle de la nature. Chez elle on retrouve un côté animal au bon sens du terme, elle vit d'instinct.

Sa sexualité est libre, elle ne mesure pas les conséquences de ses amours, elle les vit sans arrière-pensées. A priori elle représente l'antithèse d'Alexis. Mais les contraires s'attirent. Le seul problème de Nénette pour le moment est qu'elle voudrait un enfant mais sans homme (ses expériences masculines ont été désastreuses puisqu'elle sont représentées à la fois par le colporteur ou par Ritou, son beau-frère mesquin et paresseux) : « *Seulement il faut un homme et j'en veux pas, c'est tous des fainéants.* »

Alors quand elle lit l'article d'Alexis, sa décision est prise : la fécondation artificielle a été créée pour elle.

Pour pouvoir approcher le professeur, il n'y a pas d'autres moyens pour elle que de se faire embaucher comme femme de chambre dans sa maison : « *Mademoiselle, vous avez exactement les mesures de la parfaite femme de chambre : 1 mètre 62, 59.2 kg.* »

Mais elle ne comprend pas toutes les règles de ce monde fait de convenances, de retenues. Elle a toujours été habituée à vivre libre. Alors à chaque fois qu'elle se précipite vers le professeur, elle ne comprend pas qu'un domestique se trouve toujours là pour la retenir en lui disant que « *ce n'est pas le moment.* »

Lorsqu'un mystérieux vent souffle sur le pique-nique organisé par Alexis et sa fiancée, c'est tout naturellement que Nénette se retrouve dans les bras du grand savant et c'est tout naturellement aussi qu'elle l'entraîne vers la maison en ruine. Elle n'a pas de complexe, elle ne craint pas de lui exposer son envie d'enfant. Elle ne s'embarrasse pas de circonlocutions. Par instinct elle a compris qu'Alexis est intéressant et qu'elle peut être en accord avec lui (plus tard en effet elle se sentira exister face au discours d'Alexis qui lui parle comme si elle était quelqu'un, sensible faisant fi de son manque d'instruction). Et même si elle ne comprend pas tout de la « *révolution des espèces* », elle se laisse séduire par la parole du savant : « *Vous voulez pas me dire quelque chose, n'importe quoi pourvu que vous parliez. Vous parlez si bien [...] Quand Monsieur Alexis me parle et bien je suis convaincue, même quand je comprends pas, surtout quand je comprends pas.* »

Après s'être donnée à lui de manière fusionnelle, en adéquation avec la nature, c'est tout naturellement que Nénette propose à Alexis, perplexe devant ses nouveaux sentiments, de trouver refuge chez Nino, son père. Elle l'aime mais implicitement. Cela coule de source, il n'est donc pas nécessaire de le dire avec des mots : elle prend sa défense face à son père, elle se bat pour lui offrir le meilleur morceau de viande :

« *Je crois qu'il l'aime saignant.*

- *Ritou, lui, ça le dégoûte. Eh ! la souris, c'est pour Ritou.*

- *Je regrette il l'aime.* »

Elle se fait quasi maternelle avec lui.

Avec Alexis, Nénette découvre autre chose. Ils partagent la joie d'être simplement ensemble, le bonheur de prendre soin l'un de l'autre, l'ivresse des promenades main dans la main à travers la campagne ensoleillée.

Il représente pour elle quelque chose de totalement différent de son milieu (le langage, le costume, le comportement, les idées) et sans chercher à l'expliquer, elle en tombe simplement amoureuse.

Mais un après-midi, ce bonheur prend fin avec la venue des cousins d'Alexis venus le chercher. Au départ elle reste insensible au discours de Rudolf qui lui parle de science. En revanche elle est plus réceptive à la description du chômage, du problème des femmes. Si bien que le discours faussement humanitaire et faussement social du cousin éveille en elle sa sensibilité mais en même temps elle n'est pas dupe de ce qui se passe. Elle accepte néanmoins de se sacrifier, de partir sans le revoir.

Mais Nénette se résigne très vite à la perte de l'homme qu'elle a aimé puisqu'elle peut reporter son amour sur l'enfant né de l'amour, qu'elle porte en elle.

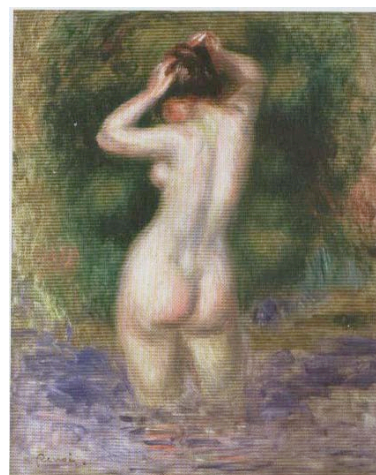
Ses désirs et son bonheur n'ont jamais été très exigeants. Puisqu'elle ne peut aimer le père, elle concentrera son amour sur l'enfant.

Mais Renoir se montre généreux avec cette fille qui incarne la soumission au bonheur naturel. L'ordre des choses a voulu qu'ils se rencontrent et qu'ils s'aiment et c'est tout naturellement, sans protester qu'elle se laisse entraîner par Alexis à travers les couloirs de l'hôtel.

Nénette est un personnage très renoirien du point de vue du réalisateur mais aussi de celui du peintre (Auguste). Par la générosité de ses formes, elle est la sensualité incarnée, elle est presque une force de la nature au sens où elle est ancrée en elle. Elle est l'incarnation de la nature.



Photogramme du film



*Baigneuse*, Pierre-Auguste Renoir, 1880

### ***Catherine ROUVEL (1939- ) :***

Catherine Vitale est née le 31 août 1939 à Marseille. Fraîche et saine, très en chair, elle fut choisie par Jean Renoir en hommage à son père alors qu'elle venait de monter de Marseille à Paris. Ce patronage explique qu'elle ait joué avec Chabrol.

### ***Le personnage vu par la critique :***

*Tout ce qu'on sait de la distribution c'est que pour le rôle important de Nénette, Renoir cherche la brune sauvageonne, à la peau mate et aux yeux pétillants d'éclat, susceptible d'être intéressée par la fécondation artificielle... et un « Déjeuner sur l'Herbe »*

Jean-Pierre SPIERO, *Les Cahiers du cinéma* n° 97, juillet 1959, article : *Renoir continue...*, p. 40.

### ***Catherine Rouvel vue par Jean Renoir :***

*J'ai trouvé d'ailleurs, cette impression que j'ai eue peut peut-être vous servir dans certains rôle. J'ai trouvé que vous avez un certain côté 1900, un petit côté 1900. Tenez vous m'avez fait penser à un personnage d'ailleurs interprété magnifiquement dans un de mes films par Simone Simon, qui est Séverine dans la Bête humaine, vous m'avez fait penser à Séverine. Je me suis dit « tiens, voilà une Séverine », et comme j'aime beaucoup Séverine, et bien je vous ai aimé en raccord.*

Jean RENOIR, *Jean Renoir le patron* série « cinéastes de notre temps », op. cit., entretiens avec Rivette et Labarthe.

### ***Catherine Rouvel vue par la critique :***

*Catherine Rouvel, vingt ans, des yeux brillants, des cheveux noirs et bouclés, une vraie fille de Provence, a toute la fougue de la jeunesse et déjà de charmantes roueries de comédienne.*

Jean DE BARONCELLI, *Le Monde*, samedi 14 novembre 1959, article : *Le Déjeuner sur l'herbe*, p. 13.

## Professeur Etienne ALEXIS



**Interprète :** Paul MEURISSE

**Age :** 40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Le cerveau de nos contemporains est exactement le même que celui de l'homme de l'âge des cavernes et on lui demande de diriger des fusées interplanétaires. La biologie nous apprend que pour l'amélioration de la race on ne peut compter que sur le contrôle de l'hérédité. La biologie nous le permet, nous serions coupables de ne pas nous*

*servir de ces découvertes pour rendre l'homme digne de cette science qui est encore l'apanage que d'une seule élite.* »

### **Descriptif**

Le professeur jouit d'une grande renommée internationale. On parle de lui pour la Présidence de l'Europe (cette notion de Présidence de l'Europe donne une connotation moderne supplémentaire au film puisque ce n'est qu'en 1957 que le traité de Rome va donner naissance à la futur CEE, l'union européenne actuelle, mais en 1959 date du film il n'est en aucun cas question de politique et encore moins d'un président de l'Europe !). C'est un habile raisonneur qui fait appel à la science en toutes circonstances. Pour lui tout est très simple, la passion n'existe pas. Alexis résonne de manière scientifique et par conséquent tout ce qui est non prévisible ou non quantifiable est rejeté. Il rejette donc la passion et les sentiments au nom de la science car ces entités ne se mesurent pas. Au contraire, elles sont dangereuses car la victime de ses passions peut être amenée à faire n'importe quoi. Nous sommes à l'ère des savants et il faut créer une humanité nouvelle dégagée des passions mesquines. Il va même jusqu'à considérer l'amour comme une maladie, comme une tare qu'il faut vaincre...

« *S'ils s'aiment ils peuvent avoir des rapports et ces rapports peuvent donner des résultats... Un gosse quoi.*

- *Avant il existe certaines précautions.*

- *Il y a des moments où on pense à autre chose. Ça existe la passion.*

- *Ça existe mais il existe aussi des thérapeutiques pour la rendre inoffensive. Ça peut se guérir tout comme un rhume de cerveau avec des antibiotiques.* »

On ne peut donc laisser au hasard la procréation, il faut la conditionner : « *L'amour deviendra une sorte de sport comme la chasse, comme la pêche. Nous sommes à l'époque des spécialistes, la fabrication des enfants doit être confiée à des spécialistes.* »

La science est devenue pour Alexis, un univers dans lequel il vit, il se complet et s'enferme. De ce fait il ne connaît aucun plaisir, aucune distraction. Mais même s'il rejette la passion et l'amour, il ne nie pas le besoin physiologique qui peut amener au mariage. D'ailleurs le sien reste purement scientifique. Tout est prévu, solennel et là encore l'amour n'a pas sa place. Tout chez ce personnage reflète l'image de l'ordre : son costume impeccable (d'ailleurs remarquons qu'après « la tempête », la première chose qu'Alexis fasse c'est de renouer sa cravate. Ne perdons pas de vue que chez Renoir l'habit fait le moine. Le choix de l'acteur n'est d'ailleurs pas un hasard. Paul Meurisse, très guindé n'est pas destiné à devenir un satyre (comme les autres après le vent). Paul Meurisse est un peu à l'image d'un Pierre Fresnay. De ce point de vue, le typage des acteurs chez Renoir est fort intéressant (Paul Meurisse interprétera *le Monocle* chez Lautner, personnage de la même trempe au niveau allure que le professeur Alexis), le langage châtié du personnage connote aussi l'ordre, le scientifique. Le personnage ne se laisse jamais aller. De ce point de vue il est a priori en parfaite adéquation avec le personnage de Marie-Charlotte sa future épouse.

La flûte du berger Gaspard fait se lever la tempête. C'est la panique, tout s'envole, tout est sens dessus-dessous. Alexis ne sait pas faire face au désordre de la nature. Pour la première fois il est agi par des événements qu'il n'explique ni ne maîtrise. Il mène physiquement une sorte de combat (il tombe, il roule à terre) avec la nature qui ressort victorieuse puisqu'Alexis va perdre tout repère. Tout d'abord lors de la tempête, Nénette l'entraîne vers les ruines d'une maison. Remarquons que c'est la femme ici qui entraîne l'homme dans la maison, nous sommes donc dans une symbolique inverse de la mythologie du couple dans laquelle c'est l'homme qui porte la femme pour franchir le seuil de la nouvelle demeure. Et Alexis se laisse faire.

Dans un second temps, à la sortie de la maison, Alexis se retrouve au beau milieu d'un groupe d'étrangers dont le comportement est à l'opposé de ses habitudes : dans cette communauté, rien n'est prévu à l'avance, on pique-nique assis par terre de sandwiches et de vin en se laissant vivre, or Alexis est amené pour un temps à partager un moment avec eux, à partager leur comportement : il accepte de boire et de manger (ce qui est toujours bon signe chez Renoir, le réalisateur accordant toute sa sympathie aux personnages aimant la bonne chair et le bon vin est-il utile de le rappeler ?). Petit à petit, Alexis se laisse enfin aller, il se « décoince ».

Puis enfin, il amorce une tentative de retour à l'ordre habituel en quittant le groupe pour rejoindre Marie-Charlotte, mais il se perd. Renoir place Alexis au centre de la nature et il se trouve désorienté car il ne la connaît pas, il ne maîtrise pas ces nouveaux paramètres. Il est donc dans la situation de l'homme primitif, il est dans un monde hostile qui le perd, qui l'isole. Il est complètement déphasé par rapport à la situation initiale.

La nature le ramène irrésistiblement vers Nénette. Les théories d'Alexis s'effondrent, éclatent en morceaux. En effet, il lui est permis de découvrir la plus pure beauté de la nature : le corps nu d'une femme se baignant dans la rivière. Une force l'attire irrésistiblement à regarder ce spectacle fabuleux alors que son éducation voudrait qu'il s'en détourne (souligné par la musique) : « *Vous êtes belle* » finira-t-il par dire à Nénette. Nouveau vocabulaire pour le savant cloîtré dans ses théories.

La deuxième intervention de Gaspard et de sa flûte lui fait définitivement perdre sa carapace. Il commence à vivre à ce moment-là. Cette fois c'est lui qui entraîne Nénette dans les hautes herbes. Les plans de campagne qui suivent (qui rappellent évidemment *Partie de campagne* et les tableaux d'Auguste) marquent enfin l'association d'Alexis à la force de la nature : l'herbe qui peut rappeler les cheveux de femme, l'eau courante qui symbolise la passion. Lorsqu'il réapparaît, il ne réajuste pas, pour une fois, sa cravate pourtant dénouée et lorsque les véhicules du pique-nique s'éloignent, il leur tourne le dos. C'est dans une joie enfantine, dans un bonheur flagrant qu'il s'éloigne, dans la montagne chevauchant un scooter, enlacé par Nénette. Il est comme un adolescent qui découvre dans l'amour, la splendeur de la vie, la richesse de l'autre. Le scooter est le symbole de la liberté notamment repris par William Wyler dans *Vacances romaines* (1953) ou par Nanni Moretti dans *Journal intime* (1993) et c'est lui qui conduit. Il vit en dehors des règles au milieu d'hommes torse nu, il dort à la belle étoile et se laisse même aller à chanter au son de la guitare autour d'un feu de camp.

Alexis est un personnage changé, mais il reste tout de même en lui une part de l'ancien Alexis. Il lui fait donc une période de méditation, d'éloignement. Il faut se débarrasser du passé (il prend l'endant de Titine comme un objet d'étude en l'examinant de près), bien qu'une étape ait déjà été franchie, celle du plaisir et de l'amour physique. Renoir associe alors Alexis à l'arbre et plus précisément à l'olivier, symbole de la Méditerranée, de l'antiquité, de la sagesse. L'arbre est symbole de virilité, il est profondément enraciné dans la terre et cette image renforce le rattachement d'Alexis à la nature puisqu'il est couché à même le sol, il n'a plus ni cravate, ni veste et il ne fait rien (il était hyperactif avant).

Nous sommes en plein dans la philosophie renoirienne : le bonheur c'est la soumission à l'ordre naturel, on ne peut pas contrarier l'ordre des choses comme l'évolution des espèces (le choix de la théorie qu'Alexis expose à Nénette n'est pas un hasard). L'homme est une espèce

parmi les autres, on ne peut tout maîtriser (la fécondation artificielle). L'homme peut disparaître aussi, alors autant faire du plaisir le principe de la vie (c'est le propre de l'hédonisme).

Mais bientôt c'est le rappel à l'ordre, c'est le retour au monde moderne (c'est un avion qui passe dans le ciel qui réveille Alexis de sa sieste au pied de l'olivier). On a en effet fait comprendre à Nénette qu'elle devait s'effacer de la vie du grand homme. Lorsqu'Alexis part à sa recherche, il abandonne les formules de politesse lorsqu'il pose des questions pour arriver au paroxysme : il accepte de parler à l'oreille d'un bouc ce qui amène les « cousins » venus récupérer le savant à intervenir, ils l'enlèvent littéralement à cette existence et le « *à bas la science* » lancé par Alexis est en opposition avec l'univers dans lequel on veut le ramener. Pour certains il apparaît comme fou mais à nos yeux de spectateur il est fou, certes, mais fou d'amour, passionné par Nénette. Il se révèle alors l'antithèse complète de l'Alexis du début.

Plus tard sur le point de se marier avec Marie-Charlotte, il retrouve Nénette dans un hôtel où elle s'est faite engager comme lingère. C'est la nature qui se rappelle à lui puisqu'il a grossi (il a donc plus mangé) et il fait craquer son costume. C'est en cherchant du fil et une aiguille qu'il tombe nez à nez avec Nénette (la veste qui craque peut aussi symboliser la carapace sociale qui craque). En découvrant qu'il va être père il prend la décision d'accepter l'ordre naturel (et de nouveau c'est lui qui entraîne Nénette). On peut anticiper alors une présidence de l'Europe qui prend en compte la Nature.

Le personnage d'Alexis qui se trouve au début à l'opposé des personnages renoiriens, va peu à peu glisser dans l'univers du réalisateur en découvrant les plaisirs de la vie, que ce soit culinaires, sexuels ou du point de vue du farniente. Le réalisateur décide de briser la carapace, les apparences pour qu'on puisse découvrir les failles d'un personnage qui a alors toute notre sympathie. De ce point de vue, Alexis ressemble à Boeldieu ou Cordelier, très stricts et pourtant si humains.

### **Paul MEURISSE (1912-1979) :**

Cet acteur français, né en 1912 à Dunkerque fut célèbre pour sa distinction, son humour à froid et sa séduction. Avant de se consacrer au cinéma et au théâtre il était clerc de notaire. Puis en 1939 Edith Piaf le lance sur le devant de la scène avec *Le Bel indifférent*. Il meurt le 19 janvier 1979, n'ayant tourné qu'un seul film avec Jean Renoir. Leur collaboration remonte à l'aventure théâtrale de *Jules César* de Shakespeare en Arles et à la création d'*Orvet* aux côtés de Leslie Caron.

### **Paul Meurisse vu par la critique :**

*Paul Meurisse m'a paru remarquable dans le rôle du professeur élégant et collet monté soudain saisi par le bonheur.*

Jean DE BARONCELLI, *Le Monde*, samedi 14 novembre 1959, loc. cit., p. 13.

### **Jean Renoir vu par Paul Meurisse :**

*Jean Renoir était un vieux charmeur, aux flatteries grosses comme des filins de marins. Tout le monde le savait. Chacun s'en accommodait. N'est-il pas agréable de répéter une scène en présence d'un vieux monsieur, qui, assis à côté de la caméra, trouve tout ça « épatant ». [...] Ça donne confiance. Suprême élégance : quand tout est prêt, à l'instant où, pour tourner la scène, le vieux monsieur commande : « Moteur ! » Il enlève son chapeau et le pose sur ses genoux, manifestant ainsi le respect qu'il porte aux interprètes. La scène tournée, il se recharge. Pour pratiquer le même cérémonial à la scène suivante. Ça plaît, ces choses-là.*

Paul MEURISSE, *Les Eperons de la liberté*, éd. Robert Laffont, 1979, pp. 273-274.

*Le Déjeuner sur l'herbe, s'il ne fut pas une grande réussite, fut pour moi l'occasion de travailler encore une fois avec un réalisateur d'une dimension exceptionnelle. Comme Feyder, Stroheim, Carné, Clouzot, Jean Anouilh, il avait dépassé le stade du coup par coup pour ne devoir sa gloire qu'à l'ensemble de son œuvre.*

Paul MEURISSE, *Les Eperons de la liberté*, op. cit., p. 274.

## NINO



**Interprète :** Fernand SARDOU

**Age :** 55/60 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Le tout dans la vie, c'est de savoir parler. C'est parce qu'il parlait bien que tu as fait ta connerie avec ton colporteur ? Tu peux en rire de ce va-nus-pieds, ce bon-à-rien. Il m'a vendu des lames de rasoir, j'en ai plein le tiroir. Et je suis bien obligé de m'en servir mais le pire c'est qu'elles coupent rien. »

### **Descriptif**

Il est le père de Nénette et de Titine. C'est un bon vivant qui profite pleinement de la campagne, puisqu'il partage son temps entre la sieste dans l'herbe sous un arbre et ses petits-enfants qu'il adore et qui sans cesse viennent se pelotonner dans les bras réconfortants de ce gros nounours à l'accent chantant du midi qui rappelle la campagne et le soleil.

C'est un homme doux et simple mais qui peut tout de même faire valoir son autorité de patriarche surtout vis-à-vis de son gendre qu'il trouve trop fainéant et malgré son air bonhomme, on le craint un peu : « Tu boiras quand tu auras fait ton travail. Je t'ai dit de sulfater la vigne, grand fainéant. J'en ai assez de te nourrir toi, ta femme et tes petits. Tu sulfates ou tu sulfates pas ? Si tu sulfates pas, tu pars. »

Mais au fond, ses colères sont plus feintes que réelles et il en arrive à être étonné lui-même : « Tu as vu s'il a filé doux hein », dit-il en riant.

De ses deux filles, Nénette est sa préférée, elle est celle avec qui il a le plus de complicité. Et quand elle lui ramène un homme à la maison, il se méfie. Il se souvient du temps où un colporteur lui avait brisé le cœur. Il ne supporterait pas de voir Nénette de nouveau malheureuse.

Quoi qu'elle fasse et quoi qu'elle dise, elle a son approbation et il la défend envers et contre tous même contre sa deuxième fille et son gendre lorsqu'ils critiquent Alexis :

« Elle aurait pu en choisir un qui soit plus travailleur.

- Tais-toi, taissez-vous, vous n'y connaissez rien. Tais-toi toi, bouffe et tais-toi ! »

Mais ce bon gros papy au regard si doux peut se transformer en papa qui souffre pour son enfant. Quand Nénette s'enfuit en pleurs pour « libérer » Alexis et le ramener ainsi à sa famille et à son devoir, on assiste à l'effondrement de Nino. Quiconque fait du mal à Nénette est son ennemi :

« Qu'est ce que vous attendez maintenant... Je ne veux pas de votre argent.

- Et pourquoi ?

- Je voudrais qu'il ne me dégoûte pas », et il s'éloigne portant toute la douleur de sa fille sur ses épaules. On retrouvera un peu le même comportement chez Duvallier, personnage interprété par le même acteur d'où une ressemblance dans les sentiments pour sa femme qu'on peut aisément assimiler à sa fille.

Comme dans pratiquement tous les films du réalisateur, au moins l'un des personnages est le bon vivant, celui qui aime boire et manger, celui qui profite de la vie par les bons petits plats, les bons vins, les bonnes sauces.

Ce personnage est en quelque sorte le porte parole si l'on peut dire de Renoir lui-même, qui avait un grand appétit des bonnes choses et une grande soif des bons vins. Et ce personnage nous apparaît toujours sympathique. Dans ce film, ce rôle est attribué à Nino après Octave de

*La Règle du jeu* ou le père Poulain dans *Partie de campagne*, d'autant plus que Fernand Sardou ressemble physiquement à Renoir.

**Fernand SARDOU (1910-1976) :**

est né à Avignon en 1910. Il était le mari de Jackie Sardou. Petit-fils de mime, fils du comique Valentin Sardou et de Madame, surnommée « Bagatelle », ayant lui-même sa descendance assurée en la personne d'un fils, Michel, chanteur à succès, Fernand Sardou poussa la romance dans bien des opérettes. Il s'imposa comme «rondeur » dans un grand nombre de comédies méridionales. Il meurt en 1976.

**Fernand Sardou vu par la critique :**

*Fernand Sardou incarne avec sa finesse coutumière un paysan content de vivre.*

Jean DE BARONCELLI, *Le Monde*, samedi 14 novembre 1959, loc. cit., p. 13.

## TITINE



**Interprète :** Jacqueline MORANE

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je pense que tu te foutais de moi parce que je lavais les chemises de Ritou ! Tu es pire que moi. Un homme en vaut un autre. »

**Descriptif**

Elle est la sœur aînée de Nénette. Elle vit dans la maison paternelle avec son mari

Ritou et ses quatre enfants.

