



HAL
open science

Renoir en Amérique

Frank Curot

► **To cite this version:**

Frank Curot. Renoir en Amérique. Presses universitaires de la Méditerranée, 394 p., 2006, 2-84269-727-8. hal-03149482

HAL Id: hal-03149482

<https://hal.science/hal-03149482v1>

Submitted on 15 Mar 2021

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

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

Dessin de couverture : Frank Curot

Cahiers Jean Renoir

Direction

Frank Curot

Comité de lecture et de rédaction

Guy Cavagnac, Frank Curot,
Christopher Faulkner, Claude Gauteur, Daniel Serceau,
Giorgio De Vincenti, Roger Viry-Babel

Les documents écrits ou iconiques, déjà publiés ou non, doivent être assortis des autorisations de reproduction à titre gracieux des ayants droit.

Renoir en Amérique

sous la direction de
Frank Curot

Cahiers Jean Renoir
2 — 2006

Centre d'Étude du XX^e siècle
Publications de l'Université Paul-Valéry

Avant-propos

Frank Curot

Il n'est pas immodeste de dire que ce deuxième volume des *Cahiers Jean Renoir* était très attendu, d'abord en raison de son trop long délai de parution par rapport au premier numéro (*Renoir en France*), mais aussi, surtout, parce que cette publication concerne une partie souvent mal connue de la carrière du cinéaste, notamment dans la jeune génération, d'autant plus que ses films américains sont encore moins diffusés à la télévision que ses films français. C'est pourquoi, les contributions qu'on va lire — dont les auteurs sont d'ailleurs, pour moitié, plutôt jeunes — couvrent tous les films de la période, examinés monographiquement ou au sein d'une étude globale. C'est l'objet de la première partie qui réunit des analyses des thèmes et des formes, ainsi que des conditions de réception, en particulier en France, des œuvres américaines de Renoir. Les conditions de production, également étudiées par plusieurs articles, constituent évidemment un contexte déterminant de la rencontre du cinéaste français avec les États-Unis et plus particulièrement avec le monde hollywoodien.

Dans la première étude de cet ouvrage, Giorgio De Vincenti, professeur à l'Université de Rome, examine la problématique le plus souvent conflictuelle de la tentative renoirienne d'osmose avec le milieu américain. Le caractère contradictoire de cette tentative apparaît d'emblée dans la divergence de vues avec Zanuck, dès *Swamp Water* (*L'Étang tragique*), son premier producteur hollywoodien voulant « *l'utiliser pour des films de recons-*

titution française, tandis que Renoir, fidèle à sa "perméabilité à l'environnement", cherche un sujet américain », comme l'écrit De Vincenti. Cet aspect contradictoire apparaît particulièrement entre *The Southerner* (L'Homme du Sud) et *The Diary of a Chambermaid* (Le Journal d'une femme de chambre), lesquels « constituent une sorte de dyptique par opposition », selon notre collaborateur italien qui s'emploie néanmoins à discerner, dans les films de la période, ce qui relève du « Renoir de toujours », tout en soulignant une certaine évolution, une phase nouvelle, mélange d'enrichissement et d'abdication qui auront des prolongements dans la dernière période renoirienne.

En choisissant de rapprocher, à juste titre, *Swamp Water* et *The Southerner*, deux films dont l'espace du récit est particulièrement lié aux éléments naturels, René Prédal, professeur émérite à l'Université de Caen, rappelle le rapport au western, certaines parentés avec l'univers de John Ford, mais aussi avec celui de Robert J. Flaherty, et envisage ainsi ces deux films sous l'angle d'« une éthique de l'action » qui nécessite d'apprendre à vivre à la fois en composant avec la nature et en l'affrontant dans une conquête toujours recommencée. Le caractère cyclique, donné d'emblée par le calendrier des saisons dans *The Southerner*, est aussi marqué par la structure de la construction, souvent fondée sur le chiffre deux, sur la reprise de scènes semblables, mais dont le contenu peut être opposé : « Il est toujours nécessaire de s'y reprendre à deux fois et tout peut être remis en question. » Prédal montre aussi que la valorisation de la famille et du travail au contact de la nature, correspondant à des valeurs ancestrales de l'Amérique profonde, est nuancée, actualisée, dans *The Southerner*, par la référence au travail en usine et à une Amérique plus « moderne » : l'ouvrier (Tim) et l'agriculteur (Sam) opposent les avantages de leurs métiers respectifs, mais la conclusion du récit montre leur nécessaire complémentarité. René Prédal, qui rappelle l'approche de la fantasmagorie liée aux éléments naturels que j'ai autrefois mise en œuvre, souligne aussi, en référence à Claude Beylie, l'indéniable aspect de conte merveilleux de *Swamp Water*, puis la dimension religieuse de soumission à l'ordre divin du monde, surtout dans *The Southerner*, « tournant

thématique important », diversement apprécié par la critique française, celle de gauche ne retrouvant pas son Renoir des années Trente, désormais beaucoup plus préoccupé « *d'un au-delà du politique* », selon Pierre Haffner cité par l'auteur.

Après ces deux premières explorations de l'univers des films américains du cinéaste, l'étude de leur réception en France apporte un point de vue historique qui a été développé par Christel Taillibert, maître de conférences à l'Université de Nice, à travers la recension des critiques de l'époque, afin d'en dégager les principaux axes et de souligner « *l'évolution des critères d'analyse au fil du temps.* » Ainsi, l'auteur examine la confrontation de Renoir avec la machine hollywoodienne, l'anti-américanisme projeté sur ses films, et la recherche, néanmoins, de marques d'auteur dans des œuvres par ailleurs dénoncées comme travaux de commande. Ces constantes renoiriennes, valorisées par les critiques français de l'immédiat après-guerre, concernaient particulièrement les paysages naturels, dont la présence était rattachée au « *naturalisme* » et à « *l'impressionnisme* » des films des années Trente. Le travail avec les acteurs propre au cinéaste français était aussi valorisé par opposition à la direction des comédiens dans le cinéma hollywoodien. Par contre, l'influence des studios étaient dénoncée à travers des scénarios trop marqués par les conventions de l'usine à rêves. Christel Taillibert souligne enfin la distinction des deux périodes de la critique française à l'égard de l'œuvre américaine de Renoir : celle de l'après-guerre jusqu'à la fin des années Cinquante, qui lui est défavorable, et une seconde phase, à partir des années Soixante, inaugurée par Éric Rohmer dès 1958, qui ne va cesser de la revaloriser.

Du point de vue de cette réévaluation, *This Land Is Mine (Vivre libre)* est la grande vedette de ce recueil à travers les trois contributions qui s'emploient à comprendre son échec en France et à réhabiliter en grande partie le film le plus décrié de l'époque hollywoodienne. Laurent Le Forestier, maître de conférences à l'Université de Picardie-Jules Verne, analyse les conditions de la sortie française du film, sous le titre *Vivre libre*, les accords Blum-Byrnes constituant un contexte défavorable à son accueil critique. Le Forestier met aussi en avant que la comparaison avec

La Bataille du rail, comme avec les films documentaires sur la guerre qui se multiplient dès 1946, a pu être néfaste à un film représentant une France, ou une Europe, reconstituées en studio, l'accent étant mis désormais sur le réalisme et l'authenticité qui semblent être dans le goût du public. La découverte du néo-réalisme ne fera qu'accentuer cette tendance et décaler d'autant plus le style et la démarche de *This Land Is Mine*.

Le texte de Barthélemy Amengual, notre illustre aîné en matière d'études cinématographiques (qui me permit d'ailleurs de découvrir Renoir au Ciné-club d'Alger), et celui de Catherine Vialles, chargée de cours à Paris VIII et auteur d'une thèse intitulée *Jean Renoir : l'expérience américaine (1940-1948)*, soulignent aussi le décalage obligé de *This Land Is Mine* avec l'époque de sa sortie et se livrent, chacun à leur manière, à une description et à une analyse fouillées. Amengual situe le film par rapport aux films biographiques hollywoodiens de William Dieterle, de la deuxième moitié des années Trente jusqu'en 1940, « dans lesquels vie privée, sentimentale, dévouement à la science et à la vérité, prétendent s'enlacer harmonieusement. » Le rapprochement relativise le non-réalisme reproché à *This Land Is Mine*, celui des décors comme celui des personnages. Cependant, pour Barthélemy Amengual, en s'engageant dans le film d'idées, Renoir se « soumet au scénario », recourt aux symboles ; le cinéaste « a retourné son credo : il incarnait l'universel dans le particulier ; il lui faut à présent subordonner le singulier à l'universel. » Cette formulation résume les orientations discursives et stylistiques du film, le mélange de divers éléments culturels, comme déjà dans *Les Bas-fonds*, ou le didactisme, comme autrefois dans plusieurs parties de *La Marseillaise* et dans *La Vie est à nous*. L'auteur rappelle enfin l'influence originelle du cinéma américain sur les premiers films de Renoir, filiation à laquelle la critique française d'après-guerre a été aveugle en ne cherchant qu'à opposer le cinéaste français à Hollywood.

Catherine Vialles, qui a travaillé sur les archives Renoir à UCLA, évoque la genèse de *This Land Is Mine* d'abord au plan du scénario. Plusieurs synopsis comme *Histoire d'enfants*, *Les Enfants de l'orage*, refusé par Zanuck, *Monsieur Thomas*, mais aussi le pro-

jet d'adaptation abandonné de *The Moon Is Down* d'Irving Pichel et enfin « La Dernière classe », nouvelle d'Alphonse Daudet dans *Les Contes du Lundi*, constituent des états du scénario ou des sources d'inspiration. Une autre genèse, au plan de la reconstitution spatiale, consiste en la réutilisation, voulue par la R.K.O., des décors d'un film précédent de la compagnie (*The Hunchback of Notre-Dame*), cette réélaboration assurée par Eugène Lourié ayant entraîné une certaine hétérogénéité. L'auteur de cette contribution analyse en détail plusieurs séquences et notamment le prologue, établit une comparaison entre Renoir, Brecht et Lang à propos de *Hangmen also Die*, examine la « *Renoir's Touch* », en particulier la présence de « chronotopes », le rôle des fenêtres et le travail de Lourié, étudie le traitement du thème de la censure nazie, des rapports entre l'humain et l'inhumain (par exemple à travers le jeu des mains), ainsi que la ponctuation et la temporalité de la narration, et défend ce « *Propaganda Drama* » attaqué majoritairement par les commentateurs universitaires, américains ou français, en soulignant le principe de la répétition-opposition, à la suite de Alexander Sesonske, en tant que structure narrative renoirienne reprise des films des années Trente, ou la permanence, depuis la période française, d'une structuration spatiale tout aussi renoirienne et d'une thématique décorative dans laquelle la figure récurrente du *pont* joue un rôle indéniable. Après avoir insisté sur l'usage par Renoir d'une « *caméra haptique* », Catherine Vialles estime que les reproches de la critique française d'après-guerre se sont concentrés sur l'artificialité et l'aridité formelle de *This Land Is Mine* dans le but de « *mieux occulter cette question centrale que le film ne cesse de pointer : celle de l'ambivalence, de la responsabilité individuelle et de la dualité de chacun des personnages, irrecevables par un public en état, semble-t-il, de dysmnésie lacunaire.* »

Daniel Serceau, professeur à l'Université de Paris I, auteur de plusieurs livres sur Renoir, construit son analyse de *The Diary of a Chambermaid* (*Le Journal d'une femme de chambre*) autour de la scène du lynchage de Joseph, le valet voleur et assassin, et particulièrement sur le mouvement de caméra associé au sens collectif qu'acquiert l'acte criminel, depuis *Le Crime de M. Lange* jus-

qu'à ce film américain, avec une évolution qui estompe de plus en plus la responsabilité individuelle du héros pour l'élargir à toute la communauté présente au moment du meurtre. Même si Joseph n'est pas encore un patron, il aspire à l'être, en volant pour y parvenir comme Batala ou Kostilev et même en assassinant, ce que ces deux derniers ont aussi tendance à faire indirectement et à petit feu, à force d'exploiter les autres, de réduire leur espace vital. Cependant, l'assimilation de ce type de mouvement de caméra, qui accompagne chaque fois l'exécution sommaire de ces tyrans, à un mouvement de libération, s'avère plus ambigu dans *The Diary of a Chambermaid* que dans la première période française. En analysant avec précision les deux séquences successives du meurtre collectif et du départ final en train de l'héroïne en compagnie de Georges, Serceau souligne l'aspect de leurre pour celle-ci que revêt ce temps fort de basculement, apparemment libérateur, ici encore lié à un mouvement remarquable de la caméra, relayé par celui du chemin de fer.

The Woman on the Beach (*La Femme sur la plage*), le dernier film de la période américaine de Renoir, au sens restreint du qualificatif, est étudié par Denis Lévy, maître de conférences à l'Université de Paris VIII, en fonction du Film Noir, de sa thématique passionnelle et criminelle, de sa « tonalité principale, faite d'angoisse diffuse, d'éclairs de violence et d'ambiguïté morale et psychologique », comme l'écrit l'auteur qui rappelle aussi la typologie du genre avec les figures de la femme fatale et de l'« average man ». Lévy nuance ce rapprochement par l'absence d'autres traits marquants du Film Noir, comme l'espace de la ville et l'éclairage nocturne, et par la présence d'emprunts au film fantastique, dans l'ambiance onirique qui nimbe tout le film dès le rêve d'ouverture, ainsi qu'au mélodrame dans la caractérisation du personnage de Peggy, échappant à certains aspects de la femme fatale. Le point de vue principal se déplace d'un personnage à l'autre au cours du récit, rendant complexe le processus d'identification et maintenant ainsi une distance à l'égard de la sentimentalité et du romantisme, comme à l'égard « du cynisme, tentation du Film Noir naissant », selon Denis Lévy qui souligne pour finir la dimension réflexive du travail de Renoir sur le genre.

L'exploration de la carrière du cinéaste français aux États-Unis ne serait pas complète sans la prise en considération d'une réalisation renoirienne avortée, *Forever Yours*, qui sera finalement signée par le scénariste et producteur Bruce Manning sous le titre *The Amazing Mrs Holliday*. Philippe Roger, maître de conférences à l'Université de Lyon, s'est livré à une intéressante enquête sur les éventuelles traces de l'auteur Renoir subsistant dans le film, en se référant essentiellement au témoignage du réalisateur sur les conditions du tournage. Cela permet de vérifier, à travers la perplexité de Renoir face à l'absence de scénario véritable, que sa conception de l'improvisation n'est pas celle qu'on lui attribue généralement, ou qu'on lui refuse tout aussi faussement par une réaction récente qui se croit plus lucide. Roger cite le cinéaste : « *Mais ce genre d'improvisation n'est possible que lorsqu'il s'agit d'améliorer quelque chose d'existant, une sorte de base ; en d'autres termes, si c'est une modification de la forme et non de l'idée. Quand l'improvisation touche à l'invention même de l'histoire, je considère que c'est mauvais.* » C'est pourquoi le terme d'*adaptation* me paraît plus juste pour définir la créativité au tournage de Renoir et de quelques autres réalisateurs. Cela dit, l'examen de la correspondance du cinéaste, et de deux lettres de Deanna Durbin adressées à Bernard Chardère, permet à Philippe Roger d'affirmer, contrairement à l'avis de Chardère d'ailleurs, qu'il y a bien eu un « *état-Renoir* » du film (« *fin juillet-début août 1942* ») et il essaie d'en retrouver la présence fragmentaire avec toute la prudence qui s'impose.