C'est une femme d'intérieur et une épouse remarquable. Elle n'a aucun loisir et on ne la verra jamais assise ou flâner durant toute la durée du film. En fait on peut la comparer dans ce sens à Marie-Charlotte qui n'arrête jamais et qui a décidé de se dévouer au bonheur de tous. Titine s'oublie au profit de toute sa famille. Mais à la différence de Marie-Charlotte, elle s'occupe exclusivement des tâches ménagères, de son mari et de ses enfants qu'elle adore. Elle les connaît par cœur et sans même les regarder, tout en continuant à étendre le linge, elle peut leur reprocher leurs défauts ou leurs petites manies :

« Vera ton pouce, Alice mouche-toi, Luc ne te gratte pas, Philippe ne te ronge pas les ongles. »

C'est une femme qui accepte volontairement d'être soumise aux autres par amour. Elle accepte cette vie de soumission et elle est heureuse comme ça puisqu'elle a choisi. D'une certaine manière elle ressemble à Nénette par sa vitalité. Elle est hyperactive, elle n'arrête pas de courir, mais très différente aussi car elle ne sait pas profiter de l'instant comme sa sœur.

Titine et Marie-Charlotte sont à l'extrême l'une de l'autre malgré leur choix de se dévouer aux autres. L'une a choisi de donner toute sa vie et son énergie à un seul homme, au bonheur de sa petite famille. Si Ritou est heureux, elle est heureuse aussi, elle ne se pose aucune autre question. Le reste de l'humanité pour elle n'existe pas. Alors que la seconde refuse de vivre pour une seule personne et se dévoue à l'humanité toute entière. Laquelle des deux est la plus heureuse ? La question ne se pose pas puisque chacune des deux assume son choix de vie.

Titine fait partie de ces femmes soumises (à moindre échelle on peut la rapprocher d'Edith dans *Le Crime de Monsieur Lange*, qui accepte en quelque sorte de se prostituer pour Batala).

Ces femmes vont à l'encontre des idées de Renoir. Son univers familial fonctionne suivant des règles simples et elle ne se pose pas de questions, elle accepte son sort, elle est heureuse de

vivre, sans révolte. Elle se satisfait de l'ordre naturel des choses (Nénette aussi quelque part se contente de ce que la vie lui offre, d'un bonheur simple).

**Jacqueline MORANE :**

Se reporter au personnage d'**Alberte** dans le film *Le Testament du docteur Cordelier*, p. 420.

## RITOU



**Interprète :** Jean-Pierre GRANVAL

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Tu sais ce que tu viens de faire ? Tu m'as réveillé et maintenant il faut que je boive pour m'en remettre. »

**Descriptif**

Il est le mari de Titine. Le couple est à l'opposé. Autant Titine est brave,

courageuse, serviable et dévouée à sa famille et surtout à lui, autant Ritou est fainéant, injuste et méprisable.

Le seul effort qu'il est prêt à faire est de défoncer la porte de la cave pour aller chercher une bouteille de vin.

Sa silhouette se reconnaît aisément puisqu'il a la démarche tranquille, les mains dans les poches et un brin d'herbe dans la bouche, le flâneur type.

Il est prêt à tout pour se décharger du peu de tâches dont il est chargé. Tellement prêt à tout qu'il en devient comique.

« Tu boiras quand tu auras fait ton travail... Je t'ai dit de sulfater la vigne.

- Et pourquoi elle la sulfaterait pas la vigne, ma femme ?

- Parce que c'est un travail d'hommes.

- Moi je suis pour le progrès, l'égalité des sexes. »

Ritou qui était habitué à être le pacha de la maison, à avoir toujours les meilleurs morceaux, à être servi comme un roi, voit sa petite existence tranquille bouleversée par l'arrivée d'Alexis :

« Et la souris ?

- Demande à Nénette.

- Toi bouffe et tais-toi.

- Mais j'ai rien dit !

- Eh bien continue. »

C'en est trop. Il ne peut continuer à partager le haut de l'affiche avec cet inconnu qui lui vole jusqu'à son pied d'olivier pour la sieste et quelques jours plus tard :

« Nous sommes la famille de Monsieur Alexis. Nous venons le chercher.

- C'est toi qui l'as dénoncé hein ! ? »

Ce personnage peut rappeler celui de Gaby dans *Toni* par sa paresse (Gaby ne peut pas aider Josefa à pousser le chariot) ou par sa lâcheté. Seulement dans ce film Ritou n'est pas tragique. Il fait partie des personnages paresseux et parasites.

**Jean-Pierre GRANVAL**

Se reporter à la fiche du personnage **du propriétaire de l'hôtel** dans le film *Le Testament du docteur Cordelier*, p. 420.



## Le CURE



**Interprète :** André BRUNOT

**Age :** 65/70 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Je n'approuve pas vos théories. L'homme ne descend pas du singe, Monsieur Alexis pas plus que des lézards et des poissons. L'homme est une créature de Dieu et en prétendant le contraire, vous blasphémez. Vous me faites rire avec votre science. Demain vous vous enverrez sur la lune. Pouvez-vous bien me dire ce que vous y ferez dans la lune ?*

*Vous croyez qu'on y sera plus heureux qu'à l'ombre de nos oliviers ? La dictature des savants ce sera du joli. Nous on construisait Notre-Dame de Paris, on construisait Chartres. On couvrait la terre d'églises et de couvents. Vous, vous couvrez la terre d'usines. Avouez que la fumée de nos encens empoisonnait moins l'atmosphère que vos radiations atomiques. Il paraît que ça plaît aux gens d'être empoisonné. Plus ça pu et plus ils sont contents. Quand il s'agit de trouver des milliards pour une usine, personne ne remarque. Et moi quand je demande quelques sous pour réparer le toit de mon église, eh bien, on m'envoie promener. Parce qu'il pleut dans mon église, Monsieur Alexis. »*

### **Descriptif**

Rare personnage d'ecclésiastique dans l'œuvre de Renoir (à part dans *La Marseillaise*), le curé du *Déjeuner sur l'herbe* est tout sauf un personnage secondaire. Avec Nénette, il incarne un monde naturel opposé aux positions des savants et des politiques.

Son monde, à lui, c'est la campagne, la pureté, les grandes étendues vertes, les vignes : « *Je n'approuve pas vos théories. L'homme ne descend pas du singe Monsieur Alexis, pas plus que des lézards et des poissons. L'homme est une créature de Dieu. Et en prétendant le contraire vous blasphémez. »*

En l'appelant « Monsieur » et non « Professeur », il lui refuse le titre qui le distinguait du commun des mortels. Il est un des rares à pouvoir « déstabiliser » le professeur Alexis car il use de la même arme, le discours : « *Vous me faites rire avec votre science. Demain vous nous enverrez dans la lune. Voulez-vous me dire ce que nous y ferons dans la lune ? Vous croyez qu'on y sera plus heureux qu'à l'ombre de nos oliviers ! La dictature des savants ce sera du joli ! Nous on construisait Notre Dame de Paris, on construisait Chartres, on couvrait la terre d'églises et de couvents. Vous, vous couvrez la terre d'usines. Avouez que la fumée de nos encens, empoisonnait moins l'atmosphère que vos radiations atomiques. Il paraît que cela plaît aux hommes d'être empoisonné. Plus ça pue, plus ils sont contents. Quand il s'agit de trouver des milliards pour une usine, personne ne renâcle et moi quand je demande quelques sous pour réparer le toit de mon église et bien on m'envoie promener... Parce qu'il pleut dans mon église, Monsieur Alexis, ou plutôt il pleuvait sur le maître autel. J'ai dû grimper sur le toit avec mes rhumatismes pour boucher le trou avec une bâche. »*

Dans le discours du vieux curé on retrouve certaines idées de Renoir lui-même (mais pas toutes puisque Renoir ne veut pas un retour au passé), qui partage cette représentation du monde sur des dualités et les affrontements de la nature et du progrès, de la simplicité et du compliqué, de la pauvreté et de la richesse, du bien et du mal et surtout du beau et du laid.

Mais Renoir se garde bien de donner raison à l'un ou à l'autre car « *sur cette terre il y a une chose effroyable, c'est que tout le monde à ses raisons* » (Octave dans *La Règle du jeu*).

Le réalisateur incite simplement à se poser des questions : à quoi sert la science ? Dans quel but la science doit-elle être utilisée ? Nous retrouvons en quelque sorte ces réflexions dans le cinéma de Jacques Tati.

### **André BRUNOT (1879-1973) :**

est né en 1879. Il fut un acteur de théâtre réputé (Comédie-Française, troupe Renaud-Barrault), mais se cantonna au cinéma dans des rôles très secondaires.

## Comtesse Marie-Charlotte VON WERNER



**Interprète :** Ingrid NORDINE

**Age :** 30/35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Je vais faire une demi-heure de marche accompagnée de mouvements respiratoires. Venez avec moi Isabelle, vous avez besoin de neutraliser les toxines engendrées par cette nourriture trop riche. Et si mon fiancé n'est pas de retour quand nous reviendrons, je considérerais son absence comme une rupture. »

### **Descriptif**

C'est une très belle femme d'origine allemande. Renoir reprend un stéréotype ; celui de l'Allemande rigide partisane de l'ordre qu'il oppose à Nénette la Méditerranéenne.

Marie-Charlotte est droite, rigoureuse, habituée à diriger, à prendre des initiatives et des décisions (« *Maintenant, allons manger* »), et surtout à ne jamais perdre son temps. Sa façon de marcher est assez caractéristique de son tempérament : démarche très militaire souvent accompagnée d'une musique rythmée à consonances militaires. Son caractère se reflète dans sa façon de se vêtir. Elle porte constamment l'uniforme. D'ailleurs Alexis lui dira : « *Ce costume vous va très bien. Vous êtes faite pour porter l'uniforme.* »

Elle répond aux questions du journaliste par des « *correct* » surprenants qui renforcent la caractère quasi militaire du personnage. Le *correct* correspond à *affirmatif* dans l'armée. Si elle se comporte ainsi c'est pour se protéger mais il reste en elle une survivance du personnage qu'elle a été autrefois, c'est son appétit et on sait que pour Renoir, un personnage qui mange n'est pas totalement perdu : « *Le plus curieux, c'est qu'avec son appétit, elle garde une ligne admirable.* » En effet, derrière ce personnage assexué, robotisé, dépourvu de sensibilité en apparence, se cache un passé qu'elle dévoile par la suite à Alexis : « *Je veux que vous sachiez quelque chose... Quand j'étais à l'université, j'ai beaucoup aimé un garçon. J'étais sa maîtresse. Il est mort. Depuis j'ai décidé de me consacrer uniquement au bonheur des autres au pluriel, mais pas d'un autre au singulier.* »

Elle est fiancée au professeur Alexis qu'elle connaît depuis toujours puisqu'ils sont cousins. Le couple va bientôt se marier mais il n'est pas question d'amour entre eux : « *On pourrait y voir une histoire d'amour alors qu'il s'agit de l'Europe.* »

Elle est en effet animatrice du mouvement inter-européen du scoutisme féminin et elle va simplement se lier au futur président de l'Europe.

Entre elle et son futur époux, il n'y a aucune intimité, aucun geste ou mot tendre. Rappelons que leur union n'a rien à voir avec la passion qui, pour le Professeur, n'existe pas.

Pour se saluer, une poignée de main et un « *bonjour mon cousin.* »

- *Bonjour ma cousine* », suffisent. Nous assistons quand même au baiser du marié sur la joue de sa future épouse, mais seulement pour la photographie du journaliste.

Elle ne ressemble en rien aux autres femmes du pique-nique, maniérées, coquettes, mielleuses. Alors que peu de temps avant le mariage, le marié rend visite à sa femme, les autres visiteurs se retirent avec de petits gloussements, en échangeant des regards entendus et des :

« *Nous vous laissons* », lourds de sens. Or c'est bien mal les connaître et surtout, elle n'a pas le temps de se perdre dans des ébats inutiles et ridicules :

« *Il y a sûrement une lingerie dans cet hôtel, ils vous arrangeront cela... Faites vite.* »

- *A vos ordres* », répond Alexis qui a très bien compris le caractère de sa future femme.

Rien ne semble pouvoir l'atteindre ou l'émouvoir et quand l'étrange vent de passion et d'amour souffle sur le pique-nique, avec Marie-Charlotte, il semble se heurter à un mur. Alors que les autres invités ont un comportement pour le moins étrange (« *J'ai besoin d'orgie* »), et se

sentent tous des passions et un amour démesuré pour leur prochain, elle ne change pas, ce n'était qu'une légère brise, elle n'est même pas décoiffée comme si ses cheveux aussi obéissaient au doigt et à l'œil. Et elle suit les ébats des autres avec indifférence. Elle correspond parfaitement au choix d'Alexis, individu sérieux, discipliné pour qui les enfants sont des objets d'études scientifiques. Pour Marie-Charlotte aussi puisque même si elle est entourée souvent d'enfants, ceux-ci n'ont rien à voir avec les petits de Titine, libres, pleins de vie, indisciplinés, qui rient, qui pleurent, qui se défoulent. Les petits scouts sont stricts dans leur uniforme, disciplinés, sérieux.

Ce personnage s'oppose presque point par point à celui de Nénette. Elle est le stéréotype cassé du personnage renoirien. La vie l'a faite ainsi. Elle croit devoir se protéger contre la passion car elle a été blessée.

## Monsieur et Madame POIGNANT



**Interprètes :** Marguerite CASSAN et Jacques DANOVILLE

**Age :** 40 ans

### **Descriptif**

Monsieur et Madame Poignant se présentent comme le couple de référence : s'ils sont invités au pique-nique, c'est qu'ils sont les parents d'un bébé-éprouvette âgé de huit ans maintenant. Le couple est très caricatural et représente en quelque sorte

la France profonde modeste puisque lui est électricien et elle n'a pas son certificat d'étude. Mais tous deux se complètent : lui commence les phrases et elle les termine.

Renoir les utilise pour souligner le côté négatif des théories d'Alexis. En effet ces parents souffrent de se voir méprisés par un enfant trop intelligent, qui les rejette.

### **Marguerite CASSAN :**

Actrice de théâtre (elle a été de la distribution d'*Orvet* mis en scène par Jean Renoir), auteur de pièces radiophoniques, second rôle de nombreuses dramatiques à la télévision, elle n'a tourné que 6 films dont deux pour Jean Renoir.

## RUDOLF



**Interprète :** Frédéric O'BRADY

**Age :** 55 ans

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Un homme de la valeur d'Etienne Alexis, c'est le seul, mademoiselle, qui puisse nous empêcher de rouler vers l'abîme. Etienne Alexis, c'est le bonheur de l'humanité, c'est la science triomphante, c'est l'Europe enfin réunie dans l'admiration pour un génie authentique. En le retenant, Mademoiselle, vous rendez tout cela impossible. Vous vous dressez

contre cette Europe qui ne demande qu'à vivre. »

### **Descriptif**

Il est le cousin d'Alexis, c'est un industriel (il travaille dans une usine de produits chimiques), il est cultivé. C'est un personnage qui a toute confiance en la science qui représente l'avenir (d'ailleurs en tant qu'industriel il représente lui-même l'avenir surtout dans les années cinquante périodes des trente Glorieuses qui verra le développement de l'industrie). Il allie à la fois le progrès et la connaissance du passé puisqu'il évoque la mythologie autour de Diane (satyre, faune, orgie). Il annonce en fait ce qui va se passer et le cadre se prête parfaitement à l'orgie. Gaspard fait apparaître en quelque sorte la mythologie dont parle Rudolf. Il faut noter que Diane est la déesse des femmes enceintes.

### **Frédéric O'BRADY (1903- ) :**

On ne sait à peu près rien de cet acteur qui ne fait que passer dans quelques films dont deux aux Etats-Unis, mais qui a marqué ses rôles de son étrangeté née de son accent et de sa calvitie (sauf dans *Le Déjeuner sur l'herbe* dans lequel il est chevelu). Welles l'appréciait beaucoup.

## **GASPARD**



**Interprète :** Charles BLAVETTE

**Age :** 60 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Avec ton machin [la fécondation artificielle] il faut pas d'homme ? Ce qu'ils vont pas chercher maintenant ! »

**Descriptif**

C'est une sorte de rebouteux, de guérisseur. Il est l'antithèse d'Etienne Alexis. Si Alexis transforme la nature par ses recherches, Gaspard, vit en symbiose avec elle. Si le professeur a une allure bourgeoise, guindée, un langage châtié, Gaspard, lui, est presque un clochard. On ne sait pas s'il a un domicile, ses vêtements sont des plus rudimentaires. En revanche s'il s'oppose totalement à Alexis, il est très proche de Nénette qui est elle-même proche de la nature. Il veut son bonheur et c'est lui qui déclenche avec sa flûte magique le vent qui va transformer les personnages, ce vent qui emporte tout y compris les a priori. Il commande à la nature.

Gaspard est associé au bouc. Dès qu'il commence à jouer de la flûte, Renoir choisit de montrer l'animal en gros plan. Ce n'est pas un hasard puisque le bouc a une connotation sexuelle très forte, érotique même. Rappelons aussi que dans la mythologie romaine, le faune est une divinité champêtre représentée avec des cornes et des pieds de chèvre. Ce personnage est essentiel puisque indirectement, c'est lui qui domine à la fin (Nénette est enceinte de façon naturelle et le père est le professeur Alexis). C'est un personnage presque faunesque qui se rapproche sensiblement de Boudu ou de Rodolphe dans *Partie de campagne*.

### **Charles BLAVETTE**

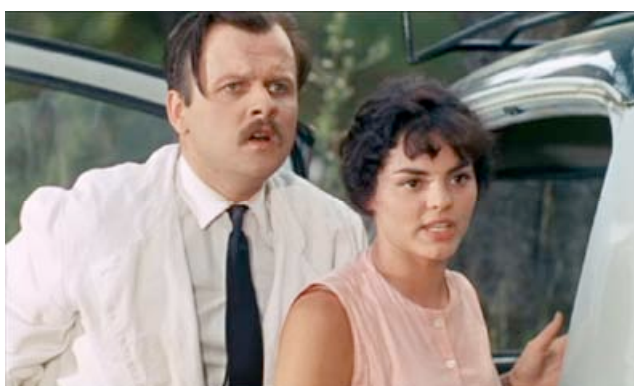
Se reporter à la fiche du personnage de **Toni** dans le film *Toni*, p. 122.

### **Le personnage vu par Daniel Serceau :**

*Gaspard, bien sûr, n'est qu'une métaphore. Agent de désordres et de forces irrésistibles, dionysiaque par excellence, il se moque des prétentions de la science et de ses adeptes.*

Daniel SERCEAU, *La Sagesse du plaisir*, op.cit., p. 117.

## ROUSSEAU, EUSTACHE et MADELEINE



**Interprète** : Jean CLAUDIO, Raymond JOURDAN et Michèle GARY

**Age** : environ 30 ans

### **Descriptif**

Ce sont des silhouettes attachées à l'univers d'Alexis. **Rousseau et Eustache** représentent l'ordre où rien n'est spontané (Rousseau prend les mensurations des femmes de chambre avant de les embaucher), même en pique-nique où l'on déplace tout le personnel (Eustache et les collaborateurs avec chaises et tables...).

**Madeleine** est le personnage à régime perpétuel. Pour Renoir, un personnage qui ne mange pas est un personnage qui ne va pas. Si les Poignant représentent la privation sexuelle, Madeleine représente la privation gastronomique. D'ailleurs la séquence de l'orgie est révélatrice des manques des personnages puisque si Madame Poignant se jette sur son mari, Madeleine, elle, se jette sur... une galantine.

### **Jean CLAUDIO (1927-1992) :**

Claude Martin est né le 28 mars 1927. Il débute enfant au théâtre et au cinéma. Puis il fait le Conservatoire. Plus tard il fera de la synchronisation. Il meurt le 18 janvier 1992.

### **Michèle GARY (1927-) :**

est née en 1927 à Dax dans les Landes. Elle fut la femme de Paul Meurisse.

## **Le COLLECTIF de la laiterie**



### **Descriptif**

Ils annoncent le débat sur la fécondation artificielle. Dans le groupe quelques personnalités se détache notamment **Michelet** la jeune (interprétée par Jacqueline Fontel), plus méfiante face au progrès et l'antithèse de **Forrestier** (interprétée par Paulette Dubost), plus vieille et plus favorable à la science : « Ah ! il faut renoncer au progrès ?! Ah ! le bon vieux temps ?! Le saut d'eau qu'on allait, chercher au

*puits, l'éclairage à la chandelle, les opérations sans anesthésie, la crasse, l'ignorance, l'esclavage quoi ! Bah excuse-moi, mais j'aime mieux mon scooter, ma cuisinière électrique et mon pick-up avec mes bons disques. fais confiance aux savants, ils le guériront le cancer... C'est bien simple, je suis pour la dictature des savants, eux seuls y comprennent quelque chose. »*

Ce groupe est une sorte de faire-valoir d'Alexis. Il sert de base de discussion sur les théories du professeur, sur le rôle et les risques de la science. Les risques représente la thèse du film puisque pour le scientifique, tout s'explique, tout est rationnel, rien n'échappe au contrôle de l'homme, mais le film va démontrer que l'individu n'est pas aussi facilement explicable et maîtrisable que le prétend Alexis.

Le film oppose d'ailleurs deux groupes, celui des convenances, des règles (les invités du pique-nique) et le groupe du naturel, celui qui sait prendre du bon temps (même si parmi eux certains sont d'accord avec les théories du professeur). Renoir tout au long du film joue sur les oppositions des deux groupes. Le vent de Gaspard va tout bouleverser. Les deux groupes se mélangent, et pour le invités d'Alexis rien ne va plus, le côté ordonnancé vole en éclat, le vernis social craque (on repère ici une idée identique à *La Règle du jeu*. A partir du moment où le monde des maîtres et des domestiques se rencontrent, rien ne va plus). Le vent rapproche les personnages de ce qu'ils devraient être au naturel, ils cessent d'être engoncés dans leur vêtement social (le vent engendre le désordre dans l'apparence vestimentaire qui est le reflet de la classe sociale).

## **Les personnages liés à la TELEVISION**

**Interprète :** Jacqueline HUET, Michel PERICARD, Claude JOUBERT et Claude-Henri SALERNE

### **Descriptif**

Ils accréditent le réalisme du film puisque les images ne mentent pas. Que la télévision consacre une émission au professeur Alexis et à ses recherches montre l'importance du personnage et donne une part de réalisme.

Renoir utilise des personnages réels de la télévision française dans leur propre rôle puisque **Jacqueline Huet** était présentatrice de télévision et **Michel Périscard, Claude Joubert et Claude-Henri Salerne** de réels journalistes.

Renoir place le film sous l'angle de la modernité puisqu'en 1959 la télévision est encore un média réservé à une élite fortunée (d'où l'émission sur le biologiste), mais qui va devenir progressivement le relais grand public que l'on connaît.



## 37)- LE CAPORAL EPINGLE (1962) THE ELUSIVE CORPORAL (titre de la version anglaise)

*Réalisateurs* : Jean RENOIR, Guy LEFRANC

*Scénario* : Jean RENOIR, Guy LEFRANC

d'après le roman de Jacques PERRET

*Production* : Films du Cyclope

*Producteur* : G.W.Beyer

*Distribution* : Pathé

*Photographie* : Georges LECLERC

*Décors* : Eugène HERRLY

*Costumes* : Wolf WITZMANN

*Montage* : Renée LICHTIG

*Musique* : Joseph KOSMA

*Orchestre*

Serge BAUDO

*Son*

Antoine PETITJEAN

*Eclairage*

André MOINDRAT

*Producteur associé*

Georges GLASS

*Directeur de production*

René G.VUATTOUX

*Cadreur*

Jean-Louis PICAUVET, Gilbert CHAIN

Antoine GEORGAKIS, Robert FRAISSE

*Assistant de montage*

Madelaine LACOMPERE

*Assistants son*

Jacques BISSIERES, Gaston DEMEDE,

Jacques GERARDOT

*publicité*

Marianne FREY

*Tournage*

Hiver 1961-1962

*Intérieurs*

Vienne

*Extérieurs*

Prés de Vienne,

Pont de Tolbiac, Paris

*Procédé*

35 mm noir et blanc

*Longueur*

2 880 m.

*Durée*

105'

*Première publique*

23 mai 1962, Ermitage, Français, Miramar, Wepler Pathé, Paris

17 octobre 1962, Film Academy, Londres

18 février 1963, Cinéma II ,New-York

*Le caporal*

Jean-Pierre CASSEL

*Pater*

Claude BRASSEUR

*Ballochet*

Claude RICH

*Emile*

Jean CARMET

*Penche-à-gauche*

Jacques JOUANNEAU

*Caruso*

Mario DAVID

*Dupieu*

Raymond JOURDAN

*L'électricien*

Philippe CASTELLI

*Le bègue*

Guy BEDOS

*Le louchard*

Gérard DARRIEU

*L'évadé travesti*

Sacha BRIQUET

*Le voyageur ivre*

O.E.HASSE

*L'employé de gare*

Lucien RAIMBOURG

*Le fermier français*

François DARBON

*Erika*

Conny FROBOESS

Et Elisabeth MARCUS, Elisabeth STIEPEL, Helmut JANATSCH

En juin 1940, dans un camp de prisonniers français du nord-est de la France, trois soldats de fortune, Le caporal, Pater et Ballochet décident de fausser compagnie à leurs gardiens allemands. L'évasion échoue car Ballochet a perdu ses lunettes en franchissant le mur d'enceinte. On les retrouve dans un Oflag autrichien. Pater et le caporal se font de nouveau



épingler. Une troisième tentative du caporal échoue à la frontière et c'est pour lui, de nouveau, le camp disciplinaire. Il est remis sur ses pieds par Ballochet qui tient une cantine clandestine avec la complicité des gardiens. Le caporal se rend compte que son ami est un peureux qui avait " perdu " volontairement ses lunettes lors de la première tentative d'évasion. Ballochet, conscient de sa lâcheté, tente de s'évader seul, le soir même, et meurt héroïquement.

La fille d'une dentiste allemande qui soigne les prisonniers, redonne goût à la vie au caporal. Avec sa complicité il réussit à s'évader enfin avec Pater. Un bombardement providentiel leur permet de s'échapper d'un train où ils ont été repérés par un ivrogne trop expansif. A la frontière, ils croisent un prisonnier français qui vit à quelques centaines de mètres de la liberté, dans une exploitation agricole où il aide une paysanne allemande demeurée seule à la ferme et dont il est tombé amoureux.

Pater et le caporal se quittent sur le pont de Tolbiac. Le caporal va vers les beaux quartiers. Pater va rejoindre les banlieues populaires, mais ils se promettent de se retrouver, persuadés qu'il faut bien la finir « cette putain de guerre! »

## Le CAPORAL



**Interprète :** Jean-Pierre CASSEL

**Age :** 30 ans

### **Le personnage original :**

*« Je n'ai pas une tête à faire soupirer les gens. J'avais pourtant les joues creuses à souhait et nullement l'air de sortir d'un banquet. Peut-être sans m'en douter offrais-je à cette époque une de ces gueules d'ascètes rébarbatifs ou d'anachorète ravi de son sort, peut-être les gens se disaient-ils en me regardant : Ha, ha, en voici un de la race des forts, c'est bon, besoin de rien, au suivant ! ce doit être ça en effet. A moins encore que ma dégaine de grand dadais de la cloche n'eût évoqué encore un je-ne-sais-quoi de comique tout à fait déplacé et incompatible avec la pitié. Oui, finalement ce doit être une question de gabarit. »<sup>38</sup>*

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

*« C'est beau Paris. On respire ici. Ça sent Paris. Ça ne fait que commencer. La vue des croix gammées me déprime. »*

### **Descriptif**

Le caporal est un soldat semblable à un million et demi de Français en uniforme en juin 1940, prisonnier du vainqueur allemand à la différence que ce personnage s'affirme et se détache des autres par la phrase qu'il prononce dès le début : « *Moi il faut que je me tire.* » Il est à la fois proche des autres, mais différent par cet instinct de liberté qu'il est le seul à avoir en lui (Pater s'évade pour suivre caporal, Ballochet et Caruso se contentent de ce qu'ils ont). Déjà dans *La Grande illusion* chacun des prisonniers déclinaient sa raison de vouloir s'évader. Boeldieu concluait par cette évidence : « *A quoi sert un terrain de golf?... à jouer au golf, un terrain de tennis?... à jouer au tennis, un camp de prisonniers?... à s'évader.* »

Caporal (du fait qu'il n'a pas de nom) se présente comme un personnage emblématique. Il est l'emblème de la liberté qui débouche sur la Résistance. Il est au-dessus des autres du point de vue du grade (premier grade des sous-officiers). Cela lui confère une certaine autorité involontaire sans doute. Caporal possède un certain charisme. Il en impose à Pater et

<sup>38</sup> Jacques Perret, *Le Caporal épinglé*, éd. Gallimard, Paris, 1947, p. 134.

Ballochet par son refus de la situation. Il n'a pas lui, signé d'armistice. Paradoxalement, il incarne le résistant, celui qui refuse les discours dominants, les compromissions avec le vainqueur, la résignation et la fatalité. Mais il n'est pas non plus le héros comme l'entend le pays ; il n'est pas prêt à mourir pour sa patrie, il désire juste continuer à vivre et à s'opposer à la fatalité, ce qu'il ne reconnaîtra qu'à la fin du film lors de la séparation sur le pont de Paris qui sépare la ville d'en-bas des beaux quartiers : « *On a la vie sauve, c'est tout de même pas mal et puis surtout que les belles morts aujourd'hui... Et puis je remarque que depuis quelque temps les humeurs et la gloire vont plus volontiers aux vivants qu'aux morts.* »

Le personnage de caporal est très proche de Renoir tout d'abord par sa soif de liberté, par son refus de l'héroïsme ensuite. Car l'héroïsme est inutile chez Renoir (la mort de Boedieu dans *La Grand illusion* est plus un suicide que de l'héroïsme. Boedieu se comporte comme un personnage de sa caste). De par ce charisme et cette autorité implicite, le groupe s'organise plus ou moins autour de lui. Les autres le protègent, l'aident à chaque occasion : ils dissimulent son pantalon civil, ils l'aident à fuir, ils le cachent aux yeux des gardes, ils font diversion. Chacun joue son rôle dans ses évasions.

Caporal croit en l'amitié ce qui le rend quelque peu aveugle par rapport à Ballochet : « *Ballochet, un froussard ? t'es fou à lier et puis d'abord tu comprends rien à Ballochet.* »

Le groupe des compagnons a beaucoup d'importance. Quelles que soient leurs différences d'appréciation sur la situation, leurs tempéraments, chacun est considéré avant tout comme partie d'un tout. Ils font bloc autour de caporal, situation assez bien résumée par Armand-Jean Cauliez, dans une des premières études de l'œuvre de Renoir.

« *Le caporal est l'histoire de la grande solidarité qui unit les hommes dans le creuset commun du désespoir face à une situation d'ensemble donnée.* »<sup>39</sup>

Dans l'épilogue de *Partie de campagne*, Henriette, la mal-mariée, n'avouait-elle pas songer à sa rencontre dans la nature, chaque soir ? Le carcan du mariage est une prison qui tue le sentiment amoureux. La liberté ne s'accommode pas de barbelés et cette évidence condamne dès lors Ballochet aux yeux de Caporal : « *Ballochet je te vois pour la première fois, ... tu engraisse, ma parole, ça te profite.* »

Leur rupture provoquera chez lui une prise de conscience qui le pousse à s'évader à son tour. Caporal est piégé par son amitié. Comment pourrait-il détourner son ami d'une évasion qui est vouée à l'échec ? Tout au long de cette évasion, qui se déroule en hors-champ, le spectateur vit l'événement à travers le regard fixe de Caporal qui suit silencieusement, le visage livide, par la pensée, le trajet de Ballochet vers la liberté ou la mort.

Le spectateur ressent un sentiment de frustration dû au refus de Renoir de « montrer ». Mais ce sentiment, les longues minutes d'attente, l'inquiétude, l'espoir puis la souffrance qu'il partage avec (ou au travers de) Caporal, le rendent plus proche. Nous partageons avec lui l'égrainage des secondes d'espoir, puis les rafales de mitraille. Ces rafales qui déchirent le silence de la nuit, déchirent la poitrine de Caporal. A chaque balle que Ballochet reçoit, Caporal se recroqueville sous l'effet de la douleur. Formidable séquence que souligne Pierre Haffner : « *Renoir ne prend pas le point de vue de la chambrée pour réaliser une belle séquence mais parce qu'il n'est plus nécessaire de suivre Ballochet. Celui-ci a déjà expliqué sa mort et livré le profond de lui-même. Il est plus utile de voir ceux qui ont reçu ces explications et de chercher les effets sur les visages.* »<sup>40</sup>

Mais à côté de ces qualités, Caporal fait preuve de beaucoup trop d'impulsivité ce qui lui fait perdre sa lucidité et fait ainsi avorter ses tentatives d'évasions : le camion qu'il emprunte pour s'évader décharge en fait sa cargaison à l'autre bout du camp ; le garde du buffet de la gare sur lequel il comptait a changé ; le gardien de la ferme se réveille au mauvais moment, etc. Ce que Caporal n'intègre pas, c'est qu'une évasion n'est pas un jeu et se prépare minutieusement, comme le lui confie l'évadé déguisé en femme : « *C'est ma troisième tentative, je commence à connaître la question.* »

<sup>39</sup> Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, Editions Universitaires, Paris, 1962, p. 174.

<sup>40</sup> Pierre Haffner, *Jean Renoir*, éd. Rivages, Marseille, 1988, p. 45.

Mais petit à petit ces échecs amènent caporal à mieux observer, à réfléchir et à mieux se préparer et la dernière évasion est l'aboutissement de ses réflexions. Dès qu'ils ont franchi les barbelés (en sortant du camp par la grande porte !), Erika leur fournit des vêtements civil. Tandis que Pater s'habille en « prolétaire » (imperméable, casquette), caporal revêt un long manteau noir ainsi qu'un chapeau melon. Le hasard marque une supériorité sociale : il est le chef. Lorsqu'ils échappent à la police en s'insérant dans la foule d'un enterrement, personne ne remarque Pater, tandis qu'on le salue bien bas. L'habit une fois de plus chez Renoir fait le moine.

Caporal a enfin appris à se servir des éléments extérieurs en s'immissant dans le cortège de l'enterrement. Lorsque la veuve lui sourit il comprend à ce moment que c'est une opportunité pour lui et il lui rend alors son sourire (remarquons que Pater, lui, garde un visage fermé). Il utilise cette possibilité qui lui est offerte.

Le film aboutit à une sorte d'appel à la résistance : « *La vue des croix gammées me déprime.* » Par cette recherche de liberté, le film se rapproche de *La Marseillaise*, *La Vie est à nous* ou encore *La Grande illusion*. On a souvent accusé Renoir d'avoir fait du *Caporal épingle* un sous produit de *La Grande illusion*. Même si certains aspects se répondent d'un film à l'autre : l'arrivée de Pater et Caporal dans le nouveau camp de travail n'est pas très éloignée de celle de Rosenthal, de Maréchal et de Boeldieu dans *La Grande illusion*. Ici les « *Verstanden ?* » « compris » des geôliers font écho aux « *Ganz verboten* » « totalement interdit » de *La Grande illusion* aboyés sur le même ton. Les similitudes avec *La Grande illusion* sont nombreuses : la fuite à travers les campagnes allemandes de Maréchal et Rosenthal d'une part et de caporal et Pater d'autre part. Et la rencontre des évadés avec le prisonnier français qui est tombé amoureux de cette fermière allemande (avec néanmoins des différences caractéristiques. Se reporter au personnage du paysan) qui a perdu son mari, fait évidemment référence à l'idylle entre Elsa et Maréchal. Autre temps, autres mœurs : Maréchal quitte la jeune femme avec la promesse de revenir la guerre terminée, tandis qu'ici l'homme reste définitivement, à quelques mètres de la frontière. Les circonstances historiques sont néanmoins fort éloignées car dans *La Grande illusion* il ne peut être question de résistance, puisque Paris n'est pas occupée. Le film de 1962 se rapprocherait alors plutôt de *La Marseillaise*. L'un comme l'autre s'arrêtent à l'aube d'une prochaine bataille : Valmy pour le premier et la résistance pour le second. Dans les deux films il est aussi question de l'amitié qui unit les hommes. La résistance brise le cadre des castes sociales tout comme le bataillon des Marseillais la cassait aussi. Alors que dans *La Grande illusion*, Boeldieu ne franchira jamais la distance qui le sépare de ses codétenus.

### **Jean-Pierre CASSEL (1932-2007) :**

Jean-Pierre Crochan est né en 1932. Il est le père de Vincent Cassel. Sympathique acteur, découvert par Gene Kelly. Son activité, ces dernières années, est plutôt consacrée au théâtre, n'apparaissant à l'écran que dans des seconds rôles ou des téléfilms.

### **Le personnage vu par Jean Renoir :**

*Je pense aussi qu'un individu comme le caporal si riche et si attachant, a besoin d'évoluer dans un cadre digne de lui.*

Jean RENOIR, *Dossier Jean Renoir*, de Roger Viry-Babel, op. cit., p. 146.

### **Jean-Pierre Cassel vu par la critique :**

*Voilà un acteur sensible, intelligent et habile, qui, en se donnant beaucoup de mal, s'est imposé dans de petites comédies. Ici il aborde un grand rôle dramatique, aux côtés d'autres acteurs chevronnés. Il joue bien, fait toujours ce qu'il faut faire et cependant, il n'existe pas. Par un étrange phénomène dès qu'il y a sur l'écran Cassel et Brasseur, ou Cassel et Rich, c'est toujours Brasseur ou Rich que l'on est tenté de regarder, et jamais Cassel. Le don de la « présence », si important pour un acteur de cinéma, lui paraît refusé.*

Pierre BILLARD, *Cinéma* n° 68, juillet-août 1962, article : *Le Caporal épingle*, p. 134.

*Caporal est joué avec une malice virile par Jean-Pierre Cassel.*

Louis SKORECKI, *Libération*, 07-03-1995, article : *Le Caporal épingle*, p. 49.

### **Jean Renoir vu par Jean-Pierre Cassel :**

*Il doutait toujours. Avant chaque projection de ce que nous avions fait la veille, il appréhendait ce qu'il allait découvrir sur la toile. Et quand il était heureux du résultat, on pouvait lire sur son visage un vrai bonheur d'enfant. Nous adorions cet homme. Nous aimions son côté volontairement maladroit, sa feinte naïveté, son formidable humour, sa réelle et profonde sensibilité. [...]*

*Chaleureux et drôle, il avait engagé la conversation sur un ton léger et sans enjeu particulier. J'avais aussitôt pensé au gros nounours de « Bonne nuit les petits », avec sa grosse voix, ses gestes patauds et sa mine bienveillante. C'est ça, il était bienveillant. On ne rencontre pas beaucoup de gens dont on peut dire qu'ils sont bienveillants. De lui, on pouvait le dire. Tout chez lui était bienveillance : la rondeur du visage, le sourire, la forme de son corps, ses grandes oreilles de faune, son rire, qui gardait toujours une nuance d'étonnement, comme s'il se demandait : « c'est drôle mais pourquoi c'est drôle ? Quel bonheur que ce soit drôle ! » Voilà, en fait, c'était ça le secret de Jean Renoir. Il restait surpris, surpris du bonheur comme du malheur qui pouvait survenir à tous les instants de la vie.*

Jean-Pierre CASSEL, *A mes amours*, éd. Stock, Paris, 2004, pp. 58-59.

## **PATER**



**Interprète :** Claude BRASSEUR

**Age :** 25/30 ans

### **Le personnage original :**

*« Du moment qu'il est admis céans il s'impose tel qu'il est, non seulement avec son caractère de chien, sa frénésie de contradiction mais son appétit édifiant pour les sujets de conversation les plus abstraits et les plus subtils. »<sup>41</sup>*

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« C'est notre retour à Paris qui me fait peur. On va se retrouver chacun dans notre petit coin, les riches avec les riches, les clodos avec les clodos et le résultat bah ! je te verrai plus. Ici c'est pas la même chose. Un copain c'est un copain, on se fout pas mal de ce qu'il fait dans le civil. La soupe c'est peut-être de la flotte, mais au moins on la bouffe ensemble. »*

### **Descriptif**

Pater se sent inférieur à caporal, or il trouve sa raison d'exister dans le lien qui l'unit à lui. C'est pourquoi la préférence de caporal pour Ballochet le rend jaloux. Ce sentiment lui permet de voir Ballochet sous un jour que caporal ignore. De même il tente par jalousie de le discréditer aux yeux de caporal : *« Ecoute, Caporal, je te l'ai pas dit parce que j'avais peur de te faire de la peine. TON Ballochet il s'est trahi tout seul. Ses lunettes il les a perdues exprès, ses lunettes. »*

Contrairement à Ballochet, il a du mal à exister pour caporal et il doit constamment résister, s'accrocher et se battre pour exister. La scène qui traduit parfaitement cet aspect est sans doute celle où l'on sépare le groupe en deux. La séparation tombe entre Ballochet et Caporal. Le petit manège qui suit résume parfaitement le schéma permanent : séparé, caporal fait tout pour suivre Ballochet, mais Pater suit caporal de nouveau séparé. Ballochet suit caporal. Remarquons que Pater doit se battre pour rester avec eux, personne ne s'en soucie.

Mais la coupure est définitive. Ballochet reste, les deux autres s'éloignent et si Caporal se retourne tristement vers son ami, Pater lui, s'il se retourne c'est pour faire signe de la main à Ballochet avec une mine resplendissante, il rit comme soulagé de cette séparation.

De même souvent la caméra l'exclut du champ pour filmer caporal et Ballochet. D'ailleurs, il est toujours relégué contre le bord du cadre, comme écrasé par ses deux amis, comme si on voulait l'expulser. De même jamais il ne se trouve entre Ballochet et Caporal.

<sup>41</sup> in *Le Caporal épinglé* op. cit., p. 208.

Dans *La Grande illusion*, Maréchal fait remarquer à Rosenthal : « *Suppose un seul instant que toi et moi on tombe dans la purée et ben on sera deux puretins, alors que si ça lui arrive à lui et ben il restera toujours Monsieur de Boeldieu.* » Pater sent aussi qu'il ne fait pas partie de la même caste que son ami alors que celui-ci tente de lui démontrer le contraire : « *C'est notre retour à Paris qui me fait peur. On va se retrouver chacun dans notre petit coin, les riches avec les riches et les "clodos" avec les "clodos", résultat, je te verrai plus. Ici c'est pas la même chose, un copain on se fout pas mal de ce qu'il fait dans le civil, la soupe c'est peut-être de la flotte mais au moins on la bouffe ensemble.* »

Leur relation est faite d'une sorte de rivalité complice un peu comme un père et son fils. D'ailleurs Pater porte bien son nom, il veille sur caporal comme un père veille sur son fils, tout en connaissant la répugnance de celui-ci à ce qu'on s'occupe de lui. S'il craint les plans d'évasion de caporal ce n'est pas du tout par lâcheté mais plus par peur de perdre son ami, par la mort d'abord : « *Si tu veux mon avis, c'est un coup idiot, une belle occasion de te faire tirer dans les miches* », mais aussi par la peur d'être séparé de lui par les différences classes, de vie, d'habitudes.

Pater est empêtré dans un tissu de contradictions lié à la domination involontaire de caporal. Il n'a pas envie de s'évader car dans le camp il vit aux côtés de caporal, mais s'il ne s'évade pas il perd caporal qui, lui, veut s'enfuir.

Entre eux deux les rôles sont déterminés : caporal est le chef, le grand homme alors que Pater est le petit soldat, l'aide. Au début il fait la courte échelle à caporal pour sauter le mur. Pour fuir, le choix des vêtements civils est caractéristique. Si caporal choisit un vêtement noir avec un long manteau et un chapeau melon qui lui confère un certain niveau de vie, Pater a choisi un vêtement de prolétaire, un imperméable et un chapeau mou font l'affaire. En fait ce choix n'est pas un hasard. Les deux hommes ont choisi des vêtements dans lesquels ils sont à l'aise, qu'ils ont l'habitude de porter en temps normal.

Toute la force de l'amitié de Pater se résume en une seule phrase : « *Ma terre à moi, c'est où qu'est mon copain.* »

Le personnage de Pater est le symbole de la résignation : « *Qu'est ce que tu veux y faire, Caporal, de toute façon ça a toujours été comme ça et ce sera toujours comme ça, alors y'a qu'à attendre.* » Il est l'antithèse de Caporal, il est le non-révolté du film.

### **Claude BRASSEUR (1936- ) :**

Claude Espinasse est né en 1936. Fils de Pierre Brasseur et d'Odette Joyeux, il est élève au Conservatoire. En réaction contre le style très théâtral de son père et des acteurs d'avant-guerre, il est plus proche des Américains : simple, naturel, se coulant dans ses personnages en faisant abstraction de sa propre personnalité, à l'inverse de Pierre qui adorait « cabotiner ».

### **Claude Brasseur vu par la critique :**

*Claude Brasseur dans le rôle de « Papa » n'a jamais été aussi bien.*

Louis SKORECKI, *Libération*, 07-03-1995, loc. cit.

## BALLOCHET



**Interprète :** Claude RICH

**Age :** 35 ans environ

**Le personnage original :**

« C'est une bouée, un type insubmersible, tu peux y aller, mais Ballochét est déjà devant nous, longue, mince et droite silhouette. »<sup>42</sup>

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« La liberté ne se trouve pas forcément de l'autre côté des barbelés. A Paris je suis un esclave, encore plus qu'ici. Esclave de mes habitudes, de mes idées, esclave de la connerie qui mène le monde (...) Tous des cons, crois-moi, à l'est comme à l'ouest, à Londres comme à Berlin. Alors je me suis bâti un donjon au-dessus des insectes qui continuent leur lutte grotesque. Je n'en suis plus. Je me retire au-dessus de la mêlée. »

### **Descriptif**

Ballochet est employé du gaz dans le civil. Sa myopie lui donne un air intellectuel et absent. Sa façon de parler emphatique et précieuse est en décalage par rapport à sa profession. Il ne fait pas partie de la haute société. Cette façon de parler, de jouer constamment (il est trop théâtral pour être sincère) s'accompagne d'une certaine lucidité par rapport à la situation. Il comprend dès le départ que la guerre va durer : « Admettons que je sois Hitler, supposition tout à fait improbable, nous n'avons pas la même formation, et bien si j'étais Hitler et que j'ai deux millions de prisonniers français, je ne les lâcherais pas. » Il n'est peut-être pas plus intelligent qu'un autre, mais il est conscient et capable d'énoncer ses idées clairement. Il représente l'image de l'intellectuel à l'opposé de l'homme d'action (Caporal).

Avec dédain, il se juge au dessus des autres : « La liberté ne se trouve pas forcément de l'autre côté des barbelés. A Paris je suis un esclave, encore plus qu'ici. Esclave de mes habitudes, de mes idées, esclave de la connerie qui mène le monde (...) Tous des cons, crois-moi, à l'est comme à l'ouest, à Londres comme à Berlin. Alors je me suis bâti un donjon au-dessus des insectes qui continuent leur lutte grotesque. Je n'en suis plus. Je me retire au-dessus de la mêlée. » Ballochét compense une situation sociale qui le fait souffrir (« un esclave ») en jouant un rôle qui le survalorise. Il prétend être au-dessus des autres, mais c'est un faible qui a avant tout peur de s'échapper et qui a ainsi trouvé une justification. En réalité il est pris à son propre jeu. Il ne se rend pas compte que ce donjon l'avilit, il se compromet puisqu'il plaisante avec les Allemands, il fait passer sa satisfaction matérielle avant tout autre chose (boîte de foie gras).

Ballochet se trouve replacé « de force » (caporal le rudoie avant de le jeter sur une table) face à la réalité de la situation : il a atteint le degré final de l'esclavage, puisqu'il n'est plus conscient d'être un esclave.