On pouvait se demander si *The River (Le Fleuve)* avait sa place dans *Renoir en Amérique*, n'étant pas habituellement « classé » dans la période américaine au sens strict. En fait, ce film peut y être rattaché, d'abord parce que Renoir a pensé que ce sujet, « *rassurant dans sa neutralité* », pouvait « *inspirer un film de qualité et cependant capable d'être accepté par l'industrie hollywoodienne* » (*Ma Vie et mes films*, p. 231), ce en quoi il se trompait une nouvelle fois. C'est cependant un Américain, Mc Eldowney, fleuriste de son état, amoureux à la fois de l'Inde et du cinéma, qui entreprit et réussit le montage financier. De plus, le film fut en grande partie écrit à Hollywood, dans la maison du cinéaste, produit avec

le concours du Theater Guild, mais hors de l'organisation hollywoodienne, tout en visant le public américain. C'est donc un film-charnière, dernière tentative renoirienne d'intégration au système des Studios et en même temps, par le jeu des circonstances, conquête d'une autonomie certaine. *The River* marque une évolution par une plus grande distance sur le plan esthétique, acquise en partie dans l'expérience hollywoodienne, mais que des conditions de travail indépendantes vont permettre d'épanouir, notamment par l'usage de la couleur, prépondérante dans la dernière période dont les huit longs métrages comptent six films en Technicolor ou en Eastmancolor, à une époque où l'emploi de la couleur est loin de s'être généralisé.

À cette distance stylistique, qui conserve néanmoins les qualités renoiriennes de fluidité, de sens de la présence et de l'atmosphère, semble correspondre un certain détachement au plan thématique. L'étude de Barthélemy Amengual sur *The River* analyse de près ces différents aspects, et montre comment la leçon de l'Inde marque le film, en développant en particulier une intéressante comparaison entre le roman de Rumer Godden, plus « universaliste », et l'œuvre de Renoir qui s'ancre dans le concret et le singulier du pays et de son grand fleuve, le Gange. Amengual évoque ainsi la grande poésie du film et son authenticité humaine, mais souligne aussi les paradoxes esthétiques de Renoir, relevant des moments qu'il qualifie d'« abstraits » — mais qu'on peut également considérer comme des passages très sensuels — en ce sens qu'ils acquièrent une certaine autonomie par rapport à l'histoire, déjà minimale, soit sous forme documentaire ou quasiment telle (la succession des travellings sur le Gange, la séquence des cerfs-volants, la cérémonie du Diwali et du pollen rouge, la sieste), soit sous forme de reconstitution mythologique ou chorégraphique (le « *petit film à part* » dans le film, consacré à l'histoire des dieux indiens, la danse de Radha-Mélanie).

La deuxième partie de cet ouvrage est consacrée à l'analyse comparative, par Daniel Serceau et par moi-même, des *remakes* américains, réalisés par Fritz Lang, de deux films de Renoir des années Trente : *La Chienne* et *La Bête humaine*. Plus qu'une extrapolation ludique sur le passage, sur le transport aux États-Unis

d'une partie de l'œuvre française, devant s'adapter, comme le cinéaste lui-même, à un nouveau milieu de production et de réception, c'est une occasion d'élargir les études renoiriennes à une comparaison avec d'autres réalisateurs, et ici avec l'un des plus grands.

Pour ma part, la comparaison de *La Chienne* avec *Scarlet Street* (*La Rue rouge*) m'a permis de préciser que le style de Lang comme celui de Renoir présentent une dualité esthétique, mais différente pour chacun d'eux : réalisme et théâtralité chez le cinéaste français (comme nous l'avions souligné, Barthélemy Amengual et moi-même, dans le premier numéro des *Cahiers Jean Renoir*) ; classicisme du récit, de la représentation et picturalité expressiviste, en partie issue de la période allemande, dans certains traits de la plastique de l'image chez le cinéaste d'origine autrichienne. Lang recourt plus que le réalisateur français au découpage classique, « analytique », alors que ce dernier préfère souvent un découpage « synthétique ». Là où Renoir use de la théâtralité pour créer une distance presque réflexive dans sa séquence d'ouverture, Lang utilise la picturalité dans son générique pour préparer le spectateur à entrer dans l'atmosphère et la fiction du film, favorisant aussi l'identification par une musique de nature hollywoodienne. L'usage que fait Lang de certaines procédures de tournage, comme le cadre dans le cadre ou la profondeur de champ, et de références à d'autres arts, reste beaucoup plus classique, et même traditionnel, par rapport à la fréquente inventivité et à la modernité réaliste de Renoir. Les styles de représentation sociale, c'est-à-dire la *manière* chez chaque cinéaste d'analyser et de critiquer la société, sont très différents, comme le montre une étude socio-esthétique précise, notamment de chacune des deux séquences initiales du banquet. Du fait même du *remake*, nous retrouvons des thèmes communs (art, amour, sexe, argent, pouvoir, collectivité et individualité), mais en fonction d'un traitement différent des personnages, assez antithétique chez Lang, avec une conclusion moralisante, absente chez Renoir à l'issue d'une représentation plus complexe. Enfin, contrairement à ce qu'affirme E. Ann Kaplan, dans son étude de 1983 sur la nature des aspects idéologiques dans *La Chienne* et dans *Scar-*

let Street, le style de Renoir me semble plus favorable, d'un point de vue féministe, à la prise de conscience de la domination de l'homme sur la femme, la violence masculine étant représentée dans un style traditionnel d'identification sans recul chez Lang.

De son côté, Daniel Serceau, en comparant *La Bête humaine* à *Human Desire* (*Désirs humains*), part du jugement de Lang lui-même, dépréciatif à l'égard de son film par rapport à celui de Renoir, pour d'abord souligner le thème d'une sexualité perverse plus fréquent chez Lang que chez Renoir, puis pour relever que l'idée de destin, dépourvue de « toute connotation métaphysique » et marquée par « un sens socio-biologique », leur est commune dans ces deux films : « désir sexuel et pulsion meurtrière y semblent définitivement associés. » Mais le rapprochement s'arrête là, selon Serceau, car le motif dramatique reste celui « d'un conflit personnel », alors que Renoir confère d'emblée une portée sociale de conflit de classes aux rapports entre les personnages au sein de la construction du film. De ce point de vue, le statut des deux personnages féminins semblent se différencier, Séverine étant d'abord vue comme une victime d'un abus de privilège de classe, alors que Vicky serait plus manipulatrice, un peu comme l'héroïne de *Scarlet Street*, le récit tendant à en faire « l'équivalent d'un prédateur masculin », tout en étant elle aussi victime de la violence de l'homme, ce qui confère à ce personnage féminin de Lang une certaine ambiguïté. Cependant, Daniel Serceau remarque que le style de Lang, au plan plastique comme au plan narratif, est d'une « moindre beauté », moins inventif et moins riche de significations que celui de Renoir, en raison même du réalisme de ce dernier, le cinéaste viennois excluant tout élément qui ne soit en rapport direct avec le déroulement de l'intrigue et avec la stricte économie de la représentation : ainsi, la « relation d'homologie entre la situation fictionnelle et la situation contemporaine [historique] », que Lang sut entretenir dans *M.* est absente dans *Human Desire*, alors que *La Bête humaine* en témoigne, comme les autres films de Renoir des années Trente.

La troisième partie réunit des témoignages, choisis en grande partie par Claude Gauthier, et des documents, soit publiés tels quels mais traduits de l'anglais par Catherine Vialles, soit analy-

sés par Christopher Faulkner, professeur à l'Université de Carleton au Canada, dont la curiosité inlassable l'a amené à demander au F.B.I. des informations éventuelles sur les activités de Renoir aux États-Unis et à découvrir, dans les dossiers fournis, une mise en scène d'un spectacle, jusqu'alors inconnue, effectuée par le cinéaste dans le cadre d'une manifestation officielle de rapprochement américano-soviétique en 1943.

Le témoignage le plus récent, celui de Guy Cavagnac, ancien assistant et collaborateur de Renoir, clôt ce recueil par un texte à la tonalité vécue et sensible, à travers la relation émouvante et instructive de sa dernière visite au cinéaste dans la maison qu'il avait fait construire, 1273 Leona Drive. L'évocation que fait Cavagnac des « lieux exceptionnels » habités par Renoir, et de la problématique d'un éventuel « Musée Jean Renoir », semble d'ailleurs annoncer le thème d'un numéro à venir de ces Cahiers : *Lieux renoiriens*.

Un autre thème est aussi à envisager : *Parole, musique, danse*.

P. S.

Nous avons appris avec tristesse la mort de Barthélemy Amen-gual, survenue en août 2005 à Valence dans sa quatre-vingt-cinquième année. L'auteur de très nombreux livres et articles sur le cinéma, qui nous faisait l'honneur de collaborer à nos publications sur Renoir, n'aura donc pu voir la parution de *Renoir en Amérique* auquel il a apporté deux riches contributions.

Cet ouvrage lui est dédié en hommage amical.

F. C.

Première partie

Les films américains :
analyse et réception

Renoir américain

Giorgio De Vincenti

Traduit de l'italien par Michèle Curot

Les six films que Renoir tourne aux États-Unis racontent un chapitre particulier de cette « perméabilité à l'environnement » par laquelle lui-même résumait son attitude existentielle, son idée et sa pratique du cinéma. De *Swamp Water* à *The Woman on the Beach* se développe un conflit qui ne pourra être résolu, dont chaque film donne un témoignage complet et qui ne sera pas sans conséquence dans la période suivante de l'œuvre renoirienne. Les pages qui suivent veulent montrer synthétiquement le parcours de ce conflit.

La première rencontre avec la tradition américaine

Le 15 janvier 1941, Renoir signe un contrat pour deux films avec la Twentieth Century Fox dirigée par D.F. Zanuck. Le cinéaste en tournera seulement un, annulant ensuite le contrat, et Zanuck observera : « *Renoir a beaucoup de talent, mais il n'est pas des nôtres*¹. » Et qu'il n'était pas « des leurs », on en a le témoignage par les lettres que le metteur en scène écrit dans les semaines avant ou pendant la fabrication du film. Renoir admire le haut niveau technique des ouvriers avec qui il travaille, mais le désaccord avec le Système du Studio est d'une autre nature et bien plus profond.

1. Cf. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 230.

Tout d'abord Zanuck pense l'utiliser pour des films de reconstitution française, tandis que Renoir, fidèle à sa « perméabilité », cherche un sujet américain. En outre, alors que le producteur lui demande de se conformer à la distinction hollywoodienne entre le travail du scénariste et celui du metteur en scène, Renoir est conscient de pouvoir donner le meilleur de lui-même seulement en participant à la rédaction du découpage.

Les premiers sujets qui lui sont proposés sont refusés, et quand finalement on lui présente un scénario de Dudley Nichols pour *Swamp Water* — un sujet (de Vereen Bell) en harmonie avec ce que Renoir désire, c'est-à-dire la recherche d'un contact vivant avec la réalité américaine, ses traditions, son paysage — le désaccord se fixe sur le choix entre reconstruction en studio (soutenue par Zanuck) et prises de vue en extérieurs (demandées par Renoir) dans les marais géorgiens où l'histoire se situe.

À la fin, on arrive à un compromis, et le metteur en scène pourra aller sur les lieux et par la suite, en forçant un peu sur les accords, tourner une bonne quantité de pellicule en extérieurs, tout cela non sans souffrir. Le 26 mai, il écrit à son frère Claude :

On vient de me donner un sujet un peu moins idiot que les autres et j'en suis tout ragaillardi. Ce scénario est même tiré d'un roman magnifique qui se passe en Géorgie, dans les marais d'Okefenokee, au milieu des crocodiles, serpents divers, cerfs, renards, loutres, etc. Comme tout cela sera reconstitué en studio, tu imagines le travail de l'accessoiriste ! [...] Ce travail ne me fatiguera pas beaucoup, la profession de metteur en scène étant réduite, ici, au fait de dire OK. Tu ne fais pas le découpage, ni les dialogues ; pour diriger les acteurs, tu as un directeur des dialogues, le chef décorateur est un grand personnage et le chef opérateur itou¹.

Et à Pierre Lestringuez le 13 juin, de retour de Georgie :

Je commence à perdre l'espoir de faire quelque chose de possible ici. Cette nuit, j'ai eu une conférence avec le patron de la Fox,

1. Jean Renoir, *Lettres d'Amérique*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, pp. 45-46.

Zanuck. [...] Nous avons une histoire à peu près possible. Il s'est arrangé pour que je la trouve complètement idiote ! Je crois bien que lorsque j'aurai fait honneur à la signature qui est en bas dans mon contrat, je quitterai ce lieu de délices, heureux d'y être passé, parce qu'il faut le connaître, mais encore plus heureux d'en être sorti ¹ !

Et c'est de nouveau à Claude qu'il écrit, trois jours après :

Le travail ici est tellement mécanique, tellement organisé, toute liberté d'expression me semble tellement hors de portée que je serai peut-être amené à renoncer à tout projet à Hollywood ².

Ensuite, pendant les prises de vue, il risquera d'être licencié de son poste, à cause de la lenteur avec laquelle il travaille ³, et le 21 août il écrira à sa belle-sœur Paulette Renoir, épouse de Claude :

Nous arrivons enfin aux derniers jours de prises de vues de *Swamp Water*. Jamais je ne me serai autant ennuyé de ma vie. Ce pays est le paradis des techniciens, et spécialement des opérateurs. Ils sont vraiment les rois sur le plateau. [...] Par contre, la profession de metteur en scène a vraiment été ramenée à zéro. [...] L'autre jour, on m'avait annoncé que je ne continuerai pas le film. Puis on a changé d'avis et tout le monde l'a su au studio. Quand je suis revenu sur le plateau, les ouvriers, les techniciens et les acteurs m'ont fait une ovation. Ils ont applaudi, et sont venu me serrer les mains, ce qui était une manière de protester contre la décision de la direction. Depuis ce petit incident, on a l'air de me ficher la paix ⁴.

Le film, malgré tout, répond aux désirs du metteur en scène. En particulier, nous assistons ici, à travers l'inscription dans le genre du western, à la première vraie rencontre entre Renoir et la tradition américaine. Et il s'ensuit que la présence de thèmes

1. *Ibid.*, pp. 55-56.

2. *Ibid.*, p. 57.

3. Dans *Ma vie et mes films*, Renoir dira ensuite que l'accusation de « lenteur » était due à l'adoption de la « méthode à l'italienne » qui lui était chère (p. 193).

4. Jean Renoir, *Lettres d'Amérique*, p. 76.

paradigmatiques importants du cinéma renoirien précédent s'accompagnent dans *Swamp Water* de l'affleurement de quelque chose de nouveau.

Du Renoir de toujours revient avant tout la présence de l'eau, en vertu de la fonction fondamentale que l'étang a dans le film¹. Nous retrouvons en outre la rencontre, avec les caractères de l'apprentissage existentiel, entre un jeune homme « bien », le protagoniste Ben Ragan, et le marginal Tom Keefer, énième transformation du clochard et du braconnier paradigmatiques du cinéma de Renoir. Et encore, l'opposition entre deux types de femmes, celui de la fiancée de Ben, plus lié aux apparences sociales, celui de Julie, jeune femme pauvre mais pleine de vie (qui gagnera le cœur du personnage principal), vivant en étroit rapport avec la nature, souvent cadrée au milieu des animaux et sauvant une portée de chatons destinée à la mort. Cette Julie correspond à un type qu'on a déjà rencontré dans le cinéma renoirien, depuis *La Fille de l'eau*, et qui sera parfaitement développé dans la Nénette du *Déjeuner sur l'herbe*.