Ce retour à la réalité est douloureux pour lui. Les reproches de caporal font peu à peu leur chemin et sa première réaction de révolte contre lui-même est ce fameux pied-de-nez à un garde allemand. Et puis il pousse à fond la théâtralité de son jeu en organisant son évaison-suicide : « Bonsoir Caporal... N'ayant plus de condition, je pars à la recherche de la dignité. » Il reprend sa destinée en main et reconquiert sa dignité. Il va s'évader mais « mieux que les autres », il va le faire de façon exceptionnelle. Il prend plaisir à mettre en scène son évaison et est fier de montrer qu'il a pensé à tout. Il est ici évidemment question d'un suicide (un peu comme Boeldieu le fait quelques années avant lui). Il choisit d'hyper-théâtraliser sa mort et fait ainsi enfin de lui ce qu'il a toujours rêvé d'être : quelqu'un au-dessus des autres, il reconquiert l'admiration de Caporal : « Je me trouve dans une rare occasion où le rêve peut coïncider avec la réalité. »

Il devient le héros de tragédie. Il frappe d'ailleurs les trois coups du théâtre et avec d'amples gestes, salue son public tout en déclamant son texte : « Compagnons de mon retour d'Allemagne...

<sup>42</sup> in *Le Caporal épinglé*, op. cit., p. 9.

*Adieu !* » Il remet ses lunettes. Ce n'est pas le héros qui s'enfuit, mais Ballochet, l'homme et non son image. Mais lorsque les crépitements de la mitrailleuse parviennent aux oreilles de ses compagnons d'infortune, le « miteux binoclard » prend alors place parmi les plus grands. Comme l'acteur des *Bas-fonds* qui retrouvait son double perdu en se suicidant ou comme Lory le lâche devenu héros à la fin de *Vivre libre*. Ce monde n'est pas fait pour les rêveurs impénitents.

### **Claude RICH (1929- ) :**

est né en 1929 à Strasbourg. Il suit les cours de Dullin tout en travaillant dans une banque. Puis il fait le Conservatoire et se laisse entraîner dans le monde du cinéma sans jamais délaisser le théâtre.

### **Le personnage vu par la critique :**

*Le très attachant personnage de Ballochet, ce Don Quichotte des compteurs à gaz (remarquablement interprété par Claude Rich) à la fois exaltation et satire du Français moyen, est réduit à de trop rares apparitions.*

Pierre BILLARD, *Cinéma* n° 68, juillet-août 1962, loc. cit. p. 134.

### **Claude Rich vu par Jean Renoir :**

*Premier contact avec Ballochet-Claude Rich. J'ai très bonne impression. Je crois que le film sera bien interprété.*

Jean RENOIR, *Correspondances 1913-1978*, op. cit., p. 417 : lettre à Dido Renoir, 29/10/1961.

### **Claude Rich vu par la critique :**

*Claude Rich est remarquable dans le rôle du copain cynique, jouisseur et débrouillard.*

Jean DE BARONCELLI, *Le Monde*, jeudi 31 mai 1962, article : *Le Caporal épinglé*, p. 12.

## **GUILLAUME**



**Interprète :** Jean CARMET

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« La guerre est finie, on n'est plus fâché les gars... Et mes vaches et mon commis qui s'est cassé la jambe et ma femme qu'est toute seule... Mais c'est l'armistice... Mes vaches... Oh... bah... ça alors ! »

**Descriptif**

Il est paysan propriétaire dans le civil (ce qui le différencie du paysan français de la fin du film). Il n'est pas instruit mais il est faussement naïf, il ne connaît certes pas certaines choses, mais est roublard par certains côtés.

L'univers de Guillaume se résume à sa ferme, ses vaches, sa femme et son commis, ce que ça lui rapporte ou coûte. Il raisonne donc en termes de propriété et de gain. C'est ce qui le conditionne. Par conséquent, il va transposer ce conditionnement dans le camp dont il ne connaît pas les règles. La guerre est quelque chose d'étranger pour lui. Renoir ne fait pas de Guillaume un patriote. Il ne comprend pas la situation qu'il vit car son univers est un microcosme réducteur. A partir du moment où on l'oblige à rester dans ce camp, il va s'adapter à sa manière : par sa roublardise dans un premier temps (« *Moi j'y ai coupé à la douche. J'ai profité que les gars avaient le dos tourné et j'ai fait semblant de m'essuyer, j'avais pas un poil de mouillé, il est pas fou le péquenot* »), et par le fait qu'il se crée une propriété à lui (sa valise et ses objets : « *Sans ma valise, j'aime mieux pas partir.* »), il recrée son univers. Il reconquiert ainsi le sens du gain et de la propriété, il ne rend pas service gratuitement, c'est sa règle du jeu.

En revanche, compte tenu de son ignorance des règles et usages du monde, il est un excellent public pour les autres qui trouvent ainsi en lui un faire-valoir.

L'idée de s'évader ne l'effleure guère. Il ne voit pas la nécessité de prendre des risques inutiles, il a la nourriture, le gîte et il sait ses vaches entre de bonnes mains :

« *T'es cocu ?*

- *Oh ! je m'en fous pas mal du moment qu'elle soigne bien les vaches, elle peut bien faire ce qu'elle veut de ses miches. »*

Mais à partir du moment où cet univers est mis en péril par sa femme : « *Oh ça va mal, ça va mal !... c'est ma femme, elle est partie avec son réformé... traînée !... putain ! Ça n'a pas de conscience... ça a que des miches !... Tromper un pauvre prisonnier, tu trouves qu'est beau, toi ?* », il retrouve sa logique de propriétaire, la logique de l'intérêt : il faut s'évader.

En fait il est victime de sa logique et Renoir ne le condamne pas. On ne peut pas trouver Guillaume antipathique. Il est simplement un des personnages de parfaits inadaptés aux contingences modernes qui peuplent l'univers renoirien.

### **Jean CARMET (1921-1994) :**

est né à Bourgueil en Indre-et-Loire en 1921. Il débute comme figurant au Châtelet, puis fait partie de la troupe des Branquignols, connaît un énorme succès radiophonique en incarnant un des personnages-clés de *La Famille Duraton* avant de se lancer dans le cinéma. Longtemps cantonné dans les seconds rôles, en raison de son physique de Français moyen, il doit attendre des années 70 pour se voir confier l'emploi vedette.

### **Jean Carmet vu par Jean Renoir :**

*Je pense à Ga. J'ai eu un acteur qu'elle aurait adoré (Jean Carmet). Il joue le paysan finaud et avare.*

Jean RENOIR, **Correspondances 1913-1978**, op. cit., p. 422 : lettre à Dido 2911/1961.

### **Jean Renoir vu par Jean Carmet :**

*Mes influences : Jules Berry, Robert Dhéry, Jean Renoir...*

Jean CARMET, **Je suis le badaud de moi-même**, éd. Plon, 1999, p. 98.

*Puisqu'on en est aux hommages, je lève mon verre de Saint-Nicolas-de-Bourgueil à Jean Renoir qui, une fois, unique hélas, me fit goûter la griserie d'être un tombeur [Le Roi d'Yvetot]*

Jean CARMET, **Je suis le badaud de moi-même**, op. cit., pp. 154-155.

*Enfin, c'est avec l'accent de mon terroir que je me suis retrouvé dans le film [Le Caporal épinglé]. C'était la manière de Jean, qui vous amenait avec douceur là où il voulait qu'on aille. Le tournage fut un bonheur.*

Jean CARMET, **Je suis le badaud de moi-même**, op. cit., p. 157.

*Jean-Claude [Carrière], j'ai connu avant toi un homme qui avait le pouvoir de nous transformer en meilleurs. C'était Jean Renoir. Dans un moment de doute, où ça n'allait pas fort, il m'a fait croire que j'avais un peu de talent.*

Jean CARMET, **Je suis le badaud de moi-même**, op. cit., p. 164.

*J'étais impressionné par Julien Duvivier. En plus, on me disait qu'il n'était pas commode. Michel Simon tournait lui aussi dans ce film (Le Diable et les dix commandements) et il était au plus mal avec Duvivier. Ils ne se parlaient pas. La veille, Simon avait vu Le Caporal épinglé de Renoir et avait beaucoup aimé le film. Je venais de tenir un rôle important dans un film de Renoir et je me retrouvais, besoin de boulot, avec deux jours dans un film de Duvivier, où j'étais quasiment imposé. On me présente à Duvivier, qui me toise. Terriblement gêné, je prononce quelques mots. Duvivier me répond à peine. Alors Michel Simon me dit : « Vous en êtes là ? Vous avez tourné avec ce génie de Renoir et maintenant vous allez travailler avec un con pareil ? »*

Jean CARMET, **Ce semblant de journal**, éd. Plon, Paris, 2001, p. 183.



## CARUSO



**Interprète :** Mario DAVID

**Age :** 35 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Après ces trois jours de chemin de fer, leur douche m'a fait le plus grand bien. Un peu trop chaude, je les aime glacées. Je suis sportif : boxe, lutte, catch, saut à la perche (...). Dans le sport, faut de l'hygiène mon vieux. Tiens, tâte-moi ça, regarde. « Nuit de Chine, nuit caline, nuit d'amour », Je manque de pratique, mais j'ai une belle voix. »*

### **Descriptif**

Il se prend volontier pour un séducteur avec son physique d'athlète et sa voix qu'il juge exceptionnelle (Caruso, référence au célèbre chanteur du début du siècle).

Il se survalorise : « *Je manque de pratique mais j'ai une belle voix. »*

Caruso est un personnage heureux qui ne pense à rien et ne se soucie que d'entretenir son physique et sa voix. Il est en fait un narcissique vocal et physique qui se juge talentueux : « *Après trois jours de chemin de fer, leur douche m'a fait le plus grand bien, un peu trop chaude, je les aime glacées. Je suis sportif : boxe, lutte, catch, saut à la perche. Dans le sport, faut de l'hygiène mon vieux... Tiens, tâte-moi ça, regarde. »*

Renoir n'insiste pas sur le ridicule du personnage (ce qui est rare de toute façon). Caruso est tout à la fois comique et touchant. L'incongruité du personnage est soulignée par la mise en scène du concert qu'il donne à ses camarades.

Caruso commence à chanter en plan serré qui nous dissimule le décor ambiant. Ce pourrait être un concert mondain, Caruso chante, de sa plus belle voix, avec des gestes amples comme dans un opéra, mais la chanson est en fait une chanson populaire, puis quand le plan s'élargit, tout le ridicule de la situation apparaît. En effet, autour de lui, ce ne sont que ruines et gravats. Son public est formé non de jeunes femmes et de leurs fiancés mais de prisonniers qui écoutent distraitement les paroles romantiques de cette chanson d'amour : « *Nuit de Chine, nuit câline, nuit d'amour, nuit d'ivresse, de tendresse, où l'on croit rêver jusqu'au lever du jour. »* Il reste inconscient du ridicule de la situation.

Il se veut chanteur, athlète et courageux mais il n'est réellement aucun des trois. La vie du camp le contente pleinement. Il n'a aucune envie de s'évader puisqu'il se sent bien. Il attend qu'on le libère. Il a acquis la reconnaissance de l'artiste, on lui reconnaît un talent vocal (qui n'existerait pas dans le civil : « *Il m'a nommé premier ténor au grand théâtre du Stalag* »). C'est ce qui le rend à l'aise, souriant et accueillant. S'il ne cherche pas à s'évader, il ne trahit pas les autres pour autant, il les aide même.

Caruso est un être sans identité mais que les malheurs de la guerre font exister. Il se rapproche de personnages comme Penche-à-gauche (serveur) ou le Bègue (poinçonneur) par leur façon de se survaloriser par le travail ou par leur « don ». La survalorisation leur permet de résister à l'oppression, à l'humiliation et à la contrainte.

Caruso fait partie d'une catégorie de personnages que Renoir ridiculise régulièrement : les chanteurs lyriques. Caruso est le dernier d'une longue théorie d'artistes lyriques, professionnels ou amateurs, depuis la chanteuse de *Catherine*, en passant par celle de *Tire-au-flanc* ou celle d'*Eléna et les hommes*, lors de la réception ratée chez Martin-Michaud.

### **Mario DAVID (1928-1996) :**

Jean-Louis David est né en 1928. Dompteur et danseur au cirque et au music-hall, il se lie d'amitié avec Robert Hossein avec lequel il collabore au Grand-Guignol. C'est un acteur très sympathique qui accepte de se moquer de son physique. Second rôle du cinéma français,

spécialisé dans les rôles de méchants pathétiques ou ridicules, il est accessoirement connu pour ses fameuses chutes dans les piscines, dans les films de Chabrol ou de Girault. Il meurt en 1996.

## PENCHE-A-GAUCHE



**Interprète :** Jacques JOUANNEAU

**Age :** 35 ans environ

### **Le personnage original :**

« Boule, dit “Penche-à-gauche” à cause d’un torticolis chronique, est un garçon de café de la rue de Turenne gentil comme tout et placidement inaccessible au cafard. Avec son calot rabattu en bonnet de nuit sur sa grosse tête câlinement inclinée, il paraît sortir d’un grand lit bourgeois à couettes de plumes. »<sup>43</sup>

### **Phrase-clé** (extraite du film) :

« Moi c’est les pieds. Ah ! mes enfants, j’ai des pieds formidables. Dans mon métier, le pied c’est tout. Mais seulement attention, faut que je les lave trois fois par jour. Sans ça ils enflent. Je suis garçon de café ? Tu connais chez Bertrand derrière l’Opéra Comique ? c’est là que je travaille. (...) Je me demande ce qu’ils font sans moi. Je suis comme qui dirait indispensable. Tiens ! le mardi, c’est mon jour de congés et bah, y’a des clients qui viennent pas. Ils veulent être servis que par moi des fois, c’est une responsabilité. »

### **Descriptif**

Si les autres prisonniers français parlent sport, évasion, amitié lui n’a qu’un seul sujet de conversation et de préoccupation : son métier. Dans le civil il est en effet, serveur au café Bertrand, derrière l’Opéra Comique.

Tout comme d’autres trouvent leurs muscles ou leur voix exceptionnels : « *Moi c’est les pieds. J’ai des pieds formidables. Ah dans mon métier, les pieds c’est tout. Seulement attention, il faut que je les lave trois fois par jour sans ça ils enflent.* »

Au fond, c’est un pauvre bougre qui, loin de chez lui, enterré dans un camp de prisonniers où on le traite en sous-homme, par des exercices humiliants, en lui parlant sur un ton arrogant et avec des hurlements, en le faisant travailler comme un animal, aimerait se persuader que son métier est le plus difficile, le plus beau. Dans ce milieu où on les traite comme des fardeaux inutiles à la France, étant prisonniers, inférieurs aux Allemands, il s’est laissé prendre, il aimerait penser que dans son métier au moins il était le meilleur et le plus indispensable : « *Je me demande ce qu’ils font sans moi. Je suis comme qui dirait indispensable. Tiens le mardi c’est mon jour de congés, bah y’a des clients qui ne viennent pas ? Ils veulent être servi que par moi. C’est une responsabilité.* »

Il est identique à Caruso et au Bègue qui se survalorisent pour se donner l’illusion d’exister. Il se fait valoir auprès de plus bas que lui (Guillaume en l’occurrence) :

« *Chez Bertrand, ce qu’il vient chercher le consommateur c’est une atmosphère, un style. Tiens comment tu portes un plateau toi ?*

- *Un plateau ? Bah y’a pas de plateau chez moi.*

- *Un plateau dans un café qui se respecte comme Bertrand, ça se porte dans la main gauche, voilà à plat, un peu renversé en arrière. Pardon Monsieur, pardon Madame. Vas-y fais voir.*

- *Heu... Pardon Monsieur pardon... va tout foutre par terre.*

- *Tu vois je te le fais pas dire, c’est pas à la portée de tout le monde, mon vieux. »*

<sup>43</sup> in *Le Caporal épinglé*, op. cit., p. 194.

Tout comme Caruso il n'a pas l'intention réelle de s'échapper. Il se laisse ainsi porter jusqu'à ce qu'on le libère : « *Il parle de mettre des femmes pour nous remplacer, des femmes garçons de café... Au tabac du coin, passe encore mais chez Bertrand... C'est pour ça que je m'évade.* »

Il fait partie comme Caruso ou le Bègue de ces personnages pleins de défauts mais que Renoir rend sympathiques et qu'il fait exister par une satisfaction peut-être éphémère.

### **Jacques JOUANNEAU**

Se reporter à la fiche du personnage de **Bidon** dans le film *French cancan* p. 388.

## **Le BEGUE**



**Interprète** : Guy BEDOS

**Age** : 30 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *C'est beau l'instruction. T'as vu comment qu'il parle ?! c'est quelqu'un!* »

**Descriptif**

Il est poinçonneur de métro dans le civil. C'est un métier en bas de l'échelle sociale. C'est un brave type, sympathique mais minable qui affirme son existence en survalorisant son métier (un univers de contrainte comme les autres : Caruso, Penche-à-gauche et Ballochet).

Lorsqu'il décide de s'évader plus pour faire comme les autres que par conviction, il choisit le costume tyrolien. C'est ironique et il est d'ailleurs le premier à se faire prendre.

Le fait d'être de nouveau prisonnier ne le tourmente pas outre mesure. C'est avec un sourire satisfait qu'il marche entre deux soldats, regardant caporal et Pater qui eux réussissent leur évvasion.

Tout comme ses compagnons (Caruso et Penche-à-gauche) il s'accommode finalement bien de la vie au camp qui n'est somme toute pas très éloignée de sa vie d'avant.

**Guy BEDOS (1934- ) :**

est né le 15 juin 1934 en Algérie. Humoriste français qui n'a pas hésité à prêter sa silhouette au cinéma. En 1988 l'équipe des *Guignols de l'Info* lui offre sa marionnette. Il a été marié à Sophie Daumier (actrice) de 1965 à 1977.

## **Le FERMIER FRANÇAIS**



**Interprète** : François DARBON

**Age** : 45 ans

**Le personnage original :**

« *Mais c'est surtout dans les fermes que nous obtenons les meilleurs résultats. Déjà j'entends parler d'heureux ménages, de terres enfin prospères grâce aux méthodes beauceronne ou briarde, de troupeaux bichonnés à la morvandelle sous l'œil enamouré de fermières rêvant*

*d'une progéniture de beaux bâtards.* »<sup>44</sup>

<sup>44</sup> in *Le Caporal épinglé*, op. cit., p. 391.

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Moi, mes aïeux ils avaient pas de terre. Chez moi en Beauce je suis ouvrier agricole. Je travaille sur la terre des autres... Pour la première fois de ma vie j'ai quelque chose à moi... Son mari a été tué en Russie. Quand cette pourriture de guerre sera fini, on se mariera. »

**Descriptif**

A l'origine c'est un ouvrier agricole (un des plus bas niveaux sociaux de la France de 1940), il ne possède donc strictement rien. Il est au sens strict du terme un ouvrier agricole. Il est donc mieux installé en Allemagne qu'en France. Pour lui la captivité représente un large bénéfice puisqu'il a une compagne (une veuve allemande) et une terre. Il est devenu fermier et propriétaire même s'il n'est pas encore marié. Il est proche du personnage de Maréchal dans *La Grande illusion* même si la situation est différente. Maréchal est en effet prolétaire, fils de paysan (il le déclare à la vache d'Else), mais même s'il fait la promesse d'épouser Else, il retourne quand même en France, alors que le paysan du *Caporal épinglé* sait que la frontière est à moins de cent mètres de là, mais préfère rester. Renoir illustre ainsi l'idée que les frontières sont des illusions et sont des inventions de l'homme puisque le fermier français est plus libre en Allemagne qu'en France (où il était exploité par un patron). Ici en Allemagne il n'est plus « un esclave ». Une frontière est d'abord sociale. Un ouvrier de cette époque est moins libre en France et moins épanoui que propriétaire en Allemagne. Mais malgré cela il comprend les intentions de vouloir « rentrer au pays » du caporal et de Pater. Il les aide sans les trahir.

Ce personnage est hautement renoirien, il est recommandable, il a ses raisons, il n'a rien à se reprocher. Il est plus humain que français.

**François DARBON (1915-1998) :**

est né le 15 août 1915. Il meurt le 9 juillet 1998.

## L'EMPLOYE DE GARE



**Interprète :** Lucien RAIMBOURG

**Age :** 60 ans

**Le personnage original :**

« Poinçonnage sans histoire à l'entrée du quai C. L'employé, visage gris sortant d'un col grasseyé, était bien trop débordé pour me prodiguer ces marques d'amitié dont l'homme du métro m'avait réjoui le cœur. »<sup>45</sup>

**Phrase-clé** (extraite du film) :

"On ne passe pas... Warum ? warum ?... Pas te foutre de moi hein ?... Bien sûr, laisse-moi passer et moi alors... Tu ne saurais une fois penser à moi... On me fout au bloc comme l'autre, je perds ma place. J'ai une femme et des enfants... Si tu passes, je crie, je gueule, je soigne pour ma sécurité, n'est-ce pas. »

**Descriptif**

Il n'est en aucun cas hostile au caporal même s'il refuse de le laisser passer la porte de la liberté. Il n'est pas question d'animosité ou de trahison puisqu'il n'est pas favorable à l'Allemagne non plus. Il fait simplement passer son intérêt avant tout (sa famille en l'occurrence). Il n'est pas collaborateur, mais il voit d'abord son intérêt personnel (un peu comme Guillaume). Lorsqu'il laisse passer le travesti, on peut penser qu'il n'est pas totalement

<sup>45</sup> in *Le Caporal épinglé*, op. cit., p. 298.

dupe de l'identité de la « dame », mais il a alors l'alibi du costume : une femme n'est pas suspecte, il se met ainsi à l'abri de représailles, il se sert du respect implicite des conventions sociales.

Il représente ce que fut probablement et même sûrement l'attitude d'un certain nombre de Français pendant la guerre, puisqu'on a l'habitude de prétendre qu'il y avait moins de 5% de résistants et moins de 5% de collaborateurs, le reste de la population répondait à l'idée du « moi d'abord » ce qui n'est pas condamnable et encore moins pour Renoir.

**Lucien RAIMBOURG (1903-1984) :**

est né le 14 septembre 1903. Chansonnier, il a fait beaucoup de cabaret. Comme acteur de cinéma, il fut un solide second plan, servi par un physique pincé de garde-chiourme. Il meurt à Paris le 20 février 1973.

## L'EVADE TRAVESTI



**Interprète :** Sacha BRIQUET

**Age :** 40 ans

**Le personnage original :**

« Mon voisin de gauche était vêtu plus sobrement, mais je lui trouvais encore peu de chance de passer inaperçu avec son chandail de l'armée, son pantalon kaki coupé au-dessus du genou laissant échapper deux fins mollets blêmes curieusement terminés de souliers à boutons où s'enroulaient des bas de soie en socquettes. Tout cela méritait quelques éclaircissements.

- Moi, fit-il, on peut dire que j'ai eu le pot. Je m'étais fringué en femme, un petit tailleur marine tout ce qu'il y a de bien et une perruque fauché au théâtre du camp. Ca gazait tout seul. »<sup>46</sup>

**Phrase-clé (extraite du film) :**

Penche-à-gauche : « Alors t'es pas une femme ?

Travesti : Non j'suis comme vous, je me tire... C'est ma troisième tentative. Je commence à connaître la question. »

**Descriptif**

Il représente l'expérience face à l'enthousiasme négatif du caporal. C'est lui qui conseille le caporal. Il a préparé méthodiquement son évasion qui renvoie indubitablement à l'histoire que Rauffenstein raconte dans *La Grande illusion* :

« Lieutenant Maréchal, cinq tentatives d'évasion : déguisé en ramoneur (...), déguisé en soldat allemand, déguisé en femme, c'est drôle, c'est très drôle.

- ce qui est beaucoup moins drôle mon commandant, c'est qu'un sous-officier m'a réellement pris pour une femme et je n'aime pas du tout cela... »<sup>47</sup>

Cela démontre une nouvelle fois que chez Renoir l'habit fait le moine puisque le vêtement féminin lève la suspicion du garde qui laisse passer.

**Sacha BRIQUET (1931- ) :**

est né le 16 avril 1931. Acteur de la Nouvelle Vague, il excelle dans les rôles d'ahuris encombrés par leur haute taille et leurs lunettes. Interprète fétiche de Chabrol.

<sup>46</sup> in *Le Caporal épinglé*, op. cit., p. 325.

<sup>47</sup> Extrait du dialogue de *La Grande illusion* entre Rauffenstein et Maréchal.