Ce qui est nouveau dans ce film, c'est la dimension que prennent l'étang et le rapport avec la Nature. Jamais auparavant, même pas dans *La Fille de l'eau* et dans *Partie de campagne*, les films précédents dans lesquels la nature prend une plus grande importance, un tel espace n'avait été accordé à la relation entre les personnages et le milieu naturel. On a l'impression que, avec *Swamp Water*, commence quelque chose de nouveau, une façon de revisiter le passé², déployé à travers les paradigmes offerts par la tradition culturelle américaine. Ce déploiement s'effectue, en particulier, à travers le western, avec son corollaire de forte compétence des personnages par rapport à des territoires inhos-

1. Dans *L'eau et la terre dans les films de Jean Renoir* (Paris, Minard, 1990, « Études cinématographiques »), Frank Curot observe que « la représentation renoirienne du marais est surtout imaginaire et pétrie d'impressions subjectives anciennes » (p. 113). L'interprétation freudienne que Curot fait du film est centrée sur la relation œdipienne, manifeste dans le rapport entre Ben et les figures paternelles (Thursday et Tom) et dans le caractère central de l'étang comme « milieu maternel propice à une nouvelle naissance ».

2. Observable aussi dans des termes psychanalytiques, comme le fait remarquablement Curot (*op. cit.*).

pitaliers et sauvages, à leurs dangers et à leurs ressources et à travers le sens de l'altérité constitué par la culture des Peaux-Rouges¹ : Tom Keefer, l'innocent accusé d'un crime qu'il n'a pas commis et réfugié dans l'étang, a appris d'un Peau-Rouge à chasser et à éviter serpents et crocodiles, et à son tour il enseigne le métier au jeune Ben, en lui parlant aussi du sens religieux des Indiens et de leur croyance dans la réincarnation.

Avec *Swamp Water*, Renoir commence une œuvre d'intégration à son univers d'auteur des motifs qui lui sont offerts par la nouvelle culture avec laquelle il est entré en contact et dont il veut cueillir les éléments productifs. Intégration qui se manifeste non seulement au niveau thématique et dans la structure du récit cinématographique, mais aussi au niveau stylistique, orientant les films vers les formes du découpage classique hollywoodien. Ainsi par exemple, comme lui-même le racontera dans ses mémoires², il devra se résoudre à une « *première abdication à Hollywood* » en acceptant de tourner « *en plusieurs plans* » la scène de l'altercation entre Ben et son père, qu'il avait traitée, au contraire, « *en un seul plan mobile, suivant en cela [son] principe de grouper en une seule prise de vue tous les éléments d'une situation* ». C'est le début d'une attention nouvelle de Renoir pour le caractère classique du cinéma, allant de pair avec la recherche du rapport homme/nature qui trouvera son sommet dans *The Southerner* : les deux motifs sont au centre de l'aventure américaine du cinéaste et laisseront des traces importantes aussi dans les films qui la suivront, en particulier dans *The River*, *Le Carrosse d'or* et *French Cancan*.

Deux films politiques

De l'entrelacs entre l'ancien³ et le nouveau, qui caractérise cette phase de la vie et de l'œuvre de Renoir, témoigne aussi le projet d'un livre sur son père Pierre-Auguste, dont l'idée

1. N'oublions pas que le grand-père maternel de Renoir avait abandonné la France pour les États-Unis, où il s'était remarié avec une Indienne.

2. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, op. cit., p. 183.

3. Aussi dans le sens psychanalytique de Curot.

remonte justement à cette époque, même s'il le terminera seulement vingt ans plus tard. Le cinéaste est toujours plus convaincu de l'utilité de ce livre, après la résiliation du contrat avec la Fox et la signature d'un engagement avec la Universal pour la réalisation d'un film au titre provisoire, *Forever Yours*, sur un sujet que Renoir trouve douceâtre. Le 16 août 1942, deux semaines après l'abandon du plateau¹, le cinéaste écrit à son fils Alain :

J'attends avec impatience le retour de Dudley Nichols pour préparer avec lui le film avec Laughton. En attendant je passe mon temps à collectionner les souvenirs de mon enfance autour de ton grand-père. [...] Le spectacle de la bêtise humaine grandissante, le goût du mimi, du « cute », du faux sentimental qui grandit de jour en jour me donnent envie, pendant que je m'en souviens encore, de présenter le spectacle d'une vie différente.

Le film avec Charles Laughton, *This Land Is Mine*, représente une autre étape de la rencontre de Renoir avec la culture et le cinéma des États-Unis. Nichols, à qui l'on doit le financement de la R.K.O. et la garantie d'une notable liberté d'action, obtient toutefois que le cinéaste renonce à son habituelle méthode de travail, qui laissait ouverte la possibilité d'une certaine improvisation avec les acteurs sur le plateau et d'une réécriture partielle de quelques répliques. L'histoire² est centrée sur le thème de la collaboration, très sensible dans l'opinion publique des États-Unis, naturellement portée à généraliser les sentiments de Vichy, en les projetant sur toute la population française. Le héros du film est un homme ordinaire, un maître d'école dans la province française occupée par les Allemands, qui passe de la bassesse initiale au sacrifice de sa propre vie pour la réaffirmation des valeurs de la Résistance au nazisme. Loin de rhétoriques faciles, le personnage, interprété par Laughton, rendit le film convaincant et en fit

1. Le film sera mené à son terme, sur la suggestion de Renoir lui-même, par le producteur et scénariste Bruce Manning et sortira sous le titre : *The Amazing Mrs Hollyday*.

2. L'inspiration du film vint à Renoir de la lecture que Laughton, son voisin et grand admirateur de la peinture de Pierre-Auguste, dont il avait acheté à New York *Le Jugement de Pâris*, lui avait faite du récit d'Alphonse Daudet : *La Dernière classe*.

un excellent ambassadeur de la France dans le Nouveau Monde. Sorti dans les salles des États-Unis en mai 1943, *This Land Is Mine* recueille de larges approbations de la critique et du public. À Paris, au contraire, où il arriva une fois la guerre finie, en juillet 1946, il fut mal accueilli par la critique. C'était le premier film renoirien des États-Unis qui arrivait en France et, à la critique comme au public, il apparut faux, compromis par le jeu d'acteurs anglo-saxons, improbables dans la peau de personnages français.

Aujourd'hui, après une relecture à distance qui tient compte de tout le cheminement renoirien, le charme du film apparaît lié justement à cet aspect, qui en fait une œuvre « décalée », un récital de chambre antinaturaliste, tourné à la manière hollywoodienne en studio et joué sur la brillante construction du texte et sur le plaisir de la diction. C'est l'aspect brechtien du cinéma de Renoir qui est ici mis en jeu (comme dans d'autres films de lui, surtout les suivants), dans ce déphasage déclaré entre acteur et personnage et dans la reconstruction en studio de la petite ville française. Et c'est justement dans l'évidence de ce déphasage, dans le faux déclaré des décors, qu'apparaît clairement la volonté du metteur en scène de combattre le sentimentalisme en poussant à l'extrême le dépouillement du plateau. Même là, l'expérience américaine apparaît dense de signification et anticipe la dimension de métalangage explicite sur la fiction et sur l'art du jeu théâtral qui trouvera son accomplissement dans *Le Carrosse d'or*.

Le style, encore une fois, manifeste parfaitement l'intention. Loin de son pays, dans un contexte où trop souvent à son avis le discours sur la France, sur Pétain, De Gaulle et la Résistance apparaît vicié par des rhétoriques faciles et par des velléités de café du commerce¹, Renoir réfléchit avec sa liberté intérieure habituelle et trace un parcours moral que nous ressentons profondément vrai justement parce qu'il est le résultat d'une construction attentive. Loin d'être un drame de la Résistance, *This Land Is Mine* est une réflexion, un discours que Renoir fait,

1. Cf. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, op. cit., pp. 201-202.

à des milliers de kilomètres de distance, sur ce qu'il pense être la réalité morale de son pays ; et il le fait de la façon qui lui est habituelle, c'est-à-dire à travers les acteurs (tous très bons, avec Laughton à un très haut niveau) ; et puisque ces acteurs sont fondamentalement étrangers, en tant qu'anglo-saxons, aux physiologies et aux gestuelles françaises, le discours se révèle parfaitement « décalé », porté sur le registre intellectuel et moral plutôt que sur le registre sentimental, rendant compte encore une fois du parcours moral de son auteur, réalisé avec les autres et communiqué aux autres.

Les mois qui suivent la sortie dans les salles du film avec Laughton sont rendus plus difficiles par une opération à laquelle Renoir se soumet, pour vaincre la douleur qui l'afflige depuis deux ans, dont la cause se révèle être une fistule ; mais cette période est égayée par l'approbation que le film obtient un peu partout. *This Land Is Mine* est montré avec succès même dans les camps militaires de l'Alabama, de la Floride et du Colorado, et obtient le prix pour le meilleur enregistrement sonore de l'Academy of Motion Picture en 1943. Jean et Dido sont entourés d'amis et participent aux réunions du dimanche soir chez Slaka Viertel, où se retrouvent entre autres Brecht, Eisler, Thomas Mann, Schoenberg, Isherwood, Huxley, Flaherty, Nichols, Odets et Lewin. Parmi leurs amis il y a aussi Man Ray, Chaplin, Anne Baxter¹, Lilian Gish, Doris Kenyan, Ingrid Bergman et Ruth Roberts².

En février 1944, Renoir part avec Dido pour New York : le cinéaste a reçu de l'Office of War Information la charge de suivre la réalisation d'un film de propagande qui s'intitulera *A Salute to France*, en compagnie de Burgess Meredith, qui vient de terminer à Londres *Welcome to Britain*. Pendant leur séjour à New York, Jean et Dido fréquentent Marlène Dietrich et Jean Gabin, qui

1. Protagoniste, avec Dana Andrews, de *Swamp Water*. Les deux débutants avaient été lancés par le film de Renoir.

2. Cf. Célia Bertin, *Jean Renoir*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986 (pp. 271-272). De ce livre sont tirées, sans autre indication, les autres informations de nature plus spécifiquement biographique que nous donnons. Voir *Ma vie et mes films*, op. cit., p. 201, en ce qui concerne Bergman et Roberts.

vivent ensemble jusqu'à l'engagement de l'acteur dans les Forces Françaises Libres. Adressé aux soldats américains qui participeront au débarquement en France, le film sera monté par Garson Kanin de façon très différente de ce qui était prévu et avec des coupes considérables qui en porteront la durée d'une heure et quart à trente sept minutes, et il aura une distribution très limitée. En tout cas, *A Salute to France* présente de nombreux traits renoiriens : en premier lieu une structure, au caractère didactique, qui rappelle de près des films comme *Le Bled*, *La Vie est à nous* (dont il reprend aussi l'utilisation, comme plus tard dans *Le Caporal épinglé*, des images d'archives mélangées à celles de la fiction) et *La Marseillaise* ; en second lieu, le développement de cet internationalisme, inspiré de la liberté et de la tolérance, que *La Grande illusion* avait pour toujours lié au nom de Renoir ; en troisième lieu la référence, en manière de soutien à cet internationalisme, à l'homme de tous les jours, une référence qui permet d'éviter toute possible rhétorique, et qui fait penser à *The Great Dictator*, de son ami Chaplin.

Après *Swamp Water*, qui marque une première intégration de la culture américaine aux motifs renoiriens de toujours, *This Land Is Mine* et *A Salute to France* sont deux points de rencontre explicites du cinéaste, loin de sa patrie en guerre, et avec le pays où il s'est installé. Ce sont des points de rencontre politiques et en même temps, comme on l'a vu, stylistiques, au moins le premier.

Ce qui ressort de ces trois premiers films américains, c'est que le cinéma, pour Renoir, ne peut jamais être un pur métier, mais reste toujours, même dans les moments les plus difficiles, le lieu d'une recherche de relation existentielle avec l'environnement.

Renoir américain ?

Le film suivant, *The Southerner*, sera produit par David Loew sur l'initiative de Robert Hakim, un des deux frères pour lesquels Renoir avait réalisé *La Bête humaine* et chez lesquels, à Hollywood, avait rendez-vous « le gratin du cinéma européen¹ », avec

1. Cf. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, op. cit., pp. 215-216.

des personnalités comme René Clair et Julien Duvivier, Jacques Deval et Pierre Lazareff.

The Southerner représente un moment de grande importance dans l'évolution du cinéma renoirien. Le meilleur Renoir de la période précédente se fond ici avec les nouvelles idées développées grâce à l'expérience américaine et à la guerre, et qui se définira pleinement dans *The River*, en se manifestant de façon différente dans les films suivants et en réapparaissant de façon claire et définitive dans *Le Déjeuner sur l'herbe* et dans *Le Petit Théâtre de Jean Renoir* : une orientation décisive vers une vision de l'homme comme un être immergé dans la nature, en contact non seulement avec les cycles de la vie et des saisons, mais aussi et surtout avec les valeurs que cette temporalité naturelle conserve et reproduit.

« J'entrevois une histoire où il n'y aurait que des héros, une histoire dans laquelle chaque élément remplirait brillamment sa fonction, dans laquelle les choses et les hommes, les animaux et la nature se rejoindraient dans un immense hommage à la divinité »¹, dira plus tard Renoir. Et *The Southerner* réalise cette intention dans les formes du cinéma classique hollywoodien, avec lesquelles Renoir montre ici qu'il veut se mesurer complètement².

Dans son autobiographie, Renoir dit s'être progressivement orienté avec une conviction toujours plus grande vers une sorte de montage et de caméra invisibles³. Nous sommes convaincus que *The Southerner* représente un moment décisif dans ce processus, mais celui-ci toutefois comportera toujours plus (et c'est ici, à notre avis, qu'émerge à nouveau avec force le Renoir de toujours) une composante d'essayiste implicite mais prononcée. Après ce film, le réalisateur accentuera chaque fois l'aspect de

1. *Ibid.*, p. 217.

2. Le film obtint un grand succès auprès de la critique et du public aussi bien en Amérique qu'en Europe. À sa sortie à Londres en septembre 1945, les critiques londoniens l'accueillirent avec enthousiasme. Ceux de New York désignèrent Scott et Renoir respectivement comme meilleur acteur et meilleur metteur en scène de l'année, et l'œuvre fut déclarée meilleur film à Venise en 1946 (cette année-là, le festival ne prévoyait pas de prix). En France, le film fut présenté pour la première fois en 1949, sans succès, au Festival du Film Maudit de Biarritz.

3. *Ibid.*, p. 51.

métalangage de son écriture filmique ainsi que le discours qui porte sur le rapport entre l'homme, la nature et la société, en jouant avec les éléments de l'art, de la nature et du social à l'enseignement d'un cinéma de la démesure ; un cinéma dans lequel le caractère classique est continuellement contredit par le travail de la conscience de l'auteur, relisant de façon critique les implications morales, sociales et religieuses qui lui sont liées.

Dans *The Southerner*, les formes classiques sont acceptées et contredites dans le même temps, du moment que sur l'orientation vers le montage invisible (et dans l'ensemble vers une atténuation des marques de l'énonciation) s'appuie la volonté d'insister non pas tant sur l'articulation narrative que sur une « *série d'impressions fortes : l'immensité du paysage, la pureté des sentiments du héros, la chaleur, la faim* », lesquelles, selon le metteur en scène, caractérisent l'histoire¹.

Il y a donc continuité, dans le renouvellement, entre le Renoir de la période précédente et celui de la période américaine et de la période suivante : une continuité qui est le développement de motifs déjà présents, et de façon très claire, dans le Renoir d'avant-guerre. Il s'agit justement du développement et de la plénitude de ces motifs, comme d'une conscience nouvelle et plus décidée du lien mystérieux qu'il y a entre les éléments d'une phénoménologie dont rien n'est renié, mais qui acquièrent une direction nouvelle et unitaire, orientée par la rencontre avec le Nouveau Monde.