## Hippolyte DUPIEU



**Interprète :** Raymond JOURDAN

**Age :** 35 ans environ

### **Le personnage original :**

« L'impartialité, ça le connaît puisqu'il était instituteur dans le civil. Non, je ne vais pas crier haro sur Aliboron, ni passer ma rogne sur les instituteurs, mais je n'y peux rien si Dupieu est instituteur. En somme, il n'a jamais cessé d'être instituteur. Au bureau du bataillon il avait une bouteille d'encre rouge, il disait "les hommes"

comme il disait "les élèves", ses appointements continuaient à courir sans que rien pût les arrêter, pas même la débâcle. »<sup>48</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« Il faut réaliser qu'on nous a bourré le mou tout simplement. Je croyais voir des brutes et je vois de braves gens. Il faut accepter. »

### **Descriptif**

Il a le grade d'adjudant qui est le plus élevé du groupe de prisonnier ; ce qui lui donne le sens de l'ordre (le garde-à-vous impeccable), de la discipline et du commandement. Par conséquent, cette attitude le rapproche du stéréotype du soldat allemand. Il se considère comme très important et a une très haute estime de lui-même et lorsqu'il prétend : « Oberlieutenant, vous pouvez compter sur nous », il faut bien évidemment entendre « sur moi. » Il inspire dès lors de la méfiance à ses hommes. Ses propos sont ceux de milliers de Français qui entreront sans complexe, par lâche neutralité vis-à-vis de l'occupant, dans une sorte de collaborationisme : « Nous devons réaliser qu'on nous a bourré le mou, tout simplement. Je croyais voir des brutes et je vois de braves gens. Il faut accepter. »

Il est le seul Français au garde-à-vous, fier de sa situation, il est coupé en deux. Il se fait très vite à cette nouvelle vie, cette nouvelle fonction et... aux nouveaux amis. On l'appelle par son prénom, il leur répond de même, on prévoit quelques petites «sorties» ensemble :

« Vous les accompagnerez, je n'habite pas loin » lui enjoint son homologue teuton, avec de grands clins d'yeux.

Il pousse même l'esprit de collaboration jusqu'à douter de ses propres hommes, à les critiquer devant ses nouveaux « amis » :

l'Allemand : « Vous pensez que cet homme est vraiment malade, il tousse d'une drôle de façon.

Dupieu : La plaie de l'armée française ce sont les tire-au-cul. Oui, les faux malades.

l'Allemand : Ne m'en parlez pas, cela existe aussi chez nous. »

On retrouve alors poussé à l'extrême ici la relation de Rauffenstien et Boeldieu. Ce sont deux militaires qui se comprennent et se retrouvent dans l'ordre et la discipline. Souvenons-nous que pour Renoir les hommes se regroupent plutôt de façon horizontale que verticale. Plutôt que de se rapprocher par pays on se rapproche par rang, par caste.

Ils « parlent boutique », partageant le même respect de l'uniforme et surtout de la discipline.

Dupieu : « Que voulez-vous dans l'armée française, j'ai droit qu'à quatre jours et encore quatre jours de salle de police pas même de prison. Ah je suis désarmé.

l'Allemand : Dans l'armée allemande, je peux expliquer au capitaine la raison de la punition et lui a droit à huit jours.

<sup>48</sup> in *Le Caporal épinglé*, op. cit., p. 18.

Dupieu : *Ah le motif, le motif, tout est là c'est le secret du métier. Avec un bon motif mes quatre jours peuvent monter jusqu'au colonel, qui lui à droit à quinze jours, dont huit de cellule et bien entendu pas de tricot sous le treillis et une seule couverture.*

l'Allemand : *Bien entendu, les cellules ne sont pas chauffées.*

Dupieu : *En hiver c'est la bronchite assurée.*

l'Allemand : *Tout comme chez nous. »*

Ce sont deux monstres ordinaires, ils jubilent et rient de bon cœur. Ce ne sont plus des hommes mais l'incarnation du fascisme ordinaire.

Lorsqu'il revient à l'improviste et qu'il découvre le caporal en tenue civile, le gros plan sur le visage de l'adjudant pèse très lourd. C'est un des moments-clé. La décision lui appartient. Renoir décide à ce moment de racheter son personnage et de l'empêcher de sombrer dans le rôle du collaborateur ferme et définitif. Même s'il ne comprend pas le caporal et même si lui ne se comporte pas ainsi (le ton de ses paroles le démontrent), il décide de ne pas trahir le caporal.

Renoir décide de nouveau de finir sur un personnage positif, même si Caporal est sur le même plan que lui, parlant de la même façon, deux idéaux s'affrontent : d'une part le respect et l'obéissance quelle que soit l'autorité supérieure, la fierté de l'uniforme et de l'autre la liberté et le patriotisme.

## ERIKA



**Interprète :** Conny FROBOESS

**Age :** 25 ans environ

### **Le personnage original :**

*« La fille du dentiste, gracile et pâle enfant que la curiosité conduisait à chaque instant dans le cabinet de son père. Souvent même elle passait les instruments et le patient, bouche ouverte dans la torpeur de la cocaïne ou les trépidations de la fraise, voyait se pencher vers lui comme en un rêve le blond visage de la vierge vaporeuse qui rinçait le*

*verre à dents. Mais c'était une petite garce. Dans l'étroit cabinet où nous nous pressions, elle se frayait un chemin, frôlant les mâles grègues de sa robe légère, impassible et trop cambrée sous les regards fascinés qui l'accompagnaient jusqu'au fauteuil. »<sup>49</sup>*

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

*« Il y a sûrement une femme à Paris, une femme qui a toute la vie pour te regarder. Moi je n'ai que cet instant. »*

### **Descriptif**

Elle seconde sa mère dentiste, et sert de traductrice entre sa mère qui ne parle pas un mot de français et les « Kriegsgefangener » qui ne parlent pas la langue de leurs geôliers.

Erika semble éprouver des sentiments pour le caporal dès leur première rencontre. Pendant les soins, la caméra capte en gros plan Caporal avec Erika en léger retrait derrière lui. Insensiblement, ils sont traités sur le même plan. Le français – comme dans *La Grande illusion* – devient un espace de rapprochement. Caporal corrige ses erreurs.

Sous l'effet de la douleur, il serre violemment sa main. Elle ne bouge pas, le laisse faire.

Après l'ellipse, nous constatons que les sentiments d'Erika ont largement évolué et qu'il s'agit maintenant d'amour (elle lui prête des livres, il l'appelle par son prénom). D'ailleurs le livre

<sup>49</sup> in *Le Caporal épinglé*, op. cit., p. 244.

que Caporal choisit comme cadeau d'adieu est des plus symboliques puisqu'il s'agit des *Amours* de Ronsard.

La scène d'adieu des deux amants est capitale pour Caporal puisqu'Erika va lui révéler la manière dont elle le perçoit. Elle l'aime mais est prête à le perdre car elle est fière qu'il soit attaché à la liberté et qu'il refuse l'esclavagisme de la détention. Elle est le double d'Elsa de *La Grande illusion* à quelques nuances près. Elles sont « les ennemies » toutes les deux amoureuses d'un prisonnier français. Si les circonstances contrarient leurs amours, elles font toutes les deux fi de l'Histoire et abolissent un temps les frontières imbéciles que les nations ont dressées entre les hommes. Mais Elsa ne pousse pas Maréchal à partir même si elle reste consciente de son futur départ. Erika, elle, va indirectement donner à Caporal le courage de s'évader. Et lorsqu'il vient chercher de l'aide auprès d'elle, c'est logiquement qu'elle va l'aider sans s'arrêter sur le fait qu'elle l'éloigne définitivement d'elle.

### **Conny Froboess (1943- ) :**

Actrice allemande née Cornelia Froboess en 1943. Elle a reçu en 1997 le premier *Kulturpreis Friedrich S.* honorant des personnalités exceptionnelles de la culture en Allemagne. Elle a tourné dans plus de 50 films, incarnant d'abord des jeunes filles fraîches, saines et jolies, mais sa carrière est essentiellement allemande. Elle est également une vedette célèbre de téléfilms et de séries outre-Rhin.

## **Le VOYAGEUR IVRE**



**Interprète :** Otto HASSE

**Age :** 50 ans

### **Le personnage original :**

« J'avais à peine entamé mon demi qu'un poivrot vint s'asseoir à ma table pour lier conversation. Pendant plus d'une demi heure il me tint la jambe avec une grande amitié, ravi d'avoir l'auditeur accomodant qu'il cherchait, depuis toujours peut-être. »<sup>50</sup>

### **Phrase-clé (extraite du film) :**

« J'adore les Français... Je connais Paris. Ah la ville lumière... Les Françaises... Les jambes les plus jolies du monde. D'accord avec moi ?... Alors buvez un coup. Les Français sont mes amis. »

### **Descriptif**

Comment définir ce personnage atypique autrement que par « l'ivrogne francophile ». Nous sommes en Allemagne et à cette époque le Français est l'ennemi. Mais lui adore les Français et surtout les Françaises et il n'hésite pas à le clamer à haute voix. Mais paradoxalement c'est lui qui provoque l'erreur de Pater, erreur qui aurait pu les perdre (Pater censé être Allemand répond en français).

Ce personnage est pour Renoir une sorte de tentative de réflexion sur les faits. Même si un individu s'oppose à la situation (le personnage crie en allemand : « Hé là ! inutile de courir. A la bonne vôtre ! Prenez votre temps ! Tout cela n'a aucun sens ! ») seul il restera impuissant face à ce qui se passe. Par l'intermédiaire de ce personnage sympathique, Renoir en appelle à la conscience collective.

---

<sup>50</sup> in *Le Caporal épinglé*, op. cit., p. 297.



***Otto Eduard HASSE (1903-1978) :***

est né le 11 juillet 1903 en Pologne. Etudiant de Max Reinhardt devient acteur allemand, il fit une carrière modeste avant 1944. Il profite ensuite de la crise du cinéma allemand pour amorcer une carrière internationale. Il meurt le 11 septembre 1978 à Berlin.



## 38)- LE PETIT THEATRE DE JEAN RENOIR (1969)

*Réalisation* : Jean RENOIR

*Scénario* : Jean RENOIR

*Production* : R.A.I., Son et Lumière, O.R.T.F.

*Directeur de production.* : Robert PAILLARDON

*Photographie* : Georges LECLERC

*Conseiller artistique* : Giulio MACCI

*Décor* : Gilbert MARGERIE

*Monteur* : Geneviève WINDING

*Musique* : Jean WIENER( le dernier reveillon, le roi d'Yvetot), Joseph KOSMA (La circeuse électrique)

*Chanson*

Quand l'amour meurt  
d'Octave CREMIEUX, paroles de G.MILLANDY

*Son*

Guy ROLPHE

*Producteur associé*

Pierre LONG

*Assistant Réalisateur*

Denis EPSTEIN

*Scripte*

Charlotte LEFEBVRE-VUATTOUX

*Assistants à l'image*

Antoine GEORGAKIS, Georges LIRON

*Cadreurs*

Henri MARTIN,

Claude AMIOT

*Régisseurs*

Daniel MESSERE,

Jean BOULET, Maurice JUMEAU

*Habilleuse*

Jacqueline SERRES

*Maquillage*

Josyane DESCHAMPS

*Accessoiriste*

Daniel VILLEROY

*Assistante monteur.*

Gisèle CHEZEAU

*Assistant son*

Jean BAREILLE

*Bruitage*

DEVAIVRE

*Mixage*

Alex PRONT

*Tournage*

Juin - septembre 1969

*Intérieurs*

Studio Paris-Cinéma, Saint-Maurice,

Résidence « Grand siècle », Versailles, Aix-en-Provence, St Rémy-de-

Provence

*Procédé*

35 mm, Eastmancolor

*Longueur*

2 743 m.

*Durée*

100'

*Première publique*

Janvier 1970, RAI-TV

15 mai 1970, Musée de Los Angelès

Mai 1974, Salle de visionnement de la Première Avenue

15 décembre 1970, ORTF.

### LE DERNIER REVEILLON

*Le clochard*

Nino FORMICOLA

*Max*

Roger TRAPP

*Le maître d'hôtel*

Robert LOMBARD

*Le gérant*

André DUMAS

*Gontran*

Roland BERTIN

*Un clochard*

Paul BISCIGLIA

*La clocharde*

Milly MONTI

Et Frédéric SANTAYA, Pierre GUALDI, Jean-Michel MOLE, Poucette DEVAISON, Tom CLARK, G. TAILLADE, Daniel SURSAIN, Sébastien FLOCHE, Gilbert CARON, Sabine HERMOSA, E. BRACONNIER, Lolita SOLER, Alain PERON.

### **LA CIREUSE ELECTRIQUE**

*Gustave, le mari d'Emilie*

Pierre OLAF

*Jules son second mari*

Jacques DYNAM

*Le représentant*

Jean-Louis TRISTAN

*L' amoureux*

Denis de GUNSBURG

*Emilie*

Marguerite CASSAN

*L' amoureuse*

Claude GUILLAUME

### **QUAND L'AMOUR MEURT**

*La chanteuse*

Jeanne MOREAU

### **LE ROI D'YVETOT**

*Duvallier*

Fernand SARDOU

*Féraud*

Jean CARMET

*Blanc*

ANDREX

*César*

Edmond ARDISSON

*M. Joby*

Roger PREGOR

*Isabelle Duvallier*

François ARNOUL

*Paulette*

Dominique LABOURIER

Présentation de chaque sketch par Jean RENOIR

*Jean Renoir, debout près de son petit théâtre de carton, nous invite à suivre quatre histoires...*

LE DERNIER REVEILLON, tiré d'un conte d'Andersen, met en scène un réveillon de Noël, suivi par un vieux clochard qui observe des fêtards au travers de la vitre d'un grand restaurant. Sa présence gêne les dîneurs. Le maître d'hotel l'éloigne en lui donnant des portions du repas qu'il va partager sur les quais avec sa vieille compagne. Ils rêvent qu'ils participent à une grande soirée. Puis ils se couchent. On les retrouvera au matin morts de froid, enlacés, avec le visage heureux.

LA CIREUSE ELECTRIQUE met en scène une femme dans un appartement résidentiel, Emilie, maniaque de propreté. Son mari Gustave lui offre une cireuse électrique. Mais quelque temps après, il glisse sur le parquet ciré et meurt. Emilie se remarie avec Jules, l'ami du premier mari. Après quelques semaines de vie commune, Jules excédé balance la cireuse par la fenêtre. Emilie ne peut y survivre et se jette dans le vide. Un couple d'amoureux commente la fin tragique de cette femme victime du progrès.

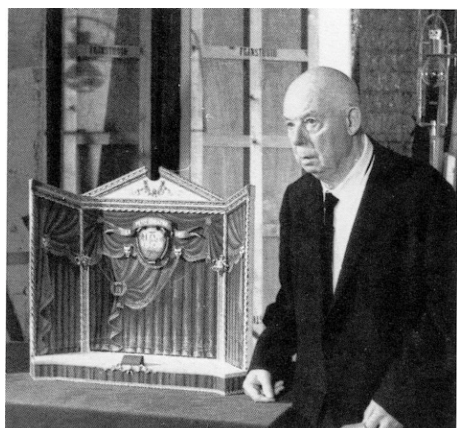
QUAND L'AMOUR MEURT est le titre d'une chanson de 1900 fort célèbre que Jeanne Moreau, en chanteuse de caf'conc, vient interpréter dans un décor d'époque.

LE ROI D'YVETOT est également le titre d'une chanson très populaire à la gloire de la vie tranquille. Monsieur Duvallier a toutes les raisons d'être heureux dans sa Provence. Il joue aux boules avec ses amis et sa maison est bien tenue par sa jeune femme Isabelle. Mais Isabelle s'ennuie et elle cède au coup de foudre pour un jeune vétérinaire venu soigner le petit chien. Le docteur Feraud devient l'ami indispensable de Monsieur et Madame Duvallier.

Lorsqu'il se rend compte de son infortune, Duvallier réagit avec intelligence. Il commence par refuser le duel que lui propose le vétérinaire et s'affiche ostensiblement dans la ville avec Isabelle et son amant. Si l'équilibre est à ce prix pourquoi ne pas l'accepter et rire des conventions ?

Le village se range à cet avis et éclate de rire lorsque le partenaire à la pétanque de Duvallier adresse sans arrière pensée un rituel « *Toi, tu as une veine de cocu!* » à son ami qui vient de marquer un point difficile.

## Jean RENOIR, le narrateur



**Interprète :** Jean RENOIR

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Mesdames et Messieurs, voici mon petit théâtre. Sur cette scène miniature, je vais avoir l'honneur et le plaisir d'illustrer pour vous, quelques anecdotes qui m'ont amusé et qui, je l'espère, vous distrairont. »

**Descriptif**

Dans cet ultime film, on a l'impression que Renoir fait un clin d'oeil à toute sa carrière. En effet ne prétendait-il pas lui-même que toute sa carrière était faite d'un seul

film composé de trente sept histoires ?

Pour ce petit théâtre, il a choisi de retravailler avec certains acteurs qu'il a connus sur d'autres tournages : Fernand Sardou dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, Françoise Arnoul dans *French cancan*, Ardisson dans *La Marseillaise*. Il va même jusqu'à réutiliser les mêmes noms pour ses personnages. Ainsi, comme dans *Le Testament du docteur Cordelier*, nous retrouvons un maître Joly. Pensons aussi à Paulette la petite servante. Ce prénom ne serait-il pas une référence à Paulette Dubost qui incarna la fameuse Lisette de *La Règle du jeu* ?

La servante Paulette désire être plus tard une hétéaire, vivre entourée d'amants qui lui offriront de somptueux cadeaux et se suicideraient pour elle telle l'héroïne de *Nana*. Et bien sûr il réaffirme ici son amour pour le grand Andersen.

Toutes ces coïncidences n'en sont peut-être pas.

Jean Renoir apparaît comme le réalisateur, le tout puissant, qui peut tout avec sa caméra : « *Mesdames et Messieurs, voici mon petit théâtre.* »

Renoir disait que par certains côtés le théâtre est proche du cinéma. Il le prouve ici en comblant par certains côtés le fossé cinéma/théâtre.

D'abord par le fait que même si le réalisateur n'est pas présent ici et maintenant devant nous, qu'il nous parle par procuration à travers tout un dispositif qui nous est invisible, il nous donne tout de même l'impression de parler à chacun de nous en regardant les spectateurs droit dans les yeux.

Ce qui était déjà le cas dans *Le Testament du docteur Cordelier*, où le réalisateur Jean Renoir apparaissait en personne. Mais dans ce film, le dispositif est visible, nous voyons les coulisses d'une émission de télévision avec les essais de voix, d'éclairage. De même Renoir est face à la caméra, il parle à des spectateurs mais pas à nous privilégiés qui avons pu pénétrer sur le plateau.

Mais dans les deux cas, c'est lui le dieu, il nous présente son film :

« *Mon petit théâtre, je l'ai intitulé...* » tout comme dans *Le Testament* : « *Elle me semble digne de figurer dans l'émission de ce soir [...] Je crois pouvoir situer l'apparition du drame auquel je vais vous faire assister.* »

Le réalisateur se pose aussi en créateur, tout comme Dieu a créé l'homme, le réalisateur crée ses personnages et pour donner vie à ces personnages, il lui a fallu choisir des acteurs pour prêter leur corps. C'est évidemment lui qui nous les présente : « *Le héros de mon histoire sera interprété par...* »

Ils sont sa création, c'est lui qui donne vie au personnage, qui lui donne un corps, une existence : « *Nous avons demandé à Jeanne Moreau de nous prêter sa beauté...* »

Tout comme dans *Le Testament* c'est aussi le créateur qui nous présente ses créatures. Il insiste sur le fait que c'est grâce à lui que nous pouvons suivre ces petites anecdotes : « *Je vous convie...* », il est le maître des lieux, nous sommes ses invités dans son petit théâtre : « *Sur cette*

*scène miniature je vais avoir le plaisir et l'honneur d'illustrer pour vous quelques anecdotes qui m'ont amusé et qui je l'espère vous distrairont. »*

Ce même « pouvoir » se retrouve également dans *Le Testament* : « *Le drame auquel je vais vous faire assister...* »

Renoir, en apparaissant entre chaque anecdote se présente en quelque sorte comme le fil rouge, comme dans un journal télévisé où le présentateur apparaît entre chaque reportage. Il est le lien entre tous, ici aussi.

Le propre du cinéma est de tout faire pour que le spectateur y croie, se laisse emporter par l'histoire. C'est ce qui arrive dans *Le Testament*, les personnages prennent leur autonomie et Renoir ne réapparaît plus. Or ici dans *Le Petit théâtre*, Renoir casse le rythme et la croyance du spectateur d'abord par sa présence, mais aussi par plusieurs petits procédés qui viennent rappeler que ce n'est que du cinéma. Le regard caméra entre autres est réputé briser la croyance du spectateur. Or Renoir l'utilise beaucoup dans *La Cireuse électrique* avec son groupe de chanteurs (le chœur antique) qui vient commenter les événements, face à la caméra, comme s'il nous parlait. Renoir brise aussi en quelque sorte la narration habituelle puisqu'à part dans certains genres, les personnages parlent et ne chantent pas, or Emilie chante la mort de son mari. Il brise aussi le réalisme toujours avec ce groupe qui change d'apparence au fil des événements et qui se permet même de faire des commentaires.

La volonté constante du réalisateur de rapprocher le septième art du théâtre est ici évidente avec le rideau qui se lève sur la scène du film et retombe à la fin. « *Maintenant, je m'en vais lancer la première boule pour ouvrir le jeu de boule.* »

Jean Renoir lance une minuscule boule sur sa minuscule scène. Or cette boule fait raccord avec celle lancée par Fernand Sardou interprétant Duvallier dans la diégèse.

Supériorité de Renoir, du réalisateur qui est le tout puissant créateur, c'est grâce à lui qu'existent les images, il fait l'histoire, il la lance (la boule).

Dans *Le Testament du docteur Cordelier* il utilise un autre procédé mais qui a la même portée. L'image suit la voix du créateur comme dictée par elle, les images illustrent le commentaire. C'est d'ailleurs la voix qui lance l'image : « *Reportons-nous de quelques mois en arrière. Dans cette banlieue le promeneur peut remarquer un hôtel particulier d'une sobre élégance* », et l'image de cet hôtel apparaît. L'image prend le relais de la parole.

Mais si dans le théâtre, lors de la dernière anecdote le rideau ne s'est pas levé (c'est Renoir qui lance la boule), à la fin, les acteurs se placent en ligne et saluent face à la caméra le spectateur ainsi sorti brutalement de l'histoire. Ce n'était que du cinéma. Pour Renoir le cinéma est donc proche du théâtre car rien ne l'empêche de faire saluer ses acteurs à la fin de la représentation (du film en l'occurrence) comme au théâtre.

Et les applaudissements du public sont remplacés par l'éclat de rire des personnages, des acteurs qui saluent : le cinéma est une grande farce, tout est « pour rire », reconstitué, tout est faux au cinéma.

Le rire des personnages du film se continue dans la bouche des acteurs qui saluent. Mais si tout est faux au cinéma, si tout est enregistré, si rien n'est ici et maintenant, ça a été (devant la caméra) et le réalisateur est chargé de nous rendre ce « ça a été » en « ça est », de mettre tout en œuvre pour faire oublier ce décalage.

# Le dernier réveillon

## le CLOCHARD et la CLOCHARDE



**Interprètes :** Nino FORMICOLA et Milly MONTI

**Age :** 60 ans environ

### **Descriptif**

Nous avons pensé rassembler ces deux personnages car ils forment un couple tellement lié qu'ils finissent par être un seul et même personnage. Il ont les mêmes rêves, la même vie, les mêmes attentes. La clocharde vit par son compagnon et on ne la voit jamais sans lui. « *Je crève de froid, je meurs de faim* », ne cesse de se lamenter cette dame, un manteau de

fouffure jeté sur les épaules et sur le point d'entrer dans un des meilleurs restaurants de la ville.

Ses plaintes paraissent absurdes et ridicules face à ce petit bonhomme chétif, maigre, aux grands yeux, qui paraît affamé, en guenilles par cette nuit froide et enneigée de réveillon. « *Il a l'air si malheureux, si affamé, ce petit jeu est cruel.* »

Remarquons que nous, spectateurs, nous retrouvons du côté des riches. Nous sommes à l'intérieur du restaurant, au chaud, alors que le petit clochard est de l'autre côté de la baie vitrée, au froid.

Très vite nous apprenons à connaître ce petit bout d'homme. Il vit dans un rêve, une sorte de songe qu'il semble s'être construit pour résister à la vérité cruelle d'une vie de froid et de faim.

Le gérant du restaurant : « *Dis-moi mon brave, que dirais-tu d'un petit souper ?* »

Un serveur : *Du foie gras, du caviar, de la dinde et une bonne bouteille de champagne.*

- *Ca dépend mon ami, je suis très difficile au chapitre du champagne* » répond le petit clochard d'une voix sûre et claire. Il réajuste ses pauvres mitaines trouées, comme un riche le ferait avec ses gants de cuir. « *Notez que quand je bois du champagne, je ne veux que du meilleur.* »

Lorsque l'on s'adresse à lui, on le tutoie, on l'appelle "mon brave", sans aucune considération.

Le clochard, poursuit son rôle, le rôle du riche qui n'a besoin de rien : « *Je ne vous demande rien.* »

En effet, il n'a jamais mendié <sup>51</sup>, ce sont les gens qui viennent à lui avec leurs présents : c'est Gontran qui lui propose de l'argent. Ce sont les maîtres d'hôtel qui lui proposent le dîner et ce sont les fêtards qui lui offrent leurs manteaux et leurs capes de fouffure.

Il revendique sa dignité et sa liberté d'être humain. En cela le clochard est proche du personnage du vagabond créé par Charles Chaplin, qui garde sa dignité en toutes circonstances.

Le gérant refuse de se mettre au niveau de cet homme. Il se place d'emblée au niveau supérieur. Il lui refuse le respect en le tutoyant, et lui refuse la proximité : mon ami

Le clochard : « *Oh tu as raison, désormais je t'appellerai "gérant".* »

Le petit homme retourne la situation. Jusqu'alors il se comportait d'égal à égal. Puisqu'on lui refuse cette égalité, il joue la carte de la supériorité en faisant sentir à cet homme qu'il n'est rien d'autre que quelqu'un au service des autres, d'autant plus que le restaurant ne lui appartient pas : il gère simplement.

Le clochard ramène cet homme trop hautain à son véritable rang de serveur : « *Dis-moi gérant, n'oublie pas les couverts, j'ai horreur de manger avec les doigts.* »

Alors que lui est passé au tutoiement, remarquons que le gérant lui, passe au vouvoiement peut-être intimidé par la répartie et l'intelligence du petit homme.

---

<sup>51</sup> Situation identique à celle de Boudu et de l'automobiliste bourgeois à qui il remet l'aumône reçue quelques instants auparavant.

Le gérant : « *Evidemment, vous ne pouvez pas faire comme ce roi d'Angleterre Henri V, je crois.* »

Le clochard : *Henri VIII.*

Le gérant : *Henri VIII, c'est ce que je voulais dire. »*

Non seulement le petit clochard rabaisse le gérant mais le ridiculise devant son personnel, lui qui voulait épater avec ses connaissances, se retrouve ridiculisé.

Le gérant : « *En attendant soyez aimable, éloignez-vous de quelques mètres. »*

Son ton est devenu aimable et condescendant. C'est lui qui demande au clochard un service et non le contraire. Les rôles sont inversés.

Le petit clochard passe son temps à inverser les rôles. Puisqu'on le paye pour rester devant la fenêtre du restaurant à regarder manger les riches, c'est donc lui le public (il est à la fois le public et le spectacle comme dans *La Règle du jeu* et la séquence de la fête à la Colinière ou dans *Le Carrosse d'or*. Renoir est coutumier du fait). La scène et la salle du théâtre s'intervertissent : de spectateur, le clochard devient acteur et mène le jeu. Il n'y a que le public qui puisse sortir en cours de représentation lorsqu'il est insatisfait du spectacle. Or ce sont bel et bien les clients qui quittent la salle avant la fin de la représentation [le dîner].

Un client : « *Vous ne croyez pas mon cher Gontran que les plaisanteries les plus courtes sont les meilleures ?* »

Une cliente : *J'en ai assez, je m'en vais.*

Un client : *Oui c'en est trop. »*

Tous quittent la salle. Le spectacle s'est inversé.

Le clochard : « *On m'a payé pour rester.* »

Le gérant : *Vos spectateurs ont quitté le théâtre. »*

Au milieu de la place comme au milieu d'une scène, l'acteur se retrouve seul après le spectacle les projecteurs s'éteignent un à un (les lumières du restaurant). Il quitte la scène. Il était l'acteur, celui qui mène le jeu, celui que l'on applaudit, celui qui change de peau et de rôle, celui que l'on paye pour cela. L'acteur n'existe que par rapport à un public. Or sans public, seul, il redevient clochard. Le fardeau qu'il portait si fièrement est bien lourd tout à coup. Il s'arrête un instant pour rattacher son pantalon déchiré. Mais un nouveau public apparaît. Qui dit spectateur dit forcément nouveau rôle et personnage.

L'homme : « *Y a-t-il quelque chose que tu souhaites ?* »

Le petit clochard n'a pas encore revêtu sa nouvelle peau : il hausse les épaules. Petit à petit il réussit à se rhabiller (comme s'il revêtait son costume). Il a refermé son riche manteau sur ses guenilles, si bien qu'il a l'air d'un parfait gentleman, avec son écharpe blanche très « chic » qui dépasse de son pardessus, le reste est caché. Il a revêtu son habit de scène, il peut de nouveau jouer son rôle :

L'homme : « *Dis-moi ce que tu désire le plus ?* »

Le clochard : *J'aimerais que vous m'aidiez à porter mes paquets. »*

De nouveau il inverse les rôles. Il se dévoile en maître alors qu'il transforme le riche en domestique : remarquons d'ailleurs que les deux hommes ont exactement la même allure, grand manteau foncé, écharpe blanche et chapeau. Puis il éclate de rire. Il a le pouvoir de rire de quelqu'un. Malgré son apparence, il est supérieur à ce genre de personne qui, nageant dans l'opulence toute l'année, souhaite pour une nuit, faire une bonne action et pense apaiser ainsi sa conscience :

La femme : « *Rentrons vite, j'ai froid. »*

Lorsqu'il rentre « chez lui », il retrouve sa compagne. Celle-ci, recroquevillée sur elle-même, semble bien vulnérable. Elle tremble de froid. Mais à la vue de son compagnon, comme par miracle, le froid ne l'engourdit plus, elle se lève et plus tard, elle enlèvera même sa cape pour danser. « *J'avais peur que vous ne reveniez pas [...] Je ne peux plus supporter la vie loin de vous. »*

Son ton est très doux, chantant, on devine un grand amour entre eux deux. Cette dure vie de misère, de froid et de faim, notre petit couple tente d'en faire abstraction par le rêve. En effet, ils se sont reconstitués une vie imaginaire, de luxe, de chaleur, de bonheur et d'amour. Ils se sont recréés l'étiquette des riches avec le « vous » de rigueur entre époux de grande famille. Cet imaginaire qu'ils vivent à deux a tissé des liens forts et puissants entre eux et une grande complicité les unie. Lorsque l'un des deux est mal ou triste l'autre souffre autant. Il suffit de

voir le visage du clochard se fermer d'un coup, le regard devient triste lorsque sa compagne évoque sa faiblesse : « *Je suis si faible. Il me semble que mes jambes ne me portent plus.* »

Nos clochards sont bien plus riches car eux possèdent l'amour, l'amour pur qui permet de supporter la dureté de la vie à deux et c'est l'essentiel. Il est riche de sentiments profonds. Les riches pouvant tout s'offrir ne souhaitent plus rien, ils n'ont plus de rêves, leurs amitiés et leurs amours sont fondées sur l'argent. Rien n'est vrai et profond.

Une cliente du restaurant : « *Il lui donne du fric... Il est fou.*

Un autre client : *Il est fou mais il commandite mon film.*

Une cliente : *Qu'il dit. Tant que ça ne sera pas fait, à ta place je me méfierais.*

Un client : *Gontran peut se permettre ça.*

Une cliente : *Quand je pense qu'il a refusé de me payer mon terme ! »*

Si leur amour les aide à supporter leur vie difficile, le couple s'est aussi créé un monde imaginaire dans lequel ils se transportent tous deux en adéquation l'un avec l'autre. Dans leur rêve, ils vivent tous deux dans un grand château servis par des domestiques. Remarquons qu'ils ont certainement très faim mais les conventions exigent de ne pas se jeter sur la nourriture. Boire d'abord un peu de cette boisson des grandes occasions, le champagne. « *Mon chéri, j'ai lâché votre main. C'est la faute de cette cape. La fortune me fait oublier mon serment.* »

Alors qu'ils ne possèdent rien, ils sont proches l'un de l'autre, souvent enlacés, dans le même plan. Ils ne possèdent que leur amour pour l'autre. Nous avons été témoins au début de la scène de l'amour faux, calculé, intéressé, que l'argent engendre. On n'est attaché à l'autre que pour sa valeur : « *Il commandite mon film.* »

Or c'est au moment où la clocharde tient d'une main son manteau de fourrure et de l'autre son verre de champagne, deux signes extérieurs de richesse qu'elle « s'éloigne » (elle lâche la main de son amant).

Tous deux respirent leur bonheur : « *Quelle belle nuit.* »

Alors que tous se précipitaient dans leur logis douillet et chauffé, trouvant cette nuit et cette neige trop froides, ils passent à côté de la beauté du ciel d'une nuit d'hiver. Seul notre couple peut profiter de manière privilégiée de ce spectacle, car le ciel est leur toit.

« *Je pense à ce Noël dans notre château. Nous étions seuls, enfin seuls avec les domestiques, notre personnel était parfait.*

- *J'avais fait venir des musiciens.*

- *Pour nous, tout seuls. Les salons étaient allumés et nous avons dansé.*

- *Tout seuls c'était divin.*

- *Oh oui c'était divin. »*

Ils sont si proches qu'ils réussissent à se communiquer leur rêve, leur imaginaire. Leurs yeux semblent voir les mêmes éléments du décor, les mêmes personnages qui n'ont pourtant jamais vécu ou existé. Ils sont riches de la même imagination. Dans leur rêve remarquons qu'ils sont seuls tous deux, ils se suffisent à eux-mêmes. Leur bonheur dépend uniquement de la présence de l'autre dans la vie, dans le rêve comme dans la mort : « *Jurez-moi que nous mourrons ensemble.* »

Alors que tous les personnages du début fêtaient Noël en groupe comme pour se rassurer, comme pour fuir la solitude, la peur de se retrouver avec soi-même, eux profitent simplement du bonheur d'être deux.

Alors qu'au début nous, spectateurs, étions de l'autre côté de la vitre à l'intérieur du restaurant, séparés ainsi du clochard, nous nous sommes petit-à-petit rapprochés de lui. Renoir nous en rend si proches maintenant que nous obtenons le privilège de partager son rêve, de pénétrer dans son imaginaire et de le vivre. La magie du cinéma opère nous permettant de partager la scène avec eux : la musique tombe du ciel enivrant le couple qui valse sur les bords de l'eau. Eux et nous sommes les seuls à entendre cette musique qui vient de leur rêve. Puis comme au théâtre, où en quelques secondes, un décor tombe pour remplacer le précédent, le mur de pierre se transforme tout à coup en une splendide perspective de salle de bal avec un lustre gigantesque et de confortables fauteuils. Des domestiques patientent pour faire déguster à leurs maîtres des mets succulents. Et si peu à peu



le décor s'estompe pour redevenir le mur gris de la réalité, le rêve continue dans l'imaginaire des deux personnages.

Mais dans un sursaut, la clocharde sort de son rôle. L'acteur a cessé d'être le personnage et redevient l'humain. Ses yeux sont vides, ils ne voient plus les lumières des lustres et les domestiques. Ils se sont ouverts sur la grisaille du quai et des murs, du froid et de la faim : « *Oh ce jeu est affreux* », (l'acteur joue une pièce, un rôle). Sa petite voix douce et chantante soudain mue en une voix forte et grave emplie de colère. Elle lâche la main de son compagnon et s'éloigne de lui : « *Comme si la splendeur d'un passé imaginaire pouvait atténuer notre présente misère. Nous n'avons jamais eu de château* », elle qui auparavant riait, les yeux levés vers le visage aimé, la tête haute, maintenant elle a la tête basse, les yeux baissés, elle jette de furtifs regards de biais vers le clochard comme un animal traqué et apeuré : « *C'est la première fois que je vois un vison de près. Nous sommes pauvres, plus pauvres que le plus pauvre et nous l'avons toujours été.* »

Elle cesse de jouer son rôle. Elle jette d'ailleurs son costume de scène (le vison), laissant apparaître ses vêtements en guenilles. Elle s'est dévoilée, comme mise à nue. Elle dévoile ses craintes, ses peurs profondes, son désespoir.

Le clochard : « *Nous sommes riches de souvenirs.* »

Son compagnon, lui, tente de rattraper le rêve. Il continue à y croire, il sait que sans ce lien, ils sont perdus. Il est vital pour eux de continuer à jouer et de croire ce qu'ils jouent pour ne pas sombrer dans le désespoir.

« *Des souvenirs fabriqués.*

- *Ils en sont d'autant plus vivants.* »

Le clochard essaye par le toucher de lui donner sa force, sa chaleur, son pouvoir d'imagination et de croyance. Ils dansent, tous deux ayant laissé tomber leur déguisement (manteau et cape), ils sont les deux petits clochards du quai et pourtant le rêve continue et semble se matérialiser. Leur imaginaire est de nouveau fort et à l'unisson, réuni par le même pouvoir, le même désir, la même vie.

Elle s'effondre hors d'haleine riant, heureuse, ayant retrouvé sa douce voix et sa force de vivre, sa force de croire, d'imaginer. « *Nous allons reposer sur notre grand lit à baldaquin dans notre château.* » Ils meurent forcément heureux puisqu'ils sont dans les bras l'un de l'autre et dans leur sommeil. Ne serait-ce pas la plus belle mort qui soit ?

Le vagabond : « *Ce que je comprends pas c'est qu'ils ont l'air heureux.*

Le second vagabond : *Comment peut-on être heureux quand on meurt de froid ?* »

Le couple représente une sorte d'amour absolu. Ils vivent l'un par l'autre et l'un pour l'autre. Ce qui fait que quand l'un disparaît, l'autre a l'impression qu'il ne reviendra jamais. Leur amour s'inscrit dans la réalité et dans le rêve. Réalité qui les rattrapera puisqu'ils meurent de froid et de faim. Mais le rêve a aussi une existence propre puisque nul ne peut partager ce monde avec eux. Les souvenirs sont ceux qu'on se fabrique et même si ce ne sont que des rêves ils deviennent plus forts que la réalité, et c'est ce qui fait aussi l'attrait du cinéma puisque tout auteur de film contribue à créer un univers et crée ainsi des souvenirs aux spectateurs (souvenirs qui sont bien réels et qui subsistent). Rendre vivants ces rêves est le but de tout créateur et de tout artiste.

### ***Nino Formicola vu par Jean Renoir :***

*L'homme m'a été recommandé par Eduardo de Filippo et fait partie de sa troupe de théâtre, il est remarquable par son visage pathétique qui vous donne envie de pleurer.*

Jean RENOIR, *Cinéma* n° 140, novembre 1969, article de Claude BEYLIE : *Jean Renoir ou La Règle du jeu*, p. 52.

### ***Milly MONTI (1905-1980) :***

Carla Emilia Mignone est née le 26 février 1905 en Italie. Elle meurt le 22 septembre 1980.

## le GERANT



**Interprète :** André DUMAS

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *En attendant je vous en prie, quittez cette fenêtre, vous gênez tout le monde... Vos spectateurs ont quitté le théâtre.* »

**Descriptif**

Il est le gérant du restaurant « chez Max ». En cette nuit de réveillon de Noël, tous les employés sont « sur le pied de guerre ».

Pour le gérant, le clochard qui rôde à l'entrée est un intrus dont la présence ne s'accorde guère à l'image du restaurant et risque d'indisposer sa clientèle. « *Jean, il faut absolument nous débarrasser de ce clochard.* »

Avec ses employés il est celui que l'on appelle « *Monsieur* » (remarquons qu'il n'a pas de nom), que l'on respecte et à qui l'on obéit. Lui, en revanche, appelle ses employés par leur prénom. Il marque la différence de statut avec eux. Il est le patron.

S'il appelle les employés par leur prénom et les vouvoie, avec le petit clochard, il refuse cette marque de respect, il le tutoie, emploie des périphrases : « *Tu (...) mon brave* », façon de marquer sa supériorité de classe. Jean, le simple serveur, lui, vouvoie le clochard : « *Vous trouverez bien un banc loin d'ici.* »

Mais le refus du clochard de partir peut être fatal pour le restaurant, la clientèle et... sa place. Il change alors de registre, passe à celui de l'amabilité, de la compréhension comme s'il parlait maintenant d'homme à homme, d'égal à égal.

Le vouvoiement devient alors de rigueur. « *Patientez une minute. Mais en attendant je vous en supplie, quittez cette fenêtre. Vous gênez tout le monde [...] Nous vous apportons tout de suite votre festin mais en attendant soyez aimable, éloignez-vous de quelques mètres.* »

Or le clochard (dont il reconnaît : « *Tu es très intelligent* ») a parfaitement cerné cet homme : il n'est que gérant et voudrait qu'on le respecte et qu'on le considère comme le patron.

Le clochard le remet à son juste rang, lui rappelant douloureusement que si lui ne possède rien, le gérant n'est pas non plus propriétaire de l'établissement : il est un employé comme un autre qui reçoit un salaire pour être au service d'une clientèle qui est maîtresse.

Le clochard réussit à déstabiliser son interlocuteur mais parvient aussi à le discréditer aux yeux de ses employés :

Le gérant : « *évidemment vous ne pouvez pas faire comme ce roi d'Angleterre Henri V... je crois...* »

Le clochard : ... *Henri VIII !* »

Lui qui pensait rabattre le caquet du clochard se retrouve ridiculisé. Il regarde autour de lui pour vérifier que personne n'est témoin de sa défaite. Jean, le serveur (qui lui a un prénom), ne perd pas un mot de l'incident et sourit devant le malaise du « patron » qui lui intime d'un regard de taire cet incident.

Le dîner est enfin prêt. Le clochard va pouvoir partir. La voix plus forte, plus assurée, le gérant ridiculisé tente de reprendre le dessus :

Le gérant : « *Et maintenant mon ami au plaisir de ne plus te revoir !* »

Le clochard : ... *Tout le plaisir sera pour moi.* »

Le pouvoir sur les autres passe ici par le langage, qui peut soit mettre en place et instaurer un ordre, ou déstabiliser et introduire le désordre.

Le gérant se comporte comme dans le film de Federico Fellini *Et Vogue le navire* (1983) dans lequel des réfugiés serbes sont réunis sur le pont d'un navire. Dans le restaurant du bateau, des

artistes dînent très richement. Les Serbes se collent aux hublots. Le maître d'hôtel ordonne alors de tirer les rideaux.

**André DUMAS (1924-)**

## GONTRAN



**Interprète :** Roland BERTIN

**Age :** 35/40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Le monde est fait de contraste. Du moins il l'était avant que le progrès ne commence son œuvre de nivelage. Bientôt il n'y aura plus ni chaud, ni froid, ni riche, ni pauvre, tout sera moyen... C'est-à-dire insupportable. »

**Descriptif**

Gontran est un homme riche, très riche qui regrette que le clivage entre richesse et pauvreté s'estompe de plus en plus.

C'est pourquoi le clochard – parfaite image de la pauvreté – vêtements en guenilles, visage creux, yeux grands ouverts sur sa misère, l'attire tant : « *N'avez-vous jamais vu un visage qui représente mieux la faim ?* »

Sa position permet à Gontran d'inventer des jeux cruels : « *Je l'ai payé pour rester dans la rue près de cette fenêtre et nous regarder manger. Mon plaisir de pouvoir déguster les mets les plus dispendieux sera doublé du fait que quelqu'un crève de faim en nous regardant.* »

Il est cynique. Il trouve alors le double plaisir de manger et d'être regardé par quelqu'un qui a faim. Il se délecte, de façon écœurante, tout en fixant le clochard dans les yeux.

Mais les plus malheureux ne sont pas ceux que l'on croit. Dans cette vie trop aisée, il n'y a plus de place pour la surprise, le rêve, le désir. En effet, tout ce dont ils rêvent, les « riches » peuvent se l'offrir. Ils sont blasés, ils s'ennuient. Plus rien ne les étonne, ils ne profitent plus de la vie : « *Ces œufs de poissons "caviar" ne sont supportables qu'en masse.* »

Gontran se moque de tout, prend tout à la légère, de haut. Il n'a plus aucun désir, plus aucune envie : il suffit d'entendre sa voix désinvolte, neutre que rien ne peut étonner ou émouvoir, pour comprendre son ennui. Le clochard le dira d'ailleurs lui-même : « *Le froid, la faim, ça peut se supporter, mais l'ennui...* »

D'où une forme de snobisme teintée de cynisme : ayant tout vu, tout goûté, tout connu, Gontran revient aux valeurs simples : saucisson et vin rouge ordinaire.

Dans sa vie s'il n'y a pas – mais y-a-t-il jamais eu ? – de place pour l'étonnement, le rêve, l'amitié ou l'amour. Tout repose sur le profit ou l'envie. En effet il n'est entouré que de façon aléatoire et superficielle. Chaque ami(e), chaque maîtresse n'est proche de lui que pour récolter quelques miettes de sa fortune comme en convient inconsciemment son entourage :

« *Il lui donne du fric.*

- *Il est fou.*

- *Il est fou mais il commandite mon film.*

- *Qu'il dit. Tant que ça ne sera pas fait à ta place je me méfierais.*

- *C'est pour se faire remarquer.*

- *Mais Gontran peut se permettre ça.*

- *Quand je pense qu'il a refusé de me payer mon terme. »*

Mais une amitié intéressée ne peut résister longtemps et le vide de fait autour de lui.

« *J'en ai assez, je m'en vais, tu me dégoûtes. Même si je devais crever de faim, je préférerais ne plus te revoir.*

- *Moi aussi. Je m'en vais.*

- *Oui c'en est trop. »*

Si l'hypocrisie semble être une des pierres angulaires de la « haute » société, le cynisme s'il n'est pas une simple forme de snobisme, est très mal supporté par ceux qu'il révèle dans leur absurdité et leur vacuité.

A la différence du petit couple de clochards, Gontran n'a plus ni envie, ni rêve, et on ne peut vivre heureux sans cela.

**Roland BERTIN (1930- ) :**

est né en 1930. Beaucoup de théâtre pour cet acteur français. Il débute au cinéma en 1969 avec *Le Petit théâtre de Jean Renoir*, apparaissant également régulièrement à la télévision, souvent dans des rôles secondaires. Il devient sociétaire de la Comédie-Française en 1982.

## La cirreuse électrique

### EMILIE



**Interprète :** Marguerite CASSAN

**Age :** 40 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« Mon parquet dans les mains d'une femme de ménage ! J'aimerais mieux mourir. Tu ne peux pas comprendre, mon pauvre ami, un beau parquet c'est la gloire d'un ménage. Les voisins te jugent d'après l'état de ton parquet. Un parquet bien ciré est, pour une honnête femme, ce que le collier de perles, le manteau de vison ou la Rolls Royce sont pour des grues. »

#### **Descriptif**

Emilie, la quarantaine, vit dans une cité où tous les appartements se ressemblent, où tous les jours se ressemblent. Si pour son mari, Gustave et pour les autres la vie se résume à « métro-boulot », pour Emilie, elle se résumerait plutôt à « Parquet ciré ». En effet elle est ce que l'on appelle une maniaque de l'encaustique. Son parquet est le centre de sa vie et de ses préoccupations : elle se comporte comme s'il était son amant lorsqu'elle rentre précipitamment chez elle, elle se jette au sol, se frottant à son parquet, le caressant avec un chiffon, tendrement, de manière sensuelle : « Tu dis : mon parquet entre les mains d'une femme de ménage ? J'aimerais mieux mourir. »

Emilie est totalement aliénée... « Tu ne peux pas comprendre, mon pauvre ami, un beau parquet c'est la gloire d'un ménage, les voisins te jugent d'après l'état de ton parquet. Un parquet bien ciré est pour une honnête femme ce que le collier de perles, le manteau de vison ou la Rolls Royce sont pour des grues[...]. »

Le parquet a ici la même fonction que le piano des Lestingois dans *Boudu sauvé des eaux*. Le problème n'est pas d'en jouer, il faut en posséder un comme signe de respectabilité. Avec Emilie, nous sommes moins dans le domaine de la respectabilité bourgeoise – elle appartient à la toute petite bourgeoisie des employés d'administration ou des cadres subalternes – nous sommes dans la théâtralité absolue. La comparaison avec les attributs des « grues » est à rapprocher de cette confiance de Renoir en 1968 : « Les femmes se maquillent en deux circonstances, le théâtre et la prostitution. D'ailleurs c'est la même chose ! »<sup>52</sup> Le parquet devient enjeu social et enjeu de respectabilité.