En d'autres termes, le cinéaste semble reprendre quelques-uns des motifs centraux de son vécu, et en particulier la leçon paternelle, en les intégrant à une vision qui tient compte des valeurs sur lesquelles se fonde la société américaine, ce en quoi il continue la réalisation de la « théorie du bouchon » et de la « perméabilité à l'environnement » qui caractérisent depuis le premier instant son rapport avec l'art cinématographique.

Dans cette direction nous poussent les valeurs mises directement en jeu par le film et avant tout la valeur du travail produc-

1. *Ibid.*, p. 217. Renoir déclare explicitement : « *Ce qui me séduisit dans cette histoire est précisément le fait qu'elle n'est pas une histoire* ».

tif. C'est la première fois que Renoir affronte dans des termes pour ainsi dire universels un discours sur la valeur, économique et morale, du travail manuel (déjà présent dans *Le Bled*, *Toni*, *La Vie est à nous*, *La Marseillaise*), et il le fait en élevant ce travail au niveau d'un symbole de la lutte de l'homme pour sa souveraineté dans le règne de la nature. Discours dans lequel est manifeste l'ouverture, nouvelle, à une dimension biblique qui s'exprime dans les mots de la mère de Sam devant la tarte nuptiale.

Toutefois, on ne peut pas parler d'un Renoir adhérent à l'idéologie de *l'american way of life*, d'un Renoir qui renonce à son passé, oublieux des leçons fondamentales de ses expériences précédentes. Au moment même où il entrevoit avec clarté la possibilité d'intégrer dans un regard plus conciliant que dans le passé l'éthique du travail et de la production (avec la tradition religieuse judéo-chrétienne qui la légitime socialement) et le sens panique de la nature, le cinéaste récupère son austérité lucide, en contredisant ces signes d'intégration.

La séquence de la tempête qui détruit la récolte, n'arrive pas par hasard tout de suite après le discours religieux de la mère de Sam, qui représente l'orthodoxie d'une vision progressiste selon les canons proposés par le Nouveau Monde. Renoir nous dit en substance que l'attraction, exercée par l'optimisme dont s'inspirent les valeurs fondamentales de la société américaine, est forte, mais que celles-ci sont pour lui seulement une proposition, séduisante certes et d'une haute valeur sociale, qui peut seulement enrichir et non pas résoudre la dialectique du rapport entre l'homme et la nature. Et la volonté obstinée de rester sur place, de recommencer à zéro, que les Tucker montrent à la fin du film, n'est pas tant la promesse d'une victoire sûre que la constatation d'une énergie mystérieuse qui pousse l'homme à parier sur sa capacité à se dépasser.

Outre la valeur du travail, le cinéaste présente aussi, dans *The Southerner*, un autre motif partiellement nouveau : la valeur de la famille. Dans les films précédents, la famille avait été pour Renoir essentiellement une institution bourgeoise artificiellement tenue en vie par l'économie et le mensonge. Dans *The Southerner*, au contraire, la famille, localisée dans la classe des

agriculteurs (ce n'est pas par hasard que Tim, l'ouvrier qui vit en ville, n'est pas marié), s'universalise et se présente comme le lieu par excellence où se réalisent les valeurs de l'individu et du travail qui fondent la société américaine. La famille Tucker est parfaitement solidaire. En son sein, les rôles sont assignés et la division du travail est acceptée sans hésitation. Et ce n'est pas un hasard si le cinéaste nous montre Sam en train de chasser et de pêcher¹, et pas seulement en train de labourer et de semer. La chasse et la pêche sont des activités ancestrales et servent à enraciner le discours sur la famille loin dans le temps passé, dans l'origine-même de la formation du couple stable et de la division du travail en son sein.

L'institution bourgeoise par excellence devient donc, dans *The Southerner*, le noyau de la société humaine, et ce motif aussi, comme celui du travail, apparaît comme un des fruits de la rencontre de Renoir avec le Nouveau Monde.

En métabolisant les valeurs de ce contexte, le cinéaste les objective en les mettant en scène, encore une fois en les faisant agir en face de lui, en les reconnaissant comme des nouveaux protagonistes qui se montrent sur sa scène, comme une nouvelle dimension de sa vie, donc de son cinéma.

Renoir français ?

À la mi-juillet 1945 commencent les prises de vue d'un film que Renoir désirait tourner depuis de nombreuses années : la transposition cinématographique du *Journal d'une femme de chambre* de Octave Mirbeau².

Dans la perspective de notre étude, *The Diary of a Chambermaid* représente le retour de thèmes renoiriens plus anciens, au moment où le cinéaste apparaît le plus immergé dans la culture

1. À noter, dans la scène où Sam pêche dans le fleuve avec les mains, l'écho de cette fusion entre deux motifs paradigmatiques du cinéma de Renoir, la pêche et le braconnage, qui se trouve déjà dans *La Fille de l'eau*.

2. Dans son *Jean Renoir : le Spectacle, la Vie*, Paris, Filméditations, (« Cinéma d'Aujourd'hui », Nouvelle Série, n° 2, Mai-Juin 1975), Claude Beylie observe (p. 74) : « Mirbeau apparaît comme le commun dénominateur de tous les auteurs français qu'il a déjà adaptés, Flaubert, Zola, Maupassant, voire La Fouchardière ».

américaine. D'une certaine façon, ce film représente l'opposé exact de *The Southerner*. En même temps, *The Diary of a Chambermaid* est aussi le retour du théâtre et l'annulation de tout aspect documentaire. Si *The Southerner* avait été tourné presque complètement en extérieurs, avec la troupe campant aux bords d'un grand champ de coton, *The Diary of a Chambermaid* est au contraire entièrement tourné en studio, et le jeu des acteurs est orienté ouvertement dans la direction théâtrale.

Le résultat est un irréalisme absolu. Burgess Meredith¹ pousse bien le personnage du capitaine Mauger à l'intérieure des limites de la caricature ; Francis Lederer, l'acteur tchèque qui avait été Jack l'Éventreur dans *Lulu* de Pabst, joue le rôle de Joseph le majordome assassin avec l'air d'un interprète consommé de film d'horreur, en dissimulant sous une froide impassibilité son instinct lucide et homicide ; Paulette Goddard est très forte pour alterner des tons opposés, avec un effet de balançoire qui ne peut certes pas être expliqué en termes psychologiques mais plutôt en termes d'efficacité dramaturgique. Ces trois personnages semblent être les seuls capables de vitalité dans un milieu sans lumières, fermé dans le souvenir pervers du temps passé, dominé par les tics des maîtres, survivants sclérosés de la Révolution du 14 Juillet.

Sous le signe de la couleur noire, ce film, malgré sa fin heureuse, peut bien être considéré comme la version noire de *La Règle du jeu*. Dans le film de 1939, Renoir apparaît comme faisant partie du jeu, il est à l'intérieur du milieu qu'il met en scène, il en est un représentant conscient. Ici au contraire le cinéaste observe cruellement quelque chose qu'il porte en lui, mais qui lui est devenu étranger, et qui incarne un passé pouvant difficilement produire un effet positif.

The Southerner et *The Diary of a Chambermaid* constituent une sorte de diptyque par opposition, par rapport auquel le suivant, *The Woman on the Beach*, fonctionnera comme révélateur psychanalytique, en concluant ce que nous pouvons considérer comme

1. Non seulement acteur dans le film, mais aussi co-auteur du scénario avec Renoir.

une sorte de trilogie. L'Ancien Monde et le Nouveau s'affrontent dans l'esprit de Renoir, en produisant une maladie que le dernier film américain se chargera de manifester (et *The River*, en quelque sorte, de guérir).

Et à notre avis, la référence proposée par plus d'un critique¹ au thème de la blessure, comme à une des constantes du cinéma renoirien, acquiert ici toute son épaisseur. La blessure est depuis toujours en Renoir. Son cinéma est aussi le théâtre des personnages qui en sont porteurs. Sur la scène du cinéaste se heurtent tous les motifs qui constituent sa personnalité, et parmi ceux-ci, bien clairement observée, son appartenance de classe, son privilège, auquel correspond, aussi bien défini, son désir extraordinaire de ne pas y rester confiné.

Ce jeu d'opposition et de relances, qui donne au cinéma de Renoir une extraordinaire valeur existentielle, continue dans la période américaine, qui nous semble décisive à ce sujet. Les personnages de *The Diary of a Chambermaid* se poursuivent dans la tentative inutile d'établir une règle nouvelle dans une société obstinée de façon perverse dans sa sclérose. Et c'est ainsi que le seul élément vital devient la force obscure et éversive que le cinéaste a déjà fait apparaître dans ses films, souvent sous le signe de l'ironie, ici au contraire totalement orientée vers la destruction, comme si rien désormais, de ce monde-là, n'était digne d'être sauvé. C'est Dyonisos qui se montre encore une fois, en accentuant son sourire dans un rictus satanique, préparant ses crimes².

1. Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, le Jeu et la Règle*, Paris, Denoël, 1986, p. 136 : « Renoir retrouve un autre thème favori, celui de la blessure. Georges est tuberculeux. Sa maladie est à la fois l'obstacle à son amour [...], mais aussi ce qui lui donne la chance de rencontrer Célestine. S'il n'avait été touché dans sa chair, Georges serait resté confiné dans sa classe et ne l'aurait jamais trahie en tombant amoureux de Célestine ».

2. Bazin souligne l'« étrange lumière de cauchemar si loin de celle de la Sologne ou même de la Géorgie de *Swamp Water* » dans la fiche concernant le film : André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, Champ Libre, 1971. François Truffaut (*Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975) met l'accent sur la férocité du film, en le rapprochant pour cet aspect du *Testament du Docteur Cordelier*. Ne pas oublier que le film, qui n'eut pas un grand succès lors de sa sortie, fut ensuite réévalué, en particulier par Maurice Schérer (*Renoir américain, Cahiers du Cinéma*, n° 8, janvier 1952, pp. 33 sqq.), qui le considéra comme un des films les plus personnels du metteur en scène.

Mauger (faune sautillant chargé de tics) tuera sans le vouloir son écureuil, en le serrant inconsciemment entre ses mains dans sa frénésie amoureuse ; il sera lui-même ensuite tué par Joseph pour de l'argent ; et le valet de chambre assassin sera à son tour exécuté par la foule dans une scène analogue à celle de la fin des *Bas-fonds*. Dans l'épilogue, nous verrons Georges et Célestine dans le train, justement comme Georges Mallet et Catherine dans *Une vie sans joie*, se dirigeant ensemble vers une vie heureuse. Mais nous n'y croyons pas tant que ça. Ou mieux, nous y croyons comme à la fin d'un récit qui ne s'est jamais soucié de la vraisemblance, et qui a plutôt poussé le texte filmique dans la direction d'une mise en scène précise et rationnelle de sentiments et d'énergie contrastants.

Cette objectivation du fonctionnement des pulsions et de la règle sociale, qui avait déjà trouvé dans *La Règle du jeu* une expression très haute et accomplie, prend ici la valeur nouvelle de déclaration ouverte d'une maladie qui est devenue insupportable au moment-même où l'on commence à la sentir plus lointaine.

La tension pour rejoindre un nouveau stade de liberté par rapport au passé sera définie dans le film suivant, qui présentera justement pour cette raison une forte composante de métalangage et d'autobiographie.

Retour de l'expérimentation et anamnèse de la maladie

Tourné de février à avril 1946, *The Woman on the Beach* est le dernier film hollywoodien de Renoir : son insuccès, après mille tribulations au moment de sa sortie, sanctionne une distance désormais infranchissable entre le cinéaste et l'industrie de Hollywood.

Le film commence comme un songe, même un cauchemar, rêvé par le lieutenant Scott Burnett : un bateau avance dans une mer agitée ; une mine explose et le bateau, envahi par l'eau, s'enfonce lentement ; le lieutenant et une femme vêtue de blanc s'enfoncent eux aussi ; une fois sur le fond, debout, ils se regardent

tous deux, puis le lieutenant avance vers la femme, en passant entre des squelettes ; quand ils se rencontrent, un incendie s'allume. Le lieutenant s'éveille en proie à l'angoisse.

Dans le cours du film nous le verrons chevaucher dans le brouillard le long de la mer, quitter sa fiancée (la jeune fille du songe), tomber amoureux d'une femme inquiète et sensuelle, dont la vie semble détruite par la cécité qu'elle a causée à son mari, un peintre renommé désormais contraint à l'inaction et dont la relation avec sa femme a souvent le goût de la torture.

La maladie traverse le film de bout en bout, en constitue l'argument et le climat, mais non le style, qui apparaît comme toujours parfaitement contrôlé, « *absolument abstrait* » comme l'a défini lui-même le metteur en scène : il immerge l'œuvre dans une atmosphère onirique — obtenue en émoussant les sens, en nuanciant l'image et le son¹ — ce qui rappelle les expériences de *La Nuit du carrefour* (tandis que les rêves ont leurs précédents dans ceux de *La Fille de l'eau* et de *La Petite marchande d'allumettes*). Une atmosphère révélatrice de toute l'intimité du discours que Renoir développe dans le film. Dans son autobiographie², il établit un rapport entre *The Woman on the Beach* et sa condition existentielle en 1946, en parlant explicitement de « *fantômes de notre passé* », qui sont « *assez forts pour façonner le présent à leur image* » ; et en ajoutant : « *L'artiste est tout simplement un homme qui a été gratifié du don de rendre visibles ses passions intérieures* ».

Cela semble confirmer la direction que nous sommes en train de suivre en reparcourant les trois derniers films hollywoodiens de Renoir, que nous considérons comme une trilogie non pas parce que le même thème ou des thèmes analogues y sont traités, mais parce qu'on y lit avec une grande clarté trois stades successifs d'un discours unique, intime : *The Southerner* correspond au maximum de l'ouverture aux valeurs qui fondent la société américaine, ouverture explicite et effective même si elle est problématique et insoluble ; *The Diary of a Chambermaid* représente le retour des caractères et de la problématique radicale, sur le plan

1. Ainsi que l'observe Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, Paris, Éditions Universitaires, 1962, p. 124.

2. *Ma vie et mes films*, op. cit., p. 227.

social et sur le plan psychologique, de la culture française ; *The Woman on the Beach* est le sceau personnel mis à confronter les deux premiers, un sceau qui manifeste l'intimité de cette confrontation, son appartenance à la sphère la plus profonde du cinéaste, justement dans son organisation comme enquête sur une maladie, distribuée sur les trois protagonistes du film.

Une maladie qui a trait au passé : l'abîme de Burnett, qui ne dépend pas seulement du traumatisme refoulé, mais qui résume son rapport insoluble avec la féminité, la sensualité et le mystère ; l'ambiguïté de Peggy, le masochisme de son sens de la faute et son hésitation entre les deux hommes ; le victimisme violent et complaisant de Butler, véritable patron de la situation, qui seulement à la fin aura le courage d'en finir avec le passé, en mettant le feu à la maison et au patrimoine de tableaux qu'il a conservés et qui pourraient lui donner la richesse, en rompant ainsi l'enchantement¹ qui lie les trois personnages et en récupérant dans sa liberté la solidarité de sa femme.