<sup>52</sup> Interview de Roger Viry-Babel, *Jean Renoir : films-textes-références*, éd. P.U.N, Nancy, 1989, p. 11.

L'avancement de Gustave n'est pas perçu par Emilie comme épanouissement du mari mais uniquement comme une augmentation qui va enfin lui permettre d'acheter une cireuse : « *Mais alors, tu vas être augmenté, alors tu me l'achètes ma cireuse électrique ?* »

Entre Gustave et elle, toute intimité est brisée par le côté maniaque d'Emilie. Pour elle, ses appareils ménagers et son parquet comptent plus que son mari. Lorsqu'ils sont enfermés tous deux dans la chambre, nous ne percevons de leurs ébats amoureux, à part les petits rires, que le bruit du ramasse-miettes qui tombe à terre. Puis c'est le représentant en cireuse électrique qui met fin à un semblant d'intimité, en sonnant à la porte. Pas question que quelqu'un d'étranger au « spectacle domestique » ne le foule : « *Ces gens avec leurs gros souliers piétinent mon parquet. Je ne peux tout de même pas les prier d'aller se récurer les pieds sur le paillason du palier.* »

Pas question donc de laisser entrer un envahisseur étranger... sauf s'il s'agit d'un représentant en cireuses électriques.

Emilie s'approche de l'objet de culte (la cireuse) avec timidité et émotion : « *On peut toucher ?* »

L'objet de vénération est sous son toit. Pour le mettre en marche, c'est tout un rituel. Elle chuchote, n'ose pas brusquer la machine comme pour l'habituer à elle :

Le représentant : « *Essayez vous-même.* »

Emilie : « *Qui moi ? Attendez, je voudrais que mon mari soit témoin... Gustave ! je vais faire marcher la cireuse ! Je voudrais que tu voies ça !* »

La cireuse prend le centre de l'image éjectant les humains du cadre.

Osons une interprétation ironique. Et si la cireuse n'était qu'un substitut phallique ? Non pas un vulgaire vibro-masseur, mais l'objet symbolique manquant ? Renoir confiait à Roger Viry-Babel en 1976 que l'idée de ce sketch lui avait été inspirée par l'invasion de l'électroménager dans le quotidien domestique : « *Les ustensiles remplacent chez les ménagères les histoires d'amour de leur adolescence. Une femme qui frotte le plancher commet un adultère autorisé !* »

Emilie vit entourée par ses robots et autres machines électriques, machine à laver, épluche-légumes, séchoir, mélangeur, air conditionné et maintenant cireuse électrique. Elle en a besoin pour s'épanouir : elle les aime. Un mari ça se remplace : « *Les machines mortes ne ressuscitent pas, irrémédiable est leur trépas. Les hommes ça naît et pousse...* »

Jules, copie conforme de Gustave, lui succède dans l'appartement et la vie d'Emilie, qui a repris exactement la même routine. Elle chantonne, sereine, heureuse aux commandes de sa cireuse. Elle semble la bercer comme l'enfant qu'elle n'a pas eu, lui fredonnant une berceuse. Elle est d'une tendresse extrême avec cette machine. Elle la caresse comme un être humain, comme un homme (« *Marguerite Cassan se presse, se caresse contre l'instrument, dans un attitude que l'on ose qualifier de masturbatoire. L'affaire n'aurait rien de très original si elle n'expliquait le suicide d'Emilie, incapable de survivre à sa machine* »<sup>53</sup>). La cireuse partage son intimité : Emilie est en robe de chambre très échancrée et lorsqu'elle caresse la machine, le vêtement s'entrouvre davantage. Il existe une plus grande complicité, une plus grande proximité avec sa cireuse qu'avec son mari. Lorsque ce dernier la couvre de baisers, elle reste de marbre, froide, stoïque.

Tout son délire érotique s'adresse à la cireuse :

« *Cireuse, ma chérie,*

*Serre-toi contre moi,*

*Charmant émoi,*

*mon émoi à moi,*

*il vient je le sens dans ma peau,*

*je le sens dans mes seins,*

*je vais m'épanouir enfin.*

*Non ce n'est plus un fantasme c'est lui enfin. »*

C'est un opéra et les pensées d'Emilie sont chantées. Nous sommes dans une représentation stylisée de la réalité, une caricature poussée à l'extrême par l'artifice du chant. C'est une sorte d'ode amoureuse à la machine. Mais ce caractère excessif de la représentation cache comme

---

<sup>53</sup> Daniel Serceau, *La Sagesse du plaisir*, op. cit., pp. 261-262.

toujours chez Renoir une dénonciation de comportements bien réels ceux-là : une déshumanisation de l'homme. On l'oublie pour laisser la machine envahir sa vie.

Le nouveau mari ne tarde pas à éliminer son rival en balançant la cireuse par le balcon : « *Assassin !* » C'est la seule formule que lui jette Emilie au visage. Le chœur approuve ou semble approuver Emilie dans la mesure où « *S'attaquer à un être humain c'est blâmable. S'attaquer à une machine c'est abominable. Les hommes, ça repousse, il y en a trop.* »

Aux grands couples de la Légende des Amants, Eloïse et Abélard, Tristan et Iseult, Roméo et Juliette, il faudra désormais ajouter, pour ce siècle, Emilie qui a suivi sa cireuse électrique dans la mort.

On ne peut pas ne pas noter la ressemblance de ce personnage avec celui de Madame Arpel dans *Mon Oncle* (1958) de Jacques Tati quelque onze ans auparavant. Il existe entre les deux films une parenté indirecte à savoir la déshumanisation liée au progrès de la consommation. Phénomène encore plus développé en 1969 (les Trente Glorieuses). A la fin du film de Jacques Tati, la cireuse devient un substitut de la mère pour l'enfant, alors qu'Emilie chez Renoir vit une véritable histoire d'amour avec l'appareil. Il existe chez les deux réalisateurs une critique de l'exagération de la mécanisation et du progrès, ainsi qu'une critique de l'obsession de la propreté et de l'apparence.

### **Marguerite CASSAN :**

Se reporter à la fiche du personnage de **Madame Paignant** dans le film *Le Déjeuner sur l'herbe*, p. 434.

## **GUSTAVE**



**Interprète :** Pierre OLAF

**Age :** 40 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Ma chérie, je travaille toute la journée dans une étude de notaire. Le cliquetis des machines à écrire soi-disant silencieuses me porte sur les nerfs. Nous avons déjà un aspirateur, la machine à laver, l'épluche-légumes, le séchoir, le mélangeur, l'air conditionné. Ca me suffit amplement.* »

**Descriptif**

Gustave semble exister comme un négatif de son épouse Emilie. Elle est pressée, ne pense qu'à rentrer au plus vite chez elle, prend garde à chaque fois qu'elle pose le pied par terre à ne pas salir ses souliers. Elle est foncièrement antipathique lorsqu'elle morigène les enfants qui arrosent le trottoir, lorsqu'elle congédie très rapidement – à la limite de l'incorrection – ses voisins. Pour elle une seule chose importe, son parquet. Elle en oublie de vivre, devenue esclave de sa maniaquerie. A l'opposé, nous avons Gustave : il prend le temps de flâner, heureux, libre, il sourit, regarde autour de lui, on a l'impression qu'il danse lorsqu'il marche. Si le sol est mouillé, boueux, c'est le moindre de ses soucis. Un tas de sable se dresse devant lui, pourquoi le contourner ? Il passe à travers. Il est aimable avec les gens, leur sourit, leur parle, les salue, les enfants jouent à arroser le trottoir et... le bas de son pantalon, il continue son chemin sans y prendre garde. En un mot, Gustave est un bon vivant, souriant, rondouillard à la différence d'Emilie, sèche et sévère.

Pour Gustave, serrer les mains, sourire, échanger quelques mots, est tout sauf une perte de temps. Apparemment, les gens, y compris les enfants l'apprécient beaucoup.

Dans l'ascenseur, Gustave qui partageait cet espace réduit avec une ribambelle de garnements pour le moins agités, que l'on a envoyés chercher du pain, en redescend tout sourire et... avec un croûton de pain dans la bouche. Ce sont les mêmes gamins qu'Emilie apostrophait vertement.

La communication n'existe plus – ou pratiquement plus – dans le couple. Si l'air ravi il lui annonce : « *Emilie je suis nommé deuxième clerc. C'est pas magnifique ?* », elle garde les yeux baissés sur son parquet et l'accueille d'un rédhibitoire : « *et les patins c'est pour les chats ?* »

Gustave tente en vain d'amadouer Emilie en lui proposant de laisser le ménage : « *Laisse tomber ton parquet et va t'habiller, la femme de ménage vient demain* », mais il est aussitôt rabroué par sa femme : « *Mon parquet dans les mains d'une femme de ménage ?... j'aimerais mieux mourir !* »

Ce qui préoccupe Emilie, c'est l'achat d'une cireuse électrique, un de ces robots qui envahissent la vie des couples. Gustave refuse fermement prétextant le bruit : « *Ma chérie, je travaille toute la journée dans une étude de notaire. Le cliquetis des machines à écrire soi-disant silencieuses me porte sur les nerfs [...] nous avons déjà l'aspirateur, la machine à laver, l'épluche légume, le séchoir, le mélangeur, l'air conditionné. Ça me suffit complètement.* »

Mais Gustave est amoureux de sa femme et excédé par son comportement il refuse néanmoins d'en venir aux mains et se laisse séduire : « *Ton délicieux entêtement mérite bien une cireuse électrique.* »

Mais l'intimité du couple est écourtée par la sonnerie de l'entrée. Le vendeur de cireuses électriques semble un temps les rapprocher. « *Je connais vos habitudes intimes* » dit-il alors qu'ils se tiennent par la main, se sourient, que leurs regards se croisent, mais c'est pour mieux les séparer. La cireuse tue le rival Gustave avec la « complicité » active d'Emilie qui précipite les choses : « *Gustave... viens m'embrasser mon chéri...* »

Désormais, Gustave devient un dieu tutélaire, dont la photographie observe, puis conseille son ami Jules qui a pris sa place dans la vie d'Emilie. Le portrait de Gustave prend vie. Il assume sa fonction référentielle mais tout en restant accroché au mur, parle à son ami : « *Va voir !... moi je ne peux pas bouger !* »

Gustave est réduit au rôle de commentateur ironique. Sa mort est finalement logique puisque la cireuse est montrée comme une rivale. Il ne peut y avoir deux « pénis » à la maison. Gustave est de trop, il est éliminé.

### **Pierre OLAF :**

Se reporter à la fiche du personnage du **Pierrot-Siffleur** dans le film *French cancan*, p. 394.

### **Le personnage vu par Daniel Serceau :**

*En prenant Pierre Olaf comme interprète, Renoir a choisi un comédien de petite taille, aux membres courts, au visage joufflu, aux hanches plutôt épaisses, aussi éloigné que possible de l'image du séducteur et de l'homme d'action.*

Daniel SERCEAU, *La Sagesse du plaisir*, op. cit., 1985, p. 254.

## **JULES**



**Interprète :** Jacques DYNAM

**Age :** 45 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Ma chère Emilie, je travaille toute la semaine dans un bureau où sévissent six jeunes femmes blondes, parfumées, aimables qui m'assourdissent du martèlement de leurs machines à écrire soi-disant silencieuses. Alors j'entends, chez moi, être délivré de tout bruit mécanique... Compris ?!!!* »

### **Descriptif**

Jules arrive à point pour remplacer Gustave dont il est le double. En effet, remarquons à quel point Jules et Gustave se ressemblent. D'abord physiquement : à peu près le même âge, petits, ronds, bruns, coiffés de la même manière. En fait les hommes se ressemblent, comme les produits dans un rayon de magasin. Emilie remplace Gustave par un autre qui est la copie conforme du premier. On remplace la machine cassée par une neuve du même modèle. Ils ont la même hostilité par rapport au bruit : « *Ma chère Emilie, je travaille toute la semaine dans un bureau où sévissent six jeunes femmes blondes parfumées, aimables qui m'assourdissent du martèlement de leurs machines à écrire soi-disant silencieuses. Alors j'entends chez moi être délivré de tout bruit mécanique* ».

Alors que pour Gustave : « *Ma chérie, je travaille toute la journée dans une étude de notaire, le cliquetis des machines à écrire soi-disant silencieuses me porte sur les nerfs.* »

Mais si les deux hommes se ressemblent beaucoup, ils diffèrent tout de même sur un point. Alors que Gustave était plutôt doux et évitait de hausser la voix, Jules, lui, est bien plus sévère, plus hargneux. Il entend être le maître chez lui. Il affirme sa virilité, son pouvoir de décision en tant que mâle du foyer en hurlant :

« *Emilie, tu as oublié nos conventions. Pas de cireuse électrique quand je suis à la maison. Tu cireras quand je serais parti.*

- *Je te demande cinq minutes de cireuse électrique, cinq minutes.*

- *Noooooon !!!* »

Mais malgré cette légère nuance, la vie du couple se déroule exactement sur le même schéma que celle d'Emilie et de Gustave. Le « *je retourne chez ma mère* » existait déjà au temps de Gustave. En fait dans la vie d'Emilie, un homme n'apporte aucun changement, elle vit avec l'un comme elle vivait avec l'autre. La même monotonie s'est installée, seule la cireuse électrique ponctue sa journée.

Jules en se débarrassant de la cireuse pense avoir remporté la corrida (il fait semblant de planter les banderilles dans le corps du taureau à terre). Mais il commet une erreur. La machine est vitale pour Emilie et sans le savoir il commet un crime (ce que lui jette Emilie au visage : « *Assassin !* ») et pousse ainsi sa femme au suicide.

Dans ce film les hommes sont cantonnés dans deux rôles : celui de la victime (Gustave) ou celui de l'assassin (Jules).

### **Jacques DYNAM (1923- ) :**

Il a tourné avec les plus grands réalisateurs français : Christian-Jaque, Allégret, Clouzot, Cloche, Hunebelle, Grangier, Greville, Autant-Lara, Girault, Bluwal, Molinaro, Costa-Gavras, Broca, Cayatte, Chabrol. Une longévité exceptionnelle dans le cinéma français. Notons aussi qu'il est la voix de Jerry Lewis.

## **Le CHŒUR**

Le chœur est un personnage collectif qui commente l'action à la manière du chœur antique dans la tragédie ou l'opéra.

Ce chœur est formé d'hommes et de femmes d'âge moyen appartenant visiblement à différentes professions (costume, cravate, blouse).

Le chœur tient lieu d'opinion publique (« *Le chœur des employés revêt toute son importance. Mélange de dérision et de méchanceté, il représente l'opinion dans ses fonctions de mentor et de juge, prompt à se saisir des moindres défaillances pour tuer symboliquement, c'est-à-dire narcissiquement, ceux qui s'écartent de ses tables.* »<sup>54</sup>). Renoir lui donne une vision critique de la société de consommation (le maquillage) décriée puisqu'elle ne laisse de place ni au loisir, ni au plaisir (la chanson métro-boulot fait directement référence au slogan scandé en mai 1968 : métro-boulot-dodo)

---

<sup>54</sup> Daniel Serceau, *La Sagesse du plaisir*, op. cit., p. 259.



Cette première intervention est filmée dans une improbable station de métro, avec des immeubles en construction : ces grands ensembles rappellent ceux qui se sont construits dans les années soixante et qui induisent un type de vie semblable pour tous. Le chœur s'attaque alors au modernisme, aux rapports entre les hommes, au regret du temps des premières amours, aux illusions perdues et à l'éducation.

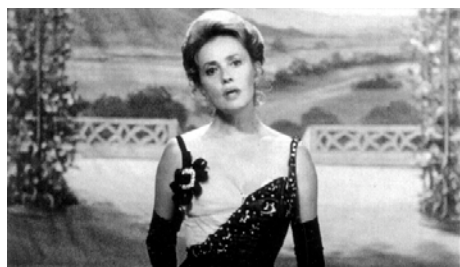
Le chœur intervient une seconde fois lors de la dispute du couple. Renoir critique alors l'opinion publique qui passe son temps à étudier les autres.

La troisième intervention permet à Renoir de critiquer à la fois le côté matérialiste de la société (aux funérailles de Gustave, le chœur chante les bienfaits de la police d'assurance) mais aussi le côté ironique de la célébration du mort (Gustave était un citoyen modèle, héros du progrès).

Pour Renoir (qui a osé faire intervenir de façon incongrue dans un film de 1969 un chœur à la manière d'une tragédie antique) le chœur est un moyen de critiquer la soumission de l'homme au progrès. Les machines sont devenues plus importantes que l'homme car l'homme peut se reproduire à l'infini et en grand nombre. Emilie est donc une victime tragique.

## Quand l'amour meurt

### La CHANTEUSE



**Interprète :** Jeanne MOREAU

**Age :** 40 ans

#### **Descriptif**

La place de ce sketch n'est pas anodine puisque Jeanne Moreau chante *Quand l'amour meurt* :

*Lorsque tout est fini  
Quand se meurt votre beau rêve  
Pourquoi pleurer les jours enfuis  
Regretter les songes partis  
Les baisers sont flétris  
Le roman vite s'achève  
Pourtant le cœur n'est pas guéri  
Quand tout est fini  
On fait serment en sa folie  
De s'adorer longtemps longtemps  
On est charmant, elle est jolie  
Pour un soir de gai printemps  
Mais un beau jour, pour rien, sans cause  
L'amour se fane avec les fleurs  
Alors on reste là, tout chose  
Le cœur serré, les yeux remplis de pleurs*

*Lorsque tout est fini  
Quand se meurt votre beau rêve  
Pourquoi pleurer les jours enfuis*

*Regretter les songes partis  
Les baisers sont flétris  
Le roman vite s'achève  
Pourtant le cœur n'est pas guéri  
Quand tout est fini.*

Il prend place après *La Cireuse électrique* et *Le Roi d'Yvetot*. Nous ne nous étendrons pas sur ce personnage de chanteuse filmée sous différentes échelles de plans et angles de prise de vue, personnage auquel Daniel Serceau n'accorde même pas le statut de personnage : « *Jeanne Moreau, immobile dans un décor de guinguette de la Belle Époque, interprète une chanson. Un travelling avant nous rapproche de la chanteuse, saisissant un visage marqué par le vieillissement. Cet outrage à la beauté de la comédienne contredit le discours du metteur en scène. Présentant son sketch, il venait d'en faire le plus vibrant éloge. Nous nous préparions à la contempler. Ce visage altéré, ces blessures de la peau, déçoivent notre attente et heurtent nos sentiments. (...) L'actrice (car elle ne prétend même pas au titre de personnage), une énorme marguerite noire à la boutonnière, fait sans doute référence à la belle Eléna (...).* »<sup>55</sup>

### **Jeanne MOREAU (1928- ) :**

Son talent est multiple. Elle commence au théâtre : Conservatoire, Comédie-Française et TNP où elle joue avec Gérard Philipe. Elle est aussi chanteuse avec la sortie de plusieurs albums et surtout le Grand Prix du disque qu'elle reçoit en 1964. A l'écran il n'est pas la peine de s'étendre sur sa fabuleuse carrière. Elle épouse le réalisateur Jean-Louis Richard puis William Friedkin. Elle monte enfin une maison de production et réalise elle-même deux films. Artiste complète.

## Le Roi d'Yvetot

### **Isabelle DUVALLIER**



**Interprète :** Françoise ARNOUL

**Age :** 35/40 ans

**Phrase-clé (extraite du film) :**

« *J'ai un gros ours qui peut pas être lâché tout seul dans le monde. Et de plus je t'aime et la vie sans toi me serait insupportable.* »

**Descriptif**

Isabelle est en effet la jeune et jolie épouse du vieux commandant Duvallier. On la découvre allongée sur le canapé, en peignoir, un bras replié sur le visage comme un modèle de peintre. Comme l'a suggéré Monsieur Joly à Duvallier (se regarder dans le miroir à côté de sa femme pour comprendre pourquoi celle-ci est déprimée), la comparaison se fait aisément pour nous, spectateurs. Isabelle serre sa petite frimousse contre celle de Duvallier. « *Je suis vieux et tu es jeune Isabelle, nous devrions nous séparer.* »

Leur relation est très chaste, elle le prend dans ses bras comme un ours en peluche, comme un gros bébé, les baisers se font sur les joues ou sur le front. Entre eux deux il y a de la tendresse mais rien de plus : « *J'ai beaucoup plus, j'ai un gros ours qui peut pas être lâché tout seul dans le monde et de plus je t'aime et la vie sans toi me serait insupportable.* » Elle a en elle une vitalité, un désir sexuel inconscient qu'elle ne trouve plus chez Duvallier mais qu'elle trouvera chez André.

<sup>55</sup> Daniel Serceau, *La Sagesse du plaisir*, op. cit., p. 265.

Remarquons qu'elle reçoit André pour la première fois dans la plus grande intimité, en effet elle est en peignoir donc pas vêtue et de plus elle est très vulnérable puisque très inquiète pour son chien qui a avalé un os, elle reporte totalement sa confiance sur André, le vétérinaire. Elle est anxieuse, morte d'inquiétude, elle refuse de voir l'opération, elle se mord les poignets. Lorsque l'opération est terminée, on devine aisément son soulagement, elle se jette au cou du docteur. Il est son sauveur, son héros. Tout comme dans *Swamp water* où c'était le chien qui permettait un rapprochement des personnages (Ben, Tom et Julie), ici c'est la petite chienne Linda qui permet la rencontre avec le vétérinaire. Et lorsqu'André se lève pour caresser Linda qui repose dans les bras de sa maîtresse, tous deux embrassent l'animal jusqu'au moment où ce sont leurs lèvres qui se rencontrent. (Une fois le contact établi, remarquons toutefois qu'on se débarrasse du chien...).

Mais Renoir évite de faire verser l'adultère dans le vaudeville ou le drame bourgeois. Tout naturellement s'établit cette simple réalité : Isabelle a besoin de ces deux hommes autour d'elle. Son amant qu'elle aime comme un homme qui lui procure du plaisir, qui répond à sa vitalité et son mari dont elle aime s'occuper, qui lui procure sécurité et tendresse. Elle découvre que son bonheur dépend des deux. Certes la révélation de l'adultère compromet l'équilibre du trio : « *C'est de ma faute. Si on était resté des amis, notre bonheur durerait encore.* »

Le bonheur repose toujours sur un équilibre fragile. Isabelle prend conscience de la difficulté de vivre de façon naturelle en dehors des conventions sociales. Elle qui était jusqu'alors si dynamique, enjouée se retrouve assise sur une marche d'escalier, anéantie, pleurant : « *Il m'aime quand je suis heureuse et quand je suis malheureuse je l'agace. Si tu pars je serai malheureuse* », avoua-t-elle à André. Entre eux deux il existe maintenant une certaine distance. Ils ne sont plus assis côte à côte mais légèrement décalés, ils ne se touchent plus. Pour eux, le contact est devenu moralement « mal », alors que peu de temps auparavant c'était un « bien »...

Le problème est résolu par l'attitude d'Edmond, le Roi d'Yvetot de la légende, qui décide de vivre heureux en dépit du « qu'en dira-t-on ». La morale du plaisir devient ici sagesse.

Nulle trace de bovarysme chez Isabelle. Tout simplement parce qu'elle ne rêve pas, n'aspire pas à une vie mondaine, se contente de jouir du moment présent. A la sagesse paresseuse de Duvallier, correspond le trop plein de vitalité d'André qui a réparé la prise du réfrigérateur, le robinet de l'étage et du jardin, a mis le vin en bouteille, et réparé la voiture.

### **Françoise ARNOUL :**

Se reporter à la fiche de **Nini** dans le film *French cancan*, p. 381.

## **Edmond DUVALLIER**



**Interprète :** Fernand SARDOU

**Age :** 60 ans environ

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Je me fous pas mal des conventions, je m'y assois dessus, les conventions... La vie n'est supportable que grâce à des tas de petites révolutions... Des révolutions de chambre à coucher, de cuisine, de place de village... Des tempêtes dans un verre d'eau... On ferait mieux de faire une pétanque, va.* »

### **Descriptif**

Edmond est le Provençal par excellence : « *Je sais pas ce que les gens ont aujourd'hui de considérer le travail comme une vertu. Moi je suis paresseux et je m'en vante.* »

Pétanque et pastis sont les deux mamelles de la France méridionale. A cela près que Duvallier n'y sacrifie pas sa femme, Isabelle.