Maladie, fascination et sensualité, passé, peinture : ce sont des motifs forts et très personnels dans la vie de Renoir, qui légitiment pleinement l'interprétation psychanalytique que F. Curot² fait du film, qui met en jeu la « fixation renoirienne à une image maternelle qui lui est propre », la « victoire de la figure du père, représentation du tabou de l'inceste » et la frustration finale qui en découle : « l'épilogue est donc une formation de compromis entre le principe du plaisir manifesté dans les scènes entre Peggy et Burnett et le principe de la réalité qui a le mot de la fin ».

Et toutefois, il y a aussi une sorte de progrès, dans cette fin, comme si le *potlach* des tableaux concernait tout le passé de Renoir, maintenant en mesure — au moins dans les intentions — d'inaugurer une nouvelle existence. D'autant plus que son fils Alain, après son engagement dans l'armée américaine, est finalement revenu du front, en décembre 1945, et sa liaison parfaite

1. Jacques Rivette : « *le feu rompt l'enchantement* », dans la note critique concernant le film in André Bazin, *Bio-filmographie de Jean Renoir, Cahiers du cinéma*, n° 78, Noël 1957, pp. 59 sqq.

2. Dans son livre déjà cité, *L'eau et la terre dans les films de Jean Renoir* (pp. 119 sqq.), Curot souligne le fait que, aux dires de Renoir lui-même, la première version du film était bien plus poussée que la version définitive sur le plan de la représentation des pulsions.

avec Dido, devenue sa femme en février 1944, ainsi que ses rapports avec Gabrielle et sa famille, établis depuis longtemps dans une maison voisine, donnent à sa vie une sérénité nouvelle, et l'incitent à s'établir définitivement aux États-Unis.

La plaque que, à la fin du tournage, le producteur associé du film remet à Renoir en présence de Robert Ryan, Virginia Huston, Walter Sande et Irène Ryan, rédigée et signée par toute l'équipe, mentionne : « À Jean Renoir, pour sa constante courtoisie, son extrême considération et son attitude démocratique et prévenante envers ses collaborateurs, nous l'équipe de *Desirable Woman* (titre provisoire du film, n.d.r.) lui présentons cette expression de notre affection et de notre estime¹. »

Hélas, l'état de grâce du plateau — qui transparait aussi dans le plaisir évident qu'éprouvent les acteurs, en particulier les trois protagonistes (Ryan, Bennett et Bickford), à interpréter leurs personnages — est destiné à tomber en phase de montage et de sortie. Nous savons que le cinéaste sera malheureusement obligé de retourner un tiers du film et de réduire le nouveau montage à une longueur de seulement soixante-dix minutes.

Le relatif insuccès de *The Diary of a Chambermaid*, sorti entre-temps, et le véritable naufrage de *The Woman on the Beach*, présenté un an après le début des prises de vue, font que Renoir renonce au second film sous contrat avec la R.K.O. Son aventure hollywoodienne est finie.

Mais les fruits de cette période seront durables, que ce soit sur le plan thématique ou stylistique. *The River* représentera l'extrême mise à l'épreuve de la religiosité naturelle que Renoir avait rencontrée dans *Swamp Water* et dans *The Southerner*, tandis que *Le Carrosse d'or* sanctionnera l'option définitive du metteur en scène pour la culture européenne et pour la problématique du rapport entre art, société et religion qui lui est liée. Le film italien se fera l'écho, en outre, de la théâtralité ouverte et des prises de vue en studio de *This Land Is Mine* et de *The Diary of a Chambermaid*, de même que les films suivants, à commencer par *French Cancan* qui en 1954 marquera le retour professionnel de Renoir dans sa patrie.

1. Cf. Claude Beylie, *Jean Renoir : le Spectacle, la Vie, op. cit.*, p. 42.

***Swamp Water* et *The Southerner* : une éthique de l'action**

René Prédal

Le scénario de *Swamp Water* (*L'Étang tragique*), premier film réalisé par Jean Renoir aux États-Unis, a été écrit par Dudley Nichols¹ pour la Twentieth Century-Fox, un an avant que le cinéaste français s'y intéresse. C'est donc un typique travail de « studio », rédigé sans contact préalable avec un réalisateur, qui séduit Renoir par son aspect « essentiellement américain² ». Refusant les stars que Darryl Zanuck lui proposait pour les premiers rôles³ afin de façonner à sa guise les personnages, le cinéaste a par contre engagé de grands noms comme seconds rôles — notamment les Fordiens Walter Brennan et Walter Huston — et insisté énormément auprès de Zanuck lui-même pour aller tourner les extérieurs dans les vrais marécages d'Okefenokee (Géorgie) qui donneront toute crédibilité à ce film de genre. Accusant les aspects dramatiques, le réalisateur compose une tragédie rurale dont il pourra tirer une morale simple et généreuse en humanisant progressivement le panel de caractères attendus.

Si ce film d'aventures sans vedette ni roman connu à la base, réalisé en outre avec un budget modeste, obtint le bon succès

1. Qui avait déjà signé, en particulier, plusieurs films de John Ford : *La Patrouille perdue* (1934), *Le Mouchard* (1935), *La Chevauchée fantastique* (1939), etc.

2. Jean Renoir, entretien avec Jacques Rivette et François Truffaut, *Cahiers du Cinéma*, n° 34, Avril 1954, p. 10.

3. Cf. Jean Renoir, « Propos rompus », *Cahiers du Cinéma*, n° 155, Mai 1964, p. 26.

public d'un petit film hollywoodien de série, c'est que l'action y est vive ; on y côtoie la mort, il y a des brutes meurtrières, des faux coupables, des groupes prêts au lynchage, des vengeances sanglantes, des traîtres, des bêtes sauvages et de nombreux rebondissements : des couples se brisent, un père chasse son fils, d'autres personnages évoluent. Aussi la critique a-t-elle vu souvent dans *Swamp Water* un film de série B de grand studio hollywoodien rendu un peu raide par un cinéaste parfois mal à l'aise¹. Mais c'est un film d'auteur dans lequel Renoir s'est totalement investi. Quant à *The Southerner* (*L'Homme du Sud*) tourné quatre ans plus tard sur un sujet plus social, mais traité dans un style élégiaque, il a vu son scénario réécrit par le cinéaste qui choisit minutieusement ses acteurs avec Robert Hakim². Là encore l'œuvre a donc été conçue et réalisée avec une très grande liberté créatrice et les deux films les plus américains de l'auteur de *La Règle du jeu* s'intègrent parfaitement — y compris par la parenté qu'ils entretiennent avec l'univers du western — à sa filmographie.

Un réel à conquérir

Le long texte informatif qui ouvre *Swamp Water* aurait pu permettre à Renoir de rentrer dans le vif de l'anecdote sans avoir recours aux classiques scènes d'exposition. Les deux premières séquences présentent pourtant les milieux emblématiques où tout va se jouer : la boutique et le marais représentatifs de la société (la communauté villageoise) et de la nature dont les rapports vont assurer la structure dramatique. Aussi, Jacques Rivette peut-il écrire : « *Renoir rejoint Flaherty*³. » Dans *L'Homme du Sud*, le récit débute en effet le 21 septembre, jour de l'automne, et se déroule sur un an, avec, quatre fois, un insert illustré annonçant chaque saison (hiver, printemps...) afin de refermer le cercle.

1. Voir notamment la critique de Georges Sadoul dans *Les Lettres Françaises* (à la sortie du film en France, en avril 1948), reprise in *Jean Renoir*, Coll. « Premier Plan », n^{os} 22-23-24, Mai 1962.

2. Cf. Entretien de J. Renoir avec J. Rivette et Fr. Truffaut, *op. cit.*, p. 15.

3. Jacques Rivette, *Gazette du Cinéma*, Juillet 1950.

Dans *Swamp Water*, le spectateur comprendra vite que Ben a appris à vivre AVEC la nature et qu'il n'a donc pas à la craindre, alors que les sables mouvants engloutiront en quelques secondes à peine les frères Dorson. L'attachement du jeune homme pour son chien Grabuge — même s'il paraît un peu infantile au début par son entêtement — souligne cette harmonie homme-nature visiblement nécessaire à l'épanouissement de l'individu dans un film au bestiaire fort prégnant. Non seulement Grabuge est préféré par Ben à ses propres parents et à la jeune fille qu'il courtise, mais les alligators rodent (en gros plans) autour des embarcations, les chatons, que le patron du bistrot fait tuer par les Dorson, permettront le rapprochement entre Ben et Julie et la chasse aux renards occupe systématiquement l'ensemble des hommes tous les soirs. Ben est lui-même chasseur professionnel, tirant sa subsistance du seul commerce des fourrures.

Dans *L'Homme du Sud*, Sam est également tributaire de la chasse pour faire manger sa famille en attendant la première récolte : opossum d'abord, puis gros poisson monstrueux ensuite, constituent des proies dont la capture est une question de vie ou de mort pour l'homme. La nature n'offre pas ici la nourriture ; il faut travailler dur pour l'obtenir et *L'Homme du Sud* ne comporte aucun de ces plans caractéristiques du cinéma stalinien où les paysans regardent dans l'extase pousser leurs plantations. Renoir adopte la sévère morale protestante américaine pour montrer un destin sans pitié éliminant ceux qui ne sont pas assez forts. Ainsi, la scène de l'inondation dévastatrice succède-t-elle directement à celle de la fête du mariage de « Mam » et Harmie avec danses et boissons sur fond de promesse d'une belle récolte. C'est pourquoi le réalisme se mâtine aussi d'un certain fantastique angoissant lors de la nuit que Ben passe avec Tom Keefer au cœur de la végétation labyrinthique de *L'Étang tragique* : le feu de camp n'offre qu'une sécurité précaire. D'où l'importance, dans *L'Homme du Sud*, de la maison-refuge garante d'un enracinement durable et métaphore de la famille. Sam et Nora aiment ainsi s'asseoir à la tombée de la nuit sur les marches du perron de bois, sans bouger pour respecter le sommeil de la

nature qui les entoure. L'extérieur est rude et il faudra priver grand-mère de sa vieille couverture pour y tailler un manteau à la petite fille qui doit braver le froid pour aller à l'école.

Dans *Swamp Water* comme dans *The Southerner*, rien n'est facile, comme le traduit le dualisme du premier film répondant au rythme binaire du second : il est toujours nécessaire de s'y reprendre à deux fois et tout peut être remis en question. Sur les bords du marécage, la blonde Mabel possède les principaux défauts de la « civilisation » face à la brune Julie parée de toutes les qualités de la nature. Entre les deux, Ben hésite un temps tandis que sa jeune belle-mère doit s'interposer entre le père et le fils Ragan. Il y a aussi deux scènes de bal tournées avec naturel comme chez John Ford : le premier bal est celui de la discorde — entre Thursday Ragan et sa nouvelle épouse qu'il croit infidèle, entre Ben et Mabel — et se termine en bagarre. Le second est celui de la réconciliation : le père Ragan et sa femme, Ben et Julie et surtout Tom avec tout le monde et la communauté entière avec lui, le film s'achevant sur son visage rayonnant de bonheur.

Dans *L'Homme du Sud*, deux fois la grand-mère découvre la maison dévastée et exprime violemment son amertume : au début, puis après la tempête. Tim vient à la ferme d'abord pour offrir la vache, ensuite pour aider à la ramener quand elle a été emportée par les eaux. À deux reprises Sam et Tim boivent plus que de raison au bar, au mariage. Sam se rend deux fois chez le fermier d'à côté : pour demander et obtenir le droit de tirer de l'eau à son puits puis pour chercher du lait qui lui est cette fois refusé. Il se battra en outre une première fois au bar puis, précisément, avec le voisin, et la cérémonie du thé sucré au miel se reproduira elle aussi... Ces gestes qui se répètent, ces situations qui se retrouvent et ces moments — identiques ou exactement inversés — qui reviennent, redoublent en somme le rythme déjà donné par l'avancée des saisons, impliquant une idée de cycle naturel à préserver.

L'homme des champs, seul et avec d'autres

Tous les personnages de *Swamp Water* ont un itinéraire complexe et se retrouvent, à un moment ou à un autre, dans une situation difficile. Ainsi, Hannah tente d'apaiser aussi bien l'autoritarisme du père que la révolte du fils, mais l'insistance de son soupirant la met mal à l'aise devant son vieil époux. Chose rare chez Renoir, deux protagonistes sont entièrement mauvais et traités sans générosité : assassins, voleurs de porcs, pervers avec les animaux, les frères Dorson seront donc combattus et supprimés par le cinéaste ; l'un meurt, l'autre est abandonné dans les marais. Par contre, Mabel qui, déçue et jalouse, dévoile la cachette du vieux fuyard en l'envoyant ainsi à la potence, mène tous les gars du village par le bout du nez, alors que la fille sauvageonne du condamné évadé est mise à l'index par l'ensemble de la communauté. *Swamp Water* est une suite d'affrontements : Ben s'affirme contre son père puis règle son compte (sentimental) à Mabel. Chaque fois, il doit d'abord céder (chassé de la maison, prisonnier de Keefer, bafoué au bal) avant de triompher. Dans ce monde impitoyable, la sincérité ne suffit pas à convaincre : l'innocence de Tom Keefer ne lui a pas évité la condamnation capitale. Quant à Ben, il ne parvient pas dans un premier temps à empêcher Julie de penser qu'il l'a trahie et veut faire pendre son père. Mais ce dernier ne croit pas davantage à la bonne foi de Ben qu'il oblige à se découvrir devant les fusils des Dorson pour prouver qu'il n'est pas avec eux. C'est que, pour s'imposer chez les humains, il est nécessaire d'avoir au préalable composé avec la nature : c'est au marais que les Dorson seront punis alors que Ben et Keefer, ayant pu y trouver leur place, seront bientôt réintroduits dans la société. Pendant cinq ans, en tous cas, Keefer aura vécu à la Robinson Crusoe, partageant les ressources naturelles avec les animaux.

L'Homme du Sud est plus nuancé dans la peinture des caractères comme le montre la belle scène où Sam demande à son voisin du lait pour sauver son petit garçon malade. Mais le fermier dit en avoir besoin pour nourrir ses cochons et si sa fille Betty court après Sam (par amour) pour lui en donner quand même

un petit pot, Finley, le neveu, l'en empêche (par pure méchanceté à la fois contre Sam et Betty). Pourtant Sam saura oublier cet affront et offrira sa prise de Mine de Plomb au pêcheur orgueilleux, afin de profiter, en échange, des légumes de son potager. De même, la vieille grand-mère acariâtre est toujours traitée par le couple avec une indulgente tendresse et cette attitude conciliante forcera finalement le destin. D'ailleurs, la grandeur d'âme n'est pas exclusivement du côté des Tucker car leur ami Tim déborde de générosité à leur égard ; sauvant l'enfant par l'achat d'une vache avec Harmie, il paye même de sa personne en manquant de se noyer pour rattraper l'animal perdu au milieu du fleuve. Cette amitié des bonnes gens — Sam le paysan, Tim l'ouvrier, Harmie le petit commerçant — représente l'espoir contre l'adversité. Si l'on ajoute la connivence entre les générations (la grand-mère et sa petite fille grappillant ensemble les baies sauvages dès la première séquence), il y a là l'embryon d'un nouvel ordre social susceptible de bousculer l'inique loi du plus fort.

Une existence simple récoltant les fruits du travail

L'Homme du Sud se situe dans les terres à coton où capitalisme et monde rural s'opposent et les discussions de Sam le fermier avec Tim l'ouvrier d'usine portent sur la dualité liberté-argent : à l'indépendance dont Sam dit jouir sur sa terre, Tim objecte ce que sa paye lui permet de s'offrir. Renoir choisit de décrire le Sud de la misère, mais occulte celui du racisme (il n'y a pas de Noirs !), afin de construire une morale du beau, du juste et du vrai. Sam est bon travailleur, bon père et bon époux (il résiste à la jolie Betty comme à l'entraîneuse du café) et la grand-mère elle-même devient *in extremis* coopérative après le déluge, mais la palme de la sainteté revient de toute évidence à Nona. D'ailleurs, aucun problème ne surgit qui ne puisse se résoudre à poings nus (avec le cabaretier ou le voisin), les armes à feu étant neutralisées avant d'avoir pu tirer le premier coup. Édifiante à souhait, la fable est en outre soulignée par la musique tour à tour triomphale et sirupeuse, les pauses en images d'Épinal pour figu-

rer l'amour conjugal et les légères mais notables contre-plongées destinées à grandir Sam le héros.

Le récit exalte travail et famille, valeurs fondamentales des États-Unis, forcément évocatrices du triptyque travail-famille-patrie qui triomphe en France avec le régime de Vichy, Renoir écartant bien entendu toute dérive vers la troisième composante. Éric Rohmer pointe judicieusement ce que d'aucuns pourraient trouver obsolète, « *un homme aimant sa femme et croyant en Dieu* »¹, ce Dieu que Sam prend à témoin quand, malgré son travail acharné et l'amour soudant le couple dévoué à ses enfants, la pauvreté et ses terribles conséquences s'acharnent sur eux. Mais s'impose avant tout la notion viscérale de fruit du travail qui insiste sur un labeur destiné à soi et aux siens. Sam refuse de travailler pour un patron (il quitte la condition d'ouvrier agricole et ne veut pas aller pointer en usine), mais ce n'est pas pour accéder à la propriété (il n'en a pas les moyens) ; il veut seulement être fermier, c'est-à-dire libre sur sa terre et cette volonté fait l'admiration de Tim qui raconte avec ferveur son histoire.

La bonté finit par payer : Sam fléchit son méchant voisin et l'exemple des époux a raison de l'entêtement égoïste de l'aïeule. Jacques Rivette parle d'une « *définitive victoire de l'innocence* », au terme d'un beau texte soulignant l'intensité de ces images : « *quelques gestes incarnent toutes les passions ; les douleurs, les espoirs, la simplicité, la rigueur des attitudes et des paroles constituent un sobre cérémonial*² », en particulier dans les scènes où les personnages viennent s'asseoir côte à côte au contact de la maison et des champs. L'homme occupe alors le centre de cet univers.

L'eau, la terre et les rêves ou la fantasmagorie de l'œuvre

Dans *L'Homme du Sud*, la chaleur cause la mort du vieil oncle pendant la cueillette du coton ; le froid amène des tensions avec

1. Maurice Scherer, « Renoir américain », *Cahiers du Cinéma*, n° 8, Janvier 1952, p. 35.

2. J. Rivette, *Gazette du Cinéma*, op. cit., repris dans Jean Renoir, *Premier Plan*, nos 22-23-24, Mai 1962, p. 314.

la grand-mère ; la « maladie du printemps » atteint le gamin qui ne pourra guérir qu'avec du lait et des légumes ; la faim tenaille les estomacs, mais le feu — le poêle et sa cheminée qui fume — réchauffe les corps tandis que l'orage et l'inondation amènent la ruine ; la sécheresse emplit l'été de poussière ; le vent et la pleine lune sont rendus responsables de la chasse infructueuse... La vie humaine dépend entièrement des éléments. Aussi, *Swamp Water* et *The Southerner* tiennent-ils une place de choix dans l'essai de Frank Curot, *Jean Renoir, l'eau et la terre*¹, aux analyses pertinentes, menées en référence à Gaston Bachelard² pour établir qu'imaginaire et états affectifs (par exemple, les souvenirs d'enfance) se projettent sur le réel au cœur de la dialectique de l'objectif et du subjectif qui préside à l'acte créatif du cinéaste. La fiction cinématographique mettant paradoxalement à l'épreuve du réalisme l'inconscient le plus personnel de Renoir³, les thèmes de la terre et de l'eau prennent en effet une densité toute particulière dans les séquences du marécage (*Swamp Water*) et de l'inondation (*The Southerner*) ; une intense production de sens diffuse alors bien au-delà des charges poétiques et symboliques traditionnellement inhérentes à ce type d'images.

Nous renvoyons donc aux pages de Frank Curot soulignant les multiples rôles joués par le fleuve dans *L'Homme du Sud* : eau nourricière (le poisson pêché sous les yeux de l'épouse et des enfants), cadre de scènes dramatiquement fondamentales (la traite de la vache, le lait refusé par le voisin, le potager ravagé, la prise contestée de Mine de Plomb...), représentation

1. Frank Curot, *Jean Renoir, l'eau et la terre*, Paris, éd. Lettres Modernes/Minard, Coll. « Études Cinématographiques », vol. 170-178, 1990. Voir en particulier sur *L'Étang tragique*, pp. 112-117 (1^{re} partie. Le thème de l'eau, III. L'eau dormante, l'eau morte. 2. Les eaux dormantes) et sur *L'Homme du Sud*, pp. 31-38 (1^{re} partie. I. La signification maternelle de la rivière. 4. L'eau douce et l'eau violente) et pp. 173-181 (2^e partie. Le thème de la terre. VII. La terre mère. 3. La terre nourricière et la terre ingrate).

2. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, éd. José Corti, 1942 et *La Terre et les rêveries du repos*, idem, 1948.

3. Cf. Claude Beylie : « Un Toni américain. Une *Partie de campagne* au milieu de palétuviers et d'alligators. La nostalgie du paysage français éclate à chaque plan », in *Jean Renoir, le spectacle, la vie*, Paris, éd. P. Lherminier, Coll. « Cinéma d'Aujourd'hui », Nouvelle Série, n° 2, Mai-juin 1975, p. 119.

du cours de la vie, mais aussi colère violente de la crue, cette dualité de l'eau (maternelle et vengeresse) renforçant l'ancrage réaliste tout en complexifiant les significations métaphoriques. Dans *Swamp Water*, dont le titre original — que l'on pourrait traduire par eaux marécageuses — est plus évocateur qu'*Étang tragique* qui désigne trop exclusivement un film d'action, l'enlèvement est traité avec une extrême brutalité, crocodiles et serpents menacent et c'est surtout la boue (eau + terre) qui trompe les hommes. Curot parle alors de réminiscences sensorielles intra-utérines, d'univers enfantin, de mémoire intime, mais aussi de recherche anxieuse du père sur un espace symbolique du lien maternel croisant le complexe d'Œdipe.

Au-delà des aspects sociaux inscrits dans les rapports de l'exploitation à la terre (*L'Homme du Sud*), Curot souligne les racines psychosexuelles, mythiques et religieuses d'une série d'épreuves initiatiques et même cosmiques en insistant sur le symbolisme du labour et du braconnage, sur l'imbrication réel-imaginaire, sur l'orage qu'un Dieu jaloux déclenche contre l'orgueil de l'homme cherchant à dominer la nature et sur la connivence finale entre la terre et les deux femmes juste avant le final célébrant la grandeur du travail identifiable à l'essence de l'existence.

Mais la dimension onirique de *L'Étang tragique*¹ en fait aussi un conte merveilleux. Le jeune Ben Ragan et sa belle-mère se trouvent en plein dilemme amoureux : Hannah entre son mari (père de Ben) et son soupirant à la guitare, Jesse Wick ; Ben entre l'agoucheuse Mabel et la farouche Julie. Mais Jesse Wick navigue entre la règle de la communauté et les hors-la-loi, les frères Dorson qu'il a protégés en accusant Keefer. Forcé par Ben, il se rétractera provoquant le retour du proscrit. Quant à Julie, sorte de Peau d'âne souillon domestique, elle est transformée par une

1. Voir à nouveau Claude Beylie : « La vie est un songe », *Cahiers du Cinéma*, n° 135, Septembre 1962, pp. 59-61. L'auteur déclare que ce premier film de Renoir en Amérique se nourrit de tout ce qu'il a tourné auparavant et fait le pont entre *Une Partie de campagne* et *Le Fleuve* (par l'usage de son bestiaire favori), voyant en outre dans Julie une « *Orvet première ébauche* » et retrouvant sa morale des braves gens, son humour, sa tendresse.

robe neuve que lui achète le héros pour l'amener danser. Mais, gagné par l'esprit western, ce processus classique de socialisation se transforme en combat archaïque entre les hommes pour la possession des femmes ! La scène est par contre illuminée par une belle idée de comédie musicale : Julie ne sait pas danser et provoque les moqueries de Mabel ; mais après avoir été embrassée par le jeune homme, elle se met à danser élégamment toute seule dans la nuit. Certes, le scénariste veille sur la logique réaliste et l'on voit bien dans un plan très rapide Hannah lui donner les premiers rudiments des pas et du rythme ! Mais c'est le miracle de l'amour qui frappe : elle était gauche et ridicule sur la piste publique avec la musique *in*, le premier baiser la transforme en belle danseuse se mouvant harmonieusement aux accords de la bande son *off*... Quant au bal final, il permet à Tom de voir évoluer sa fille dans les bras de Ben ; ce sont les deux êtres qu'il aime et qui le regardent eux-mêmes avec attendrissement.

Des règles de la nature à l'ordre divin

Au début de *L'Homme du Sud*, le déménagement dans la très vieille camionnette, surchargée de hardes et de quelques meubles branlants, évoque les images similaires des *Raisins de la Colère* tournées cinq ans plus tôt par John Ford. On peut penser aussi à Erskine Caldwell et à son naturalisme catastrophiste. Aux États-Unis, cette vision de la misère des pauvres blancs exploités par les riches propriétaires ne fut pas appréciée : *L'Homme du Sud* fut interdit dans le Tennessee et vit son exploitation nationale sabotée. Pourtant, si Ford poussait ses personnages en colère à la révolte, Renoir filme les pauvres qui se résignent et, bien que sa tendresse pour ses personnages émeuve, la critique française de gauche fut déçue de ne plus retrouver les engagements de celui qui avait été le cinéaste du Front Populaire. Bernard Chardère parle même de « *mentalité de patronage* » à propos de la « *mystique de l'acceptation* » qui fait que tout s'arrange « *dans le halo des bons sentiments, des amitiés providentielles, des coups de pouce*¹ ». De fait,

1. Bernard Chardère, *Jean Renoir*, Coll. « Premier Plan », nos 22-23-24, *op. cit.*, p. 308.

le film marque le passage du consentement aux principes de la terre (dureté du travail, catastrophes naturelles) à l'acceptation des prescriptions divines lorsqu'au plus profond du désespoir (le petit garçon va mourir), Sam s'en remet à Dieu en lui parlant à haute voix tandis que Nona se jette en pleurs contre la terre inhospitalière.

Les premiers exégètes de Renoir ont donc fait de *L'Homme du Sud* un tournant thématique important dans l'œuvre. Ainsi Éric Rohmer note que « *derrière les apparences [...] se profile l'ombre d'une grande idée morale ou métaphysique d'un Dieu explicitement nommé*¹ ». Quant à Claude Beylie il écrit : « *Une famille pauvre naît, vit et meurt. Première apparition chez Renoir d'une dimension spiritualiste, qui transcende la monotonie des actions humanitaires et leur confère une secrète pérennité*². » Pierre Haffner reprend à son compte ces analyses : « *Dès le début, l'histoire apparaît sous le signe de la présence de Dieu : les hommes travaillent dans les champs de coton en scandant des negro-spirituals* ». Le vieil oncle Tucker meurt et ses dernières paroles à Sam ont des accents bibliques puisqu'il lui enjoint de cultiver son propre sol avant que « *deux morceaux en forme de croix* » ne soient placés sur sa tombe. Mais les épreuves vont pleuvoir — faim, maladie, misère, inondation — « *sans que le film conduise à un mouvement de révolte, bien au contraire [...] et l'on fait l'apologie de la terre nourricière*. *L'Homme du Sud illustre avant Le Fleuve la réunion des grands thèmes de l'épreuve et de l'acceptation sous les formes particulières du travail et de la foi chrétienne*³ ». Mais pour Haffner, cette présence de Dieu, loin d'être une nouveauté, constitue au contraire l'aboutissement logique de toute une série d'évocations jalonnant l'œuvre antérieure, l'essayiste affirmant d'une manière générale « *la profonde spiritualité de la plupart des aventures* » que propose Renoir, non seulement en 1945, mais également auparavant et par la suite⁴.

1. Eric Rohmer, *The Southerner*, filmographie commentée de Jean Renoir, *Cahiers du Cinéma*, n° 78, Décembre 1957.

2. Cl. Beylie, *Jean Renoir, le spectacle, la vie*, op. cit., p. 119.

3. Pierre Haffner, *Jean Renoir*, Paris, éd. Rivages/Cinéma, 1987, pp. 115-116.

4. P. Haffner, op. cit., p. 117.

Pour nous limiter à la période américaine, il est évident en effet que l'ordre divin s'impose déjà avec force dans *L'Étang tragique* qui s'ouvre sur le gros plan d'une croix de bois (symbole du Christ, donc de la résurrection) surmontée d'un crâne blanc (image de la condition mortelle de l'homme évoquant forcément la scène du cimetière dans *Hamlet* de Shakespeare). Placé à l'entrée du marais, l'objet signale un danger de mort. Mais lorsqu'on le reverra à la fin du film avec Ben et Tom, il indique cette fois la sortie, donc, au contraire, le retour à la vie, à la liberté et à la réconciliation avec l'humanité. D'où une certaine ambiguïté de ce signe neutre qui renvoie l'observateur à lui-même.

Le cœur du marais se présente en tous cas comme le royaume de la mort : on n'y peut approcher qu'en barque et si le gentil Grabuge ne saurait figurer le chien Cerbère qui gardait les enfers, l'eau qui le sépare du village est bien en place du Styx. C'est ce que dit Tom quand Ben l'a fait réhabiliter et vient le rechercher : pour lui ces cinq ans d'exil ont été comme s'il avait été mort et que Ben était venu le ressusciter (les deux mots — mort, ressuscité — sont effectivement prononcés par le vieil homme). Or Ben n'a pu le convaincre de revenir qu'en invoquant la Bible : si les « bons » qui l'attendent (le couple qui a recueilli sa fille Julie, le père de Ben...) avaient menti, ce serait comme si la Bible elle-même disait faux. Mais pour Ben et Tom, tous deux croyants sincères, cela est impossible. De plus, Tom dit avoir souvent observé les étoiles du ciel (et pensé qu'elles sont peut-être des mondes habités, vision cosmologique simpliste susceptible de faire rêver ces êtres rudes). En somme, si Tom est brouillé avec ses semblables, il n'a pas rejeté Dieu auquel il ne saurait imputer la méchanceté humaine. La scène où il est mordu à la joue par un serpent venimeux en buvant à la rivière témoigne de sa foi. Il tombe aussitôt en catalepsie. Le prenant pour mort, Ben creuse sa sépulture et, levant les yeux vers le ciel, prie le Seigneur de pardonner son crime au vieux fuyard (puisqu'il le croit encore coupable). Mais Tom n'est pas mort et revient à lui, disant même avoir déjà été mordu une douzaine de fois. Ben lui demande alors s'il a un contre-poison et l'autre le détrompe : non, mais

il se dit qu'il faut qu'il guérisse et il prie. La volonté appuyant la prière produit des miracles : c'est « aide-toi, le ciel t'aidera ».