Un ami : « *Viens on va boire un coup.*

Duvallier : *Non, moi je rentre.*

Un ami : *Entre le pastis et Madame Duvallier, je n'hésiterais pas une seconde. »*

Il est connu et apprécié de tous (surtout des enfants avec qui il joue au ballon). Il est d'emblée très sympathique avec son allure nonchalante de gros ours en peluche. Sympathique et bon vivant, il aime la vie, il aime manger. Il est une sorte de second Octave (*La Règle du jeu*) et il apparaît aussi proche de Nino dans *Le Déjeuner sur l'herbe* car il est en osmose avec la nature, il veille sur sa propriété avec son grand parc, ses arbres et ses fleurs parfaitement entretenus. Il n'est pas rare de le voir s'arrêter dans ses promenades, s'arrêter lorsqu'il traverse la campagne pour observer une fleur, une plante.

Or sa femme est pour lui essentielle, il en est éperdument amoureux mais Edmond n'est pas dupe. La différence d'âge et la différence physique ne le laissent pas indifférent, il sait d'autant plus qu'il n'a rien d'un séducteur. Lorsqu'il s'approche d'elle, il est comme intimidé, il se frotte les mains, paraît perdu, tout petit auprès d'elle. C'est lui qui paraît un enfant auprès d'Isabelle. « *Tu es la plus exquise des épouses et moi je suis un gros égoïste [...] J'ai un remède à te proposer, un remède qui chasserait infailliblement et pour toujours ta nervosité. Il faut s'attaquer à la racine du mal. Je suis vieux et tu es jeune voilà tout. Isabelle nous devrions nous séparer. »*

Pour son bonheur il est prêt à renoncer au sien (à la différence du personnage de *l'Ecole des femmes* de Molière). Peut-être a-t-il suivi les recommandations perfides de Joly quelque temps auparavant :

Joly : « *Quand ta femme sera en train de se mirer, tu t'approches doucement, tu te places à côté d'elle et tu regardes.*

Duvallier : *Je regarde quoi ?*

Joly : *Toi et elle. »*

Nous spectateurs, sommes privilégiés, comme placés derrière un miroir sans tain, nous avons tout le loisir de les observer côte à côte, elle, la tête appuyée sur les épaules de son mari. Lui est vieux, elle est jeune, il est gros, elle est mince, il traîne des pieds, elle est dynamique. Nous comprenons alors ce qui inquiète Edmond. Il est prêt à sacrifier son bonheur personnel pour celui d'Isabelle. Et paradoxalement et inconsciemment, c'est lui qui facilite l'entrée du rival dans son couple : « *Par ici docteur rentrez... Et bien ne soyez pas timide, embrassez ma femme. »*

Il pourrait apparaître comme la victime, comme le cocu puisque nous serions a priori dans un vaudeville classique qui réunit la femme, le mari et l'amant, lorsqu'il continue – hors-champ – à siffler innocemment l'air du Roi d'Yvetot, alors que sa femme embrasse le docteur. Dans la réalité Edmond, même absent, reste entre eux comme en filigrane. Il est l'objet constant de leurs préoccupations. Nous sommes très loin d'une atmosphère vaudevillesque. Ici tout semble en fait transparent :

Isabelle : « *Je suis heureuse parce qu'il est heureux.*

André : *Et bien moi aussi. C'est un type épatant !*

Isabelle *Ce qu'il est gentil !*

André : *Oh oui ! »*

Le mari est loin d'être un élément perturbateur pour les amants. Au contraire, Isabelle est ravie de la joie de son mari tandis qu'André est en admiration devant Edmond. Pour lui il est un modèle et non un rival : « *André est un garçon sublime. »*

Ils sont aux petits soins avec lui, il vit comme un pacha, allongé à l'ombre du parasol il sirote une orangeade : « *Isabelle rapporte-moi une paille. Dis à Paulette d'apporter d'autres verres et appelle André. »*

Edmond est materné par le couple même :

André : « *Ce soir je m'occupe du dîner je vais faire des raviolis .*

Edmond : *Oh oui j'adore ça les raviolis.*

Isabelle : *Oh non ton cholestérol.*

André : *Oui ton cholestérol. »*

On l'exclut du festin : il ne mangera pas de raviolis, alors que les autres se font une fête d'en manger.. :

Edmond : « *Tu viens avec moi André ?* »

André : *Bah et mes raviolis ?*

Isabelle : *Oui il doit faire ses raviolis.* »

Lorsqu'il se lève, le sentiment d'exclusion se renforce encore.

André : *C'est drôle, j'ai des remords.*

Isabelle : *Il est heureux parce que je suis heureuse et moi je suis heureuse grâce à toi, alors t'as pas à avoir de remords.* »

Pourtant les remords vont naître, car Edmond revenu à l'improviste est confronté à la réalité. Le gros ours balourd toujours souriant qui apprécie la vie, a le visage défait d'un homme qui souffre le martyr.

Par deux fois il s'approche de la caméra, il va au devant d'elle, pour finir en gros plan devant nous, les yeux emplis de larmes. Il nous regarde droit dans les yeux comme pour nous faire partager sa peine, pour nous confier sa souffrance, pour nous prendre à témoin. Ce plan n'est pas très éloigné de celui de *French cancan* où Nini court vers nous comme pour se jeter dans nos bras, pour nous obliger à partager sa peine.

C'est en automate qu'Edmond prend le chemin du village. Il semble ne plus avoir de perspectives dans l'existence.

En faisant intervenir la notion d'honneur, Renoir entrouvre une issue vaudevillesque qu'il va refermer aussi vite.

Lorsqu'Edmond se rend au rendez-vous fixé par André qui lui propose un duel au pistolet, il est filmé en légère contre-plongée. Lui qui jusqu'à présent était inférieur, dépassé par ce qui se passait sous ses yeux, reprend les rênes. Il domine la situation, refuse une situation de mauvais théâtre.

Edmond : « *Tu ne vas pas me faire ce coup-là. Comment tu abandonnes ton Roi d'Yvetot ? Mais qu'est-ce que je vais faire sans toi et ma femme, pense à ma femme !* »

André : *Il y a les conventions.*

Edmond : *Mais je me fous pas mal des conventions.* »

Duvallier adopte alors un comportement totalement opposé à celui du cocu traditionnel du cinéma français. Il refuse le duel. Si son bonheur et celui d'Isabelle dépendent de la présence d'André, alors il doit rester et peu importe ce que pensent « les autres ». Qu'importent les conventions ! Duvallier vient de comprendre que « *la vie n'est supportable que grâce à des tas de petites révolutions.* »

La présence d'Isabelle et André à ses côtés lors de la partie de pétanque finale, est ressentie par certains comme une provocation. « *Il nous nargue. Rira bien qui rira le dernier* », prédit Joly.

Mais Joly ne sait pas que la vie ne répond pas forcément aux lois du théâtre bourgeois. Et lorsque l'ami Marcus lâche machinalement un sonore « *Duvallier, tu es cocu* », alors que ce dernier réussit un point difficile, Duvallier donne le signal du départ des fous rires qui gagneront tout le village. Ainsi finit la comédie.

L'originalité du personnage réside dans le fait que Renoir lui donne un comportement loin d'être évident : il accepte le ménage à trois, il l'encourage et en est heureux. Il s'enrichit ainsi en amitié d'abord et en amour ensuite. Après tout, ce qui est essentiel n'est pas tant le sexe mais bien le bonheur de vivre aux côtés de la personne aimée. L'amitié aussi est fondamentale. De ce fait le personnage est un personnage d'anti-vaudeville qui n'adopte pas le comportement du mâle viril qui refuse de partager sa femme, comme Adolphe dans *Au Bonheur des dames* d'Emile Zola.

L'essentiel est bien dans ce que l'on ressent et peu importe le qu'en dira-t-on et le conventions : c'est le « *chacun a ses raisons* » de Renoir ou le « *mieux vaut faire l'amour que la guerre* » de mai 1968.

Renoir défend la thèse du bonheur par addition et non par soustraction : Duvallier en acceptant l'amant de sa femme a gagné un ami et le bonheur de son épouse. Le film et le

personnage sont anticonformistes et nous ne sommes pas très éloignés du trio Boudu/Lestingois/Madame Lestingois.

### **Fernand SARDOU**

Se reporter à la fiche de **Nino** dans le film *Le Déjeuner sur l'herbe*, p. 430.

## **André FERAUD**



**Interprète** : Jean CARMET

**Age** : 35 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

« *Je ne suis pas très ambitieux. J'ai pas beaucoup de clients et j'adore l'oisiveté.* »

**Descriptif**

Ce petit bonhomme, simple (sa voiture le montre) sans trop d'ambition, semble toujours un peu emprunté. Il a l'air dépassé, timide, décalé par

rapport à un monde qu'il semble ne pas comprendre. L'unique fois où André paraît sûr de lui, lorsqu'il opère la chienne, il s'adresse avec respect et douceur à Duvallier : « *Vous pouvez lui tenir les pattes arrière s'il vous plaît ?* » mais interpelle la bonne d'un ton autoritaire : « *Et vous mademoiselle les pattes avant... Non comme ça.* »

C'est presque sans le vouloir qu'il va faire tourner la tête de Madame Duvallier. Son apparition dans l'histoire est accompagnée par la symphonie n° 5 en ut Mineur opus 67 de Beethoven, pleine de profondeur, de mystère. Il faut préciser que c'est Duvallier lui-même qui fait entrer son rival dans sa demeure alors que son épouse Isabelle est en peignoir, donc vulnérable, dépouillée de toute armure. C'est lui qui téléphone et c'est encore lui qui le pousse vers l'intérieur : « *Par ici docteur.* »

Même Paulette, la jeune bonne, pour pouvoir passer avec le chien dans les bras, le pousse physiquement vers Isabelle. Tout semble concourir dans la mise en scène à les rapprocher. Lorsque la délicate opération est terminée, Isabelle, soulagée et reconnaissante pour sa chienne, se jette au cou d'André. Edmond Duvallier précise : « *Voyons, ne soyez pas timide, embrassez ma femme.* »

C'est ce qu'ils vont faire, prenant le conseil au pied de la lettre : il entretient une liaison avec Isabelle. Remarquons que dans le même plan, se tiennent Isabelle et André, un sourire ahuri sur les lèvres, ne sachant toujours que faire de ses mains et en arrière plan, entre eux, Edmond. Durant tout le film ce sera sa place, il sera toujours présent comme en filigrane, entre le couple illégitime. Lorsque, dans la salle à manger, le couple s'embrasse fougueusement, son sifflement de satisfaction vient de la cuisine, ce qui pousse Isabelle à avouer : « *Je suis heureuse parce qu'il est heureux* », et ce dont convient André avec naturel et bonhomie : « *C'est un type épatant. Tu sais ce qu'il a fait ce matin ? Quand j'ai eu fini de régler le carburateur de la voiture, il m'a tapé dans le dos et il m'a dit : André qu'est-ce que je ferais sans toi.* »

Il séduit Isabelle presque malgré lui (lorsqu'il l'embrasse pour le première fois, il s'excuse). Il rerésente l'amour physique et rétablit ainsi ce que Duvallier ne peut plus apporter à sa femme. Il est aussi jeune et actif (il répare le robinet, la voiture, met le vin en bouteille) qu'Edmond est vieux et fatigué.

Il rend Isabelle heureuse, mais néanmoins il ne rejette pas Duvallier bien au contraire, il s'efforce d'établir un lien d'amitié avec lui. Petit à petit il prend conscience qu'Edmond est heureux quand Isabelle est heureuse et c'est lui qui la rend heureuse. Renoir s'écarte du vaudeville quand André éprouve des remords. Il en est dissuadé par Isabelle :

André : « *C'est drôle, j'ai des remords, c'est une situation qui ne peut plus durer...* »

Isabelle : *Il est heureux parce que je suis heureuse et moi je suis heureuse grâce à toi. Alors tu n'as pas à avoir des remords.*

André : *Oh, je n'ose pas y penser. »*

Mais lorsque l'adultère est constaté, les rapports changent. Renoir par une morale *naturelle* du plaisir, bouleverse les conventions vaudevillesques ou tragiques du « ménage à trois ». Nous ne sommes ni dans la comédie, ni dans le drame (cf. le prologue de *La Chiennne*). Cela se traduit par une modification de la mise en scène : auparavant c'était le couple qui courait au-devant de la caméra, riant, heureux, maintenant c'est la caméra qui vient au-devant d'eux, assis, passifs, pleurant. Dans la première partie du *Roi d'Yvetot* c'était André qui semblait mener son monde malgré sa timidité, désormais, c'est Edmond qui décide :

André : « *Monsieur Duwallier, ce que j'ai à vous dire ne souffre pas de témoins.* »

Edmond : *Monsieur !... Hier, tu m'appelais Edmond...* »

André voit toute sa rhétorique mise à mal par Edmond. Il se sent très mal à l'aise, se dandine d'une jambe sur l'autre, bafouille, ne sait que faire de ses mains, et récite son argumentaire comme un texte qu'il aurait appris par cœur, engoncé dans son costume noir. Edmond lui, est tout à fait à son aise, les mains dans les poches, sachant exactement où il veut en venir...

André : « *Vous ne croyez pas qu'il y a dans la vie certaines circonstances délicates où... Avec qui... Une sérieuse explication est nécessaire et que cette explication...* »

Edmond : *Je comprends rien du tout à ton bafouillage. »*

André tente de se détacher de Duwallier. Il n'ose plus apparaître comme un ami, d'où le vouvoiement et le « Monsieur ». Il instaure une distance comme le voudrait le protocole. Mais malgré la distance qu'il essaye de créer (vouvoiement, costume, « Monsieur »), la succession de gros plans rapproche les faux antagonistes :

André : « *Je suis très malheureux, je peux pas imaginer la vie sans Isabelle et je dois l'avouer sans vous...* »

Edmond : *Tu vas pas me faire ce coup-là ? Tu abandonnes ton roi d'Yvetot ? Et qu'est-ce que je vais faire sans toi... et ma femme, tu as pensé à ma femme ? »*

André vit selon les conventions, il pense au « qu'en dira-t-on », un mari qui découvre l'amant de sa femme doit où le tuer proprement (en duel) ou du moins le chasser. « *Y'a pas que nous trois, il y a l'opinion,... l'opinion publique, le commandant Duwallier ne peut pas laisser un tel affront. »*

Il s'est résolu au duel mais espère aider le destin : un revolver, le sien n'est pas chargé ; Comme tous les personnages de Renoir, André fonctionne encore sur le principe de « *Tout le monde a ses raisons* », donc personne n'est blâmable. Ici encore, Renoir sauve André à nos yeux. Il le rachète par ce geste de sacrifice. Mais Edmond reprend sa place de patriarche, de maître chez lui, alors qu'André retourne gentiment dans son rôle : le petit bonhomme gentil, serviable, timide, un peu pataud, en un mot le petit page du roi d'Yvetot :

Edmond : « *Tiens, tu vas offrir un rafraîchissement à ma femme pendant que je vais faire ma partie de boules. »*

Tous les personnages sont rentrés de nouveau dans leur rôle. Tout va bien, tout rentre dans l'ordre naturel des choses. André est sans doute un de ces personnages catalyseurs, version apaisée de Boudu.

Nous avons ici affaire à un Renoir plus apaisé que lors de *La Règle du jeu*. En effet ici nous avons le même canevas, la même situation, mais à la différence que l'histoire se termine bien en 1969. Pour Renoir la morale et les conventions sociales comptent moins que l'épanouissement de chacun. Nous sommes entrés dans l'ère (avec *Le Déjeuner sur l'herbe*) de la sagesse du plaisir.

### **Jean CARMET**

Se reporter à la fiche de **Guillaume** dans le film *Le Caporal épinglé*, p. 447.

### **Le personnage vu par Daniel Serceau :**

*Le docteur a joué le rôle d'un sauveur. La mort de la chienne aurait cristallisé l'amertume et l'insatisfaction de l'épouse ; elle aurait souligné les insuffisances de son mari. Symboliquement autant que pratiquement, le médecin s'est substitué à celui-ci. Il a évité le drame et redonné la joie de vivre à l'épouse.*

Daniel SERCEAU, *La Sagesse du plaisir*, op. cit., 1985, p. 269.

## **PAULETTE**



**Interprète :** Dominique LABOURIER

**Age :** 18/20 ans

**Phrase-clé** (extraite du film) :

*« Je veux pas rester bonne... Je veux devenir hétéaire, comme la Dame aux Camélias ou Messaline. J'aurais un hôtel particulier et les amants se suicideront pour moi. »*

**Descriptif**

Paulette est la petite servante des Duvallier. Un peu pataude, les bras ballants, malgré son air souvent niais

(surtout quand elle rit), elle est sympathique, souvent enjouée, un peu enfantine, les états d'âme des adultes lui échappent quelque peu : *« Ca fait mal à la tête l'orage ? Moi, ça me fait rien. »* Elle ne marche pas, elle court, elle rit pour un rien (par cette vitalité le personnage se rapproche de Nénette) :

*« Paulette qu'est-ce que c'est que ce poisson ?*

*- C'est un poisson.*

*- Mais tu as oublié de le faire cuire.*

*- Y'a plus de gaz dans la bonbonne »,* et elle part d'un gros rire sans plus de manières pour l'invité assis à la table.

C'est peut-être ce côté enfantin qui la rend frivole et un peu insouciant :

*« Pourquoi tu veux pas te marier avec moi ?*

*- Parce que...*

*- Alors pourquoi tu te laisses embrasser ?*

*- Parce que ça me plaît. »*

Elle papillonne, sa jeunesse est à son paroxysme et elle rêve à une autre vie. Elle n'a pas les pieds sur terre : *« Je veux devenir une hétéaire. »*

Pour elle, les Duvallier sont un peu plus que des patrons. Entre eux s'est créé un lien plus fort, plus étroit surtout avec Edmond : remarquons que lorsque Isabelle et André lui font face : *« Ton cholestérol... Mes raviolis »,* le rejetant inconsciemment de leur plaisir, Paulette, elle qui pourtant garde le silence se trouve à côté de lui, le regardant avec pitié, dans le même plan face au couple illégitime : *« Vous êtes si bon et Madame est si bonne. »*

Elle se confie à Edmond sans gêne, sans pudeur, elle plaisante avec lui et le provoque en quelque sorte.

*« Il faudra changer de plombier.*

*- Oui et celui-là il embrasse si mal »,* avant de fuir vers la maison en lui lançant un petit coup d'œil malicieux.

De même lorsqu'elle imite les gestes et l'allure d'une hétéaire dans le jardin sous le regard étonné de Duvallier, elle se dandine, fait d'amples gestes de bras, tout en regardant Edmond avec provocation. Mais avec sa petite jupe, son grand tablier et ses baskets, la situation tourne au comique. Donc avec eux et surtout lui, elle est naturelle, ne fait pas de manières.

Mais si elle les considère plus que des patrons, eux la considère aussi plus qu'une simple servante. Elle est un peu comme la fille de la maison, souvent unie au couple dans l'image : durant le temps de l'incident du chien, elle se trouve entre eux deux.



Sa vie à la demeure des Duvallier ne se borne pas aux travaux ménagers et à la cuisine puisque de temps en temps c'est Duvallier lui-même qui porte le tablier ou encore André :

« *Qu'est-ce qu'on fait à manger pour ce soir ?* »

- *Je vais faire des raviolis.* »

Consciemment ou inconsciemment, Paulette passe son temps à tenter de sauver le couple qu'elle aime. Remarquons que lorsqu'il a été décidé qu'Edmond irait jouer aux boules alors qu'André ferait ses raviolis, Paulette change de place comme si de rien n'était pour se replacer entre Isabelle et André repoussant ainsi la femme vers son mari légitime. Celui-ci en profite pour l'embrasser.

De plus lorsque Edmond revient subitement à la maison alors qu'Isabelle et André se sont enfermés dans la chambre, Paulette ne porte plus son tablier. A ce moment elle n'est plus Paulette la servante, mais Paulette l'être qui souffre et qui craint pour le bonheur de ses maîtres.

Coincée contre le mur, sans profondeur de champ elle est dans une impasse. Comment défendre Madame sans faire de mal à Monsieur ?

« *Où est madame ?* »

- *Je sais pas.*

- *Et Monsieur André ?*

- *Je sais pas moi.* »

Elle s'aperçoit qu'elle ne peut rien pour les protéger. Elle se jette aux pieds de Duvallier en pleurant, caressant son pantalon et sa veste. Elle souffre réellement. Elle qui paraissait si désinvolte, si enfant, vit une révolution d'adulte : « *Non monsieur Duvallier, faut pas y aller.* »

Duvallier de son côté l'écarte tendrement, repoussant délicatement les cheveux collés aux joues noyées de larmes. A ce moment ce n'est plus Monsieur Duvallier face à la servante, mais bel et bien le père face à sa fille.

Elle qui rêvait que des multitudes d'amants se suicidant pour elle (l'image nous rappelle bien évidemment celle de Nana) vit à travers le drame des Duvallier la vie dont elle rêvait. Elle s'aperçoit que cette vie n'a pas que des avantages, elle comprend le mal que peuvent ressentir les êtres humains pris dans le tourbillon : André souffre d'avoir trompé Edmond et de devoir se séparer d'Isabelle et de lui, Edmond souffre de découvrir l'infidélité de sa femme et de son ami, alors qu'Isabelle est anéantie par le mal qu'elle a pu faire à son mari et de devoir quitter son amant.

Ce genre de drame est bien trop compliqué pour la petite Paulette qui se précipite dans les bras amoureux et forts du petit boucher qu'elle repoussait jusqu'alors.

Laissant de côté ses rêves d'hétaïre, elle se serre contre son petit boucher, le seul et unique dorénavant, ses rêves de grandeur sont loin, elle recherche simplement le bonheur, la joie de vivre aux côtés de ceux qu'elle aime.

Ce personnage est voisin de Nini dans *French cancan* à cela près que Nini choisit la danse et le spectacle et abandonne Paulo. Ici, Paulette choisit d'être plus proche de sa réalité que de ses rêves et préfère garder le garçon boucher. Elle abandonne ses rêves d'hétaïre. Là encore nous sommes en plein dans la sagesse du plaisir dépeinte par un Renoir posé, raisonnable et vieillissant.

### ***Dominique LABOURIER (1947- ) :***

#### ***Dominique Labourier vue par la critique :***

*De longs cheveux d'un blond chaud, un visage qui ne ressemble pas à celui, stéréotypé, interchangeable des starlettes 1968. Dominique Labourier n'a certainement pas le nez à la mode (il n'est pas retroussé), ni la bouche en vogue. Elle ne possède pas non plus une beauté académique aux traits réguliers. Si ce visage au front têtu nous touche, c'est qu'il porte la marque d'une personnalité, c'est qu'il n'est pas le masque d'une poupée, mais celui d'un être de chair et de sang, que nous devinons intelligent et sensible.*

Claude-Marie TREMOIS, *Télérama* n° 954, 28 avril 1968, article : *Dominique Labourier*, p. 20.

## BLANC et CESAR



**Interprètes :** ANDREX et Edmond ARDISSON

**Age :** 65 ans environ

### **Descriptif**

Ces deux personnages sont des silhouettes plus que des personnages à part entière. Mais là encore nous retrouvons deux noms qui ont marqué le cinéma de Renoir. Un peu comme nous l'avions signalé pour Gaston Modot dans *French cancan*, Renoir marque sa fidélité à ses acteurs en leur réservant de petits rôles dans le dernier de ses films.

C'est une sorte d'hommage, une façon pour le réalisateur de marquer sa gratitude à ceux qui furent Arnaud et Bomier dans *La Marseillaise*.

De plus Ardisson et Andrex qui sont des acteurs du sud, correspondent parfaitement aux personnages du *Roi d'Yvetot* et nous retrouvons le petit accent chantant avec bonheur.

### **Andrex**

Se reporter à la fiche du personnage de **Gaby** dans le film *Toni*, p. 131.

### **Edmond ARDISSON**

Se reporter à la fiche du personnage de **Jean-Joseph Bomier** dans le film *La Marseillaise*,  
p. 217.