Dans *L'Homme du Sud*, la soumission s'ajoute à la croyance. Humilié par son voisin lui refusant le lait qui peut sauver son enfant moribond, Sam retourne chez lui mais hésite à franchir le seuil. À ce moment, Nona, bouleversée, sort de la maison et le bouscule presque pour s'éloigner avec lassitude. L'homme l'appelle, mais elle ne se retourne pas. Renoir filme alors de dos Sam pressant le pas pour rattraper sa femme qu'il saisit par les épaules. Le plan américain suivant réunit les deux époux de face ; Nona dit : « *Je ne peux plus l'entendre pleurer* ». Elle se dégage de l'étreinte de son mari et s'effondre sur le sol en sanglots. Un gros plan détaille son visage enfoui dans ses bras qu'elle étire ensuite, ratisant la terre légère, suivie par un léger recadrage et accompagnée en sourdine par quelques notes lentes qui se mêlent à ses pleurs¹.

Cadré aux épaules, Sam, penché vers elle, ouvre la bouche mais la referme aussitôt sans avoir trouvé ses mots ; il s'éloigne alors d'un pas décidé. Au premier plan, le corps de Nona, qui sanglote étendue de tout son long, occupe le bas de l'image et la silhouette de Sam, toute petite, s'éloigne sur la gauche. Les trois-quarts de l'écran sont donc vides et la ligne d'horizon, bien au milieu, sépare le ciel du plat pays. À ce moment, le couple est écrasé par le destin et le vide de l'espace traduit le silence de Dieu. Mais dans la reprise en contrechamp, Renoir inverse les données et cadre de face Sam qui avance vers la caméra, Nona se réduisant alors à une ligne indistincte en fond de plan. Arrivant devant l'appareil, l'homme met ses mains dans les poches arrière de son pantalon, attitude qu'on lui a déjà vu prendre quand il est préoccupé. Cadré poitrine, Sam lève les yeux au ciel auquel il s'adresse à haute voix : « *Seigneur, pourquoi as-tu fait tout ça si beau si tu ne veux pas que nous nous en occupions ? Veux-tu que j'aban-*

1. Jacques Rivette parle « *de la jeune femme, tombée allongée contre le sol, qui agrippe la terre de ses mains nerveuses* » (*Gazette du Cinéma*, op. cit.).

donne, que j'aille en ville travailler en usine ? Montre-moi le chemin, Seigneur ! ».

Renoir revient à un plan rapproché de Nona : le visage baigné de larmes, elle racle la terre de ses ongles, toujours avec une musique languissante mixée très bas. Mais c'est alors que l'image change et la bande sonore devient brusquement forte et guillerette : une camionnette portant une vache arrive devant la maison. C'est le miracle : Tim cajole la bête et Harmie descend de la cabine en plaisantant ; l'ouvrier avoue que les vaches lui manquent à l'usine et son compère la trouve plus aimable que l'entraîneuse du bar ! Sam a été exaucé. Son fils allait mourir et pourtant son père s'en est remis à Dieu qui, touché, a détourné la terrible fatalité. Le « sacrifice » d'Abraham n'est pas loin. La solidarité de l'amitié a répondu à sa prière.

Mais la suite est elle aussi, d'une certaine façon, édifiante, d'autant plus qu'elle fait intervenir le rêve et son articulation avec le réel. La maisonnette étant trop petite pour cinq, Sam et Nona dorment à la belle saison sur la véranda. La caméra les filme en légère contre-plongée, pour souligner l'abri douillet formé par les matelas placés contre le mur de bois. Les époux rêvent qu'ils parcourent leurs champs magnifiquement couverts de coton. Par deux fois, le passage au rêve s'opère par une surimpression qui les fait littéralement flotter de bonheur dans tout ce coton. Mais, après le second retour à leurs corps endormis (Sam est torse nu), survient un long fondu au noir et la musique primesautière vire soudain au tragique. Cette fois la caméra est à la place du mur si bien que leur lit semble carrément au-dehors, en plein vent, à la belle étoile. Or le rêve est devenu cauchemar : les cochons du voisin saccagent le potager et Finley, le neveu, les excite plus qu'il ne les rassemble, arrachant même quelques légumes au passage.

À la maladie du garçonnet subie comme une fatalité naturelle, Sam avait réagi par la prière. Mais à la méchanceté de ses semblables, il va répondre par la force en allant se battre contre le voisin. Sa soumission, que nous soulignons précédemment, n'est donc pas systématique et quand le mal est clairement identifié comme étant d'origine humaine, il règle le problème d'homme à homme, sans s'en remettre à Dieu. L'homme du Sud ne vit

pas dans une attitude humble et timide attendant tout de Dieu. Comme Tom dans *L'Étang tragique*, Sam a sa dignité et applique la maxime chrétienne « aide-toi, le ciel t'aidera ». La prière est pour les coups du sort, mais la malveillance, il en fait son affaire, et à la fin — ayant pris confiance en lui — il agira dans l'idée que l'union fait la force : devant grand-mère qui y met enfin du sien et le caractère bien trempé de son épouse, il surmonte son découragement passer pour se remettre au travail en regardant vers l'avenir.

Le temps et le ton du récit : le sens de la vie

Le générique de *L'Homme du Sud* débute de manière classique par le nom des techniciens et collaborateurs de création sur une gravure naïve représentant des animaux de basse-cour du style de celles du calendrier qui serviront d'intertitres rythmant le film avec l'inscription du passage des saisons. Mais pour l'interprétation, une voix *off* commente l'album de famille des Tucker... (« *Tri-County Fair, Souvenir, Album* »). Au gré des pages tournées, les personnages en médaillons se voient nommés (Sam et Nona, « *la mère de Sam et son futur nouveau mari* »...), avec pour chacun un portrait brossé en quelques mots par le gros Tim, l'ami de la famille, qui se découvre en dernier. Le film se présente donc comme un unique flash-back, mais cet artifice sera vite oublié : la voix *off* disparaît en effet dès la première image et aucun retour ne sera possible au point de départ. Il y a donc successivement : 1. Le chromo. 2. Les photos et la dimension du souvenir qui fait « *chaud au cœur* » (ce sont les derniers mots de la voix *off*). 3. Enfin, un grand plan général d'aspect documentaire de la cueillette du coton qui installe un présent de narration dont le film ne se départira plus.

Mais on ne saurait oublier totalement les premières images (1 et 2) qui donnent le ton et prédisposent notre réception de cette histoire : nous sommes dans le domaine de l'album, c'est-à-dire d'un récit à la fois exemplaire et bon enfant, et c'est Tim qui nuance d'une certaine dose d'humour le regard hagiographique porté sur les personnages. Celui qui sera tout près de mourir

pour la vache miraculeuse et qui la voit sauvée, mais encore les sabots au milieu de l'eau, est en effet en droit de se moquer de la grand-mère gourmande qui grappille le raisin sur le bord du chemin avec la gamine, se rue sur le plat de viande en exigeant d'être servie la première et se régale goulûment d'une lampée de miel dans le café!

La filmographie de Jean Renoir alterne les villes et la campagne, hommes entre eux et hommes face à l'univers. Nos deux films focalisent prioritairement sur l'homme des champs (Ben ou Sam) et plus spécifiquement sur l'homme du Sud dépendant de la nature (les marécages hostiles, le temps météorologique pour la culture du coton). Mais l'homme ne lutte jamais seul : dans *L'Étang tragique*, il y a le village et dans *L'Homme du Sud*, la famille ; donc toujours la triade formée par l'individu, le groupe et un troisième élément (l'humanité, la nature ou le destin) auquel se collette le héros.

C'est cette confrontation dans l'action qui fraye le parcours, la quête d'une orientation et le dépassement de l'être dans la spiritualité. Car ni Sam ni Ben ne recherchent vraiment leur intégration à la communauté : ils veulent s'accomplir, trouver leur vérité plutôt que leur place, vivre désormais dans un climat de justice (à chacun son dû) qui leur procurerait la paix de l'esprit. Quand ils relèvent la tête, c'est parce que ces êtres de raison ne peuvent vivre en esclaves ni si d'autres justes, autour d'eux, sont maltraités. Éthique western ? Sans doute, mais qui semble moins attestée dans le Sud que sur les franges pionnières de l'Ouest.

L'oppression sociale pèse sur les bords de *L'Étang tragique* comme dans les champs de *L'Homme du Sud*, mais Ben, sans famille à nourrir et à protéger, est moins enclin aux concessions que Sam. L'un est chasseur (toujours en déplacement), l'autre agriculteur (sédentaire) et leur conception de la liberté n'est pas identique : d'un côté c'est l'action, le mouvement, de l'autre le travail, l'enracinement, des types de vie et de pensée qui peuvent se rencontrer, mais qui ne se confondent pas. L'oncle Pete, qui meurt en pleine cueillette dans la première séquence, exhorte, dans son dernier souffle, Sam à travailler sa propre terre. Celui-ci s'emploiera à suivre ces dernières volontés et l'image finale, qui

réunit Sam, Nona et la grand-mère parlant du printemps tout proche en travaillant aux champs, témoigne qu'il en sera effectivement ainsi ; ils sont fermiers, leur existence a trouvé son sens et aussi l'œuvre toute entière du cinéaste : « *avant Toni et après L'Homme du Sud, mais aussi avec Toni et avec L'Homme du Sud, Renoir se préoccupe d'un au-delà du politique*¹ ».

Entre *La Règle du jeu* (1939) et *Le Fleuve* (1950), les six films américains constituent ainsi un ensemble de nature hétérogène, mais dans lequel *L'Étang tragique* et *L'Homme du Sud* renforcent les constantes renoiriennes par une réelle volonté d'arrimage dans un pays neuf et une cinématographie de genre qui amène le cinéaste à découvrir l'essence même de son cinéma. En créant des personnages simples qui parlent clair et agissent en conformité avec leurs sentiments, l'auteur inscrit en effet à la fois le mouvement et sa cause dans un acte de création où le regard propose aussi une vision du monde.

L'Étang tragique (*Swamp Water*), U.S.A., 1941 (sortie Paris : avril 1948)

Participant à la recherche de deux chasseurs disparus dans les marécages d'Okefenokee en Géorgie, le jeune Ben (Dana Andrews) perd son chien. Contre l'avis de tous, il s'enfonce seul dans le marais pour le retrouver et y découvre Tom Keefer (Walter Brennan), un repris de justice évadé qui se cache depuis des années. Apprenant à son retour que Keefer est innocent du crime dont on l'accuse, Ben s'éprend de sa fille Julie (Anne Baxter) et repart chercher le vieux proscrit. Unis, ils viennent à bout des vrais meurtriers, les frères Dorson, et chacun retrouve sa place dans la petite communauté.

L'Homme du Sud (*The Southerner*), U.S.A., 1945 (sortie Paris : mai 1950)

Ouvrier saisonnier dans les champs de coton, Sam Tucker (Zachary Scott) s'installe à son compte avec sa femme Nona (Betty Field), leurs deux enfants et la grand-mère (Beulah Bondi). Le travail est dur, entravé par les éléments naturels, l'opposition haineuse du voisin, la misère et la maladie. Alors que l'espoir d'une belle récolte leur fait un moment oublier ces soucis, un terrible orage détruit la maison et les plantations sont inondées par la crue du fleuve. Prêt à abandonner, Sam en est dissuadé par l'attitude courageuse de Nona : il sera fermier.

1. P. Haffner, *Jean Renoir, op. cit.*, p. 96.

La réception en France des films américains de Renoir

Christel Taillibert

Introduction

Jean Renoir, grâce au succès critique rencontré par des œuvres comme *Toni* ou *La Règle du jeu*, était considéré à la veille de la guerre comme l'un des plus grands cinéastes français. Son exil aux États-Unis, qui donna lieu à la réalisation de cinq longs métrages et d'un court métrage de propagande (*Salut à la France*), ne lui permit pas de conserver auprès de la critique française l'aura et l'admiration dont il s'était entouré. Sujette à de très vertes attaques de la part de la presse cinématographique, son œuvre américaine devra attendre plusieurs années avant de connaître une réhabilitation — partielle — en France.

Il nous faut tout de suite mettre en évidence un phénomène qui a largement nui, en son temps, au bon accueil dans son pays natal des films tournés par Jean Renoir aux États-Unis. Ces différents films furent en effet tardivement et extrêmement mal distribués, et/ou proposés à des moments bien peu opportuns. Ceci eut une double conséquence : d'une part, un décalage temporel néfaste entre le moment de la réalisation et celui de la découverte par le public français, et d'autre part, une marginalisation des œuvres de cette période, condamnées par la force des choses aux oubliettes.

Ainsi, les premiers films américains de Renoir qu'il fut donné de voir au public français sont *Salut à la France* et *Vivre libre*, dis-

tribués respectivement le 13 octobre 1944 et le 10 juillet 1946. On imagine aisément que le climat du pays, au lendemain de la Libération et dans l'immédiat après-guerre, était bien peu propice à la réception d'œuvres tournées à l'étranger, loin du conflit, et prétendant traiter de la France en guerre.

Quant à *L'Étang tragique*, réalisé en 1941, il fut distribué à la sauvette à partir du 23 avril 1948. Et *L'Homme du Sud* (1945) ne sortit en salle qu'à partir du 30 mai 1950, malgré deux passages remarquables dans des festivals, à la Biennale de Venise en 1946 — où il reçut le prix du meilleur film — puis au Festival du Film Maudit de Biarritz en 1949. *Le Journal d'une femme de chambre* (1946) et *La Femme sur la plage* (id.) furent présentés conjointement à la Biennale de Venise en 1947. Leur distribution dans les circuits de salles français fut presque simultanée — respectivement le 9 et le 23 juin 1948 —, mais ils furent largement desservis par le contexte de crise cinématographique qui caractérisait le cinéma français dans son ensemble dans l'immédiat après-guerre. Aussi, ce fut finalement le mouvement du cinéma d'art et d'essai qui, au début des années Soixante, permit une redécouverte partielle de l'œuvre américaine de Jean Renoir, restée pratiquement inconnue du public et d'une large partie de la critique. *L'Étang tragique* et *L'Homme du Sud* furent ainsi programmés dans les circuits des cinémas d'art et d'essai à cette époque. Les programmations télévisuelles successives permirent finalement de rejuger l'ensemble du travail accompli par Renoir aux États-Unis.

C'est en nous appuyant sur les textes critiques, publiés aux différentes étapes de la découverte ou redécouverte de ces films, que nous chercherons à mettre en évidence les axes autour desquels s'articulent la réception de l'œuvre américaine du cinéaste par la critique française ainsi que l'évolution des critères d'analyse au fil du temps.

Renoir aux prises avec la machine hollywoodienne

« *Gros commerce et grosses astuces, le tempérament de Renoir n'y trouve pas son compte*¹ », s'exclamait Gilles Martain dans *Arts* en 1962. La première remarque qui s'impose à la lecture des différents textes qui jalonnent la réception en France des films américains de Jean Renoir, c'est la mise en évidence constante, par les journalistes, du fossé qui séparait le cinéaste français des méthodes de travail hollywoodienne, et par conséquent de l'impossibilité pour lui, de fait, de donner le meilleur de lui-même.

« *On imagine le tempérament de Renoir aux prises avec la Machine et l'Administration d'Hollywood* », écrivait Claude Vermorel dans *Spectateur* à l'occasion de la première sortie en salle de *L'Étang tragique*. « *De tous les exilés, poursuit-il, il était la plus forte personnalité sans doute [...], mais aussi la plus influençable, sans même qu'il s'en rende compte. Par bonhomie*² ». Cette influence, soi-disant subie par Renoir, se serait exercée, aux yeux des journalistes, avant tout dans le choix des sujets. « *Aux États-Unis, où il se trouvait pendant la guerre, Jean Renoir a eu du mal à trouver des sujets en accord avec son tempérament*³ », pouvait-on lire dans *Le Figaro* en 1962.

La confrontation du réalisateur français à des sujets peu conformes à sa sensibilité propre pâtissait en outre du fonctionnement même de l'industrie cinématographique hollywoodienne, où le metteur en scène était dépourvu du contrôle sur la fabrication du film au profit du producteur. Ainsi, toujours à propos de *L'Étang tragique*, Georges Sadoul écrivait-il en 1948 :

Renoir, travaillant en France, aurait sans doute pu aider l'intelligent Nichols à faire oublier ce méchant sujet. Mais à Hollywood, la mise au point du scénario est opérée par le producteur, et non par l'auteur et le réalisateur⁴.

1. Gilles Martain, « *L'Étang tragique, un Renoir américain* », *Arts*, 17 juillet 1962.

2. Claude Vermorel, « *L'Étang tragique* », *Spectateur*, 4 mai 1948.

3. Pierre Mazars. « *L'Étang tragique* », *Le Figaro*, 6 juillet 1962.

4. Georges Sadoul, « *L'Étang tragique* », *Lettres françaises*, 13 mai 1948.

Puis, cherchant à excuser le grand cinéaste français d'une œuvre indigne de son nom, il ajoutait : « *Il semble bien que les trois quarts de L'Étang tragique aient été ordonnés par le producteur, bien plus que par le réalisateur* » — ce qui, par ailleurs, est complètement démenti par les propos du cinéaste quant à son travail sur ce film. Ce même constat de dépossession du pouvoir de création de l'auteur, en vertu de préoccupations mercantiles, se répétait à propos de *La Femme sur la plage*. En effet, les journalistes insistaient sur le fait que Renoir avait décidé de remanier son montage à la suite d'une *preview* organisée à Santa Barbara, au cours de laquelle il aurait observé une mauvaise réception du film par le public. « *De surcroît, le montage est refait derrière son dos, et l'œuvre en pâtit encore*¹ », ajoute Claude Beylie dans *L'Avant-scène*.

La priorité accordée par Hollywood à la rentabilité commerciale de ses produits s'accompagnait en outre d'une censure explicite exercée à l'encontre de sujets considérés comme portant atteinte à l'image de la Nation. Le cinéaste français rencontra ce problème de plein fouet avec *L'Homme du Sud* :

Un tel sujet est tabou pour Hollywood, expliquait Georges Sadoul en 1950, où l'Amérique pauvre est une Amérique inconnue. Jean Renoir s'est heurté partout aux interdits de la censure. Il a dû faire des concessions. [...] Et il a dû s'interdire de montrer les nègres, qui constituent pourtant 80 pour 100 de la population agricole².

En fin de compte, son génie ayant été « *broyé par l'usage de Hollywood* », pour reprendre l'expression de Claude-Jean Philippe³, d'aucuns considéraient que Renoir avait été réduit au statut « *d'honnête réalisateur anonyme*⁴ ».

1. Claude Beylie, *Jean Renoir*, « Anthologie du cinéma », in *L'Avant-scène*, n^{os} 251-252, juillet 1980.

2. Georges Sadoul, « L'Amérique pauvre : *L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir », *Les Lettres françaises*, 15 juin 1950.

3. Claude-Jean Philippe, « *L'Étang tragique* », *Télérama*, 22 juillet 1962.

4. Louis Chauvet, « À propos de *L'Étang tragique* de Jean Renoir », *Le Figaro*, 12 février 1948.

Ce point de vue n'était pourtant pas unanimement partagé, et quelques uns — rares, il est vrai — affirmaient au contraire que le génie créatif du réalisateur n'avait en rien souffert du nouveau contexte productif dans lequel il s'épanouissait. « *Le gigantesque appareil industriel hollywoodien n'est pas parvenu à étouffer le plus puissant, le plus riche, le plus coloré des tempéraments dont ait jamais bénéficié le cinéma français*¹ », proclamait Raymond Barkan en 1948 dans *L'Écran français*, à l'occasion de la sortie de *L'Étang tragique*. « *Il n'est pas vrai que Renoir ait été prisonnier du conformisme d'Hollywood* », précisait également Jean Collet, quelques années plus tard, à propos du même film. « *Il n'est pas vrai qu'il ait bâclé ce film sous la pression de Zanuck*² », ajoutait t-il.

Ainsi, la lente réhabilitation de l'œuvre américaine de Jean Renoir, à partir des années Soixante, passera avant tout pas l'affirmation de son autonomie créatrice face au système des studios. « *Renoir est parvenu en effet, d'emblée, à s'acclimater à un milieu, un style, une technique, des acteurs qui lui étaient étrangers, réussissant la gageure de faire un film à la fois éminemment personnel et typiquement américain*³ », écrivait, à titre d'exemple, Claude Beylie en 1980, illustrant le renversement total qui s'était opéré, lentement, depuis les écrits courroucés de ses confrères dans l'immédiat après-guerre.

Projections anti-américanistes sur l'œuvre de Renoir

Parallèlement à ces différentes façons de percevoir l'intégration de Renoir au système hollywoodien, il est intéressant de noter que les critiques dans leur ensemble — et au premier chef les détracteurs de cette période de la carrière du cinéaste — recherchaient dans les réalisations de Renoir les marques d'un certain anti-américanisme. Ainsi, quelle que soit la période considérée, le travail du réalisateur aux États-Unis était considéré *a priori* comme un acte de résistance aux tentatives d'homologation de l'art du cinéma exercées par Hollywood. Ce phénomène

1. Raymond Barkan, *L'Écran français*, 1948.

2. Jean Collet, « *L'Étang tragique* », *Télérama*, 6 février 1966.

3. Claude Beylie, *Jean Renoir*, « Anthologie du cinéma », *op. cit.*

est particulièrement évident à propos de *L'Homme du Sud*, film perçu comme une critique ouverte de l'auteur à l'encontre du pays qui l'hébergeait.

Cette critique était tout d'abord ressentie à l'encontre de l'industrie cinématographique nationale. Le journaliste de *Franc-Tireur* voyait ainsi, dans le film précité, « *une réaction contre la standardisation commerciale dont meurt la production américaine*¹ », tandis que l'on faisait remarquer que Renoir avait engagé des acteurs peu connus et non des stars, de même qu'il avait tourné en décors réels et non en studio, choix totalement contraire aux normes en vigueur à Hollywood à l'époque.

Au-delà du rapport même à l'industrie cinématographique, cette lecture de *L'Homme du Sud*, comme critique renoirienne à l'encontre des États-Unis, s'appliquait aussi à la politique intérieure de la première force mondiale. Ce film est « *un témoignage sur une partie du prolétariat américain abruti par les slogans capitalistes*² », pouvait-on lire dans *Franc-Tireur*. Cette idée était reprise par Robert Chazal dans *France-Soir*, lequel écrivait : « *On sent très bien que ce qui a plu à Renoir dans cette histoire, c'est son aspect de révolte contre l'ordre social établi, donc nuisible*³. » Le boycott dont le film fut l'objet de la part d'une partie de l'exploitation américaine, son interdiction dans plusieurs États du Sud à la suite des invectives du président du comité de censure de Memphis, Lloyd T. Binford, vinrent d'ailleurs alimenter cette thèse et firent couler beaucoup d'encre, faisant de Renoir un pourfendeur de l'hypocrisie américaine.

Si ce phénomène était particulièrement explicite dans le cas de *L'Homme du Sud*, il pouvait néanmoins être vérifié sur l'ensemble de l'œuvre américaine du cinéaste, et même dans des périodes beaucoup plus contemporaines. À titre d'exemple, en 1994, Claude Miller parlait du *Journal d'une femme de chambre* comme d'un film « *d'une audace ahurissante eu égard à la pusilla-*

1. « L'oasis de *L'Homme du Sud* est un mirage », *Le Franc-Tireur*, 2 juin 1950.

2. *Ibid.*

3. Robert Chazal, « *L'Homme du Sud* », *France-Soir*, 5 juin 1950.

nimité des codes des studios¹ », tandis que Roger Viry-Babel rappelait en 1986 comment *L'Étang tragique* avait été réalisé « contre le système hollywoodien² ».

Les marques d'un auteur

Ainsi, si les journalistes mêmes, qui dénonçaient l'anéantissement du génie créatif de Renoir au contact de l'industrie hollywoodienne, cherchaient dans son œuvre les traces d'une révolte personnelle, ils poussaient le paradoxe jusqu'à réintroduire ses différents films américains — qu'ils les aient appréciés ou pas — dans la perspective d'une œuvre globale. Il s'agissait en pratique de discerner les marques d'un auteur dans des réalisations qu'ils dénonçaient par ailleurs comme des œuvres de commande, des travaux alimentaires dépersonnalisés. « *Des images sont là, beaucoup plus convaincantes et qui portent en filigrane, comme toutes les œuvres authentiques, la signature aussitôt identifiable de leur auteur*³ », écrivait Claude Mauriac dans *Le Figaro littéraire*, en 1950, à propos de *L'Homme du Sud*. La même idée était développée par Henri Magnan dans *Le Monde*, lorsqu'il déclarait la même année : « *Renoir a parfaitement su préserver l'unité de son esprit et rester fidèle à l'invention que nous valent ses créations consacrées*⁴. »

Cette perception de la trace du style de Renoir dans ses films américains n'était pas toujours à l'avantage du metteur en scène français. Certains y voyaient au contraire la marque d'une caricature de lui-même, comme Joseph Bertrand qui écrivait, en 1948, à propos du *Journal d'une femme de chambre* : « [Ce film] ne forme, en réalité, qu'une espèce de pastiche de Jean Renoir. Par-ci, par-là, en effet, on aperçoit l'empreinte du maître. De temps en temps, on voit l'effort qu'il a fait pour imprimer sa marque sur tel personnage ou sur telle scène⁵. »

1. Claude Miller, « *Le Journal d'une femme de chambre* », *Cahiers du cinéma*, n° 482, juillet-août 1994.

2. Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, Le jeu et la règle*, Denoël, Paris, 1986.

3. Claude Mauriac, « *L'Homme du Sud* », *Le Figaro littéraire*, 3 juin 1950.

4. Henri Magnan, *Le Monde*, 3 juin 1950.

5. Joseph Bertrand, *Nation belge*, 27 février 1948.

D'une manière générale, que le jugement porté soit positif ou négatif, plusieurs pistes étaient exploitées pour réintégrer ces films américains dans ce qu'on appelait « l'univers renoirien ». La première concernait l'aspect formel des œuvres considérées, et mettait donc en avant le talent de metteur en scène de l'artiste français, même quand le résultat final était considéré comme « raté » pour d'autres raisons. « *Jean Renoir va bien* [écrivait par exemple Pierre Laroche en 1946 à propos de *Vivre libre*]. *Il n'a rien oublié de son métier. Sa technique est toujours sûre, violente, simple, excellente. C'est du Renoir de bonne qualité courante avec tempérament et sens de la couleur dans une œuvre tournée en noir et blanc. Mais son film est mauvais. Il est même souvent pire que mauvais : c'est-à-dire ridicule*¹ ». De la même façon, Samuel Lachize, en 1962, nuançait ses critiques en affirmant : « *L'Étang tragique, sur un scénario de Dudley Nichols, serait un film bien banal, s'il ne portait dans sa mise en scène, la "patte" de Renoir. [Ce dernier] parvient à nous attacher à ses personnages, à maintenir un "suspense" valable et passionnant, par le biais d'une mise en scène implacable et d'une direction d'acteurs au-dessus de tout éloge.* »²

Parallèlement à cet aspect purement formel, l'autre voie empruntée par la critique pour chercher la marque de son auteur dans les productions américaines de Jean Renoir concernait les thématiques par lui développées, que l'on tentait de lier avec celles qui caractérisaient son œuvre d'avant-guerre. Remarquons par ailleurs que ce n'est qu'à partir des années Soixante que l'on commença à mettre en œuvre de telles analyses, à une époque où la notion de « cinéma d'auteur » dominait le champ de la théorie filmique. Ainsi, à propos de *L'Étang tragique*, Roger Viry-Babel énumérait-il les « *quelques lignes dominantes* » permettant de réintégrer le film « *à sa juste place dans l'univers renoirien.* » Ces thèmes principaux sont : « *Tout d'abord, la soif de justice qui sous-tend le scénario et bien évidemment le thème du paria. [...] Vient ensuite dans cette thématique, la fascination de la nature, et spécialement de l'eau. [...] L'opposition entre deux types de femmes fait aussi*

1. Pierre Laroche, *Franc-Tireur*, 13 juillet 1946.

2. Samuel Lachize, « *L'Étang tragique* (1941), une heureuse reprise », *L'Humanité*, 3 juillet 1962.

*partie intégrante des thèmes de Renoir*¹. » Marcel Martin, en 1962, voyait dans ce même film « *une soif de justice qui se fait jour à travers toute son œuvre*² », tandis que Gilles Martain, la même année, s'attachait davantage à ces autres aspects : « [...] *un réel amour de la nature, des bêtes, du monde menacé, et une certaine méfiance devant les entreprises humaines ; bref, les constantes de l'œuvre de Jean Renoir*³. »

Les autres films du cinéaste, bien sûr, étaient sujets à de telles considérations. À titre d'exemple, Armand-Jean Cauliez s'exprimait de la sorte à propos du *Journal d'une femme de chambre* : « *Ce qui importe dans ce film, ce sont les thèmes chers à Renoir : l'insertion d'un drame individuel dans le remue-ménage général ; l'amour faisant fi des différences sociales [...]; le raidissement d'un personnage jusqu'à soumis [...]; l'intercession plus ou moins drôle d'un personnage hors série*⁴. » Concluons sur ce point avec cette phrase de Claude Beylie à propos de *La Femme sur la plage* : « *Renoir y décèle une vague parenté avec La Bête humaine [...] qui lui permettra de creuser plus avant le mécanisme des passions humaines, et spécialement la fascination érotique, thème qui court en filigrane dans toute son œuvre*⁵. »

Cette dernière citation annonce une autre direction dans cette tentative de la critique d'appréhender de façon globale l'œuvre de Jean Renoir. Il s'agissait en effet de tenter d'établir des liens précis entre les films américains et les films réalisés par l'auteur en France, avant-guerre. « *The Southerner est bien du même réalisateur que celui de La Règle du jeu*⁶ », écrivait Stanley Goulder en 1950, rejoint en cela, plusieurs années plus tard, par Gérard Legrand, pour qui la prise de conscience de Célestine face à Joseph constitue « *l'un des éléments qui renvoient le film à La Règle du jeu*⁷ ».

1. Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, Le jeu et la règle*, op. cit.

2. Marcel Martin, « L'Étang tragique, Jean Renoir en Amérique », *Les Lettres françaises*, 17 juillet 1962.

3. Gilles Martain, « L'Étang tragique, un Renoir américain », op. cit.

4. Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, Paris, Éditions Universitaires, 1962.

5. Claude Beylie, *Jean Renoir*, « Anthologie du cinéma », op. cit.

6. Stanley Goulder, *L'Homme du Sud*, « Fiche filmographique IDHEC », 1^{er} janvier 1950.

7. Gérard Legrand, « Feuilles pour mon Renoir », in *Positif*, n^{os} 401-402, juillet-août 1994.

Le même film était d'ailleurs invoqué par Armand-Jean Cauliez à propos, cette fois, de *Vivre libre*. Il écrivait en effet : « *En avouant clairement une fois de plus, comme dans La Règle du jeu, que tout le malheur des hommes vient de ce que chacun a ses raisons, Renoir, loin d'excuser la lâcheté, traduit en fait un état de fait qui n'est pas si éloigné que cela de la réalité française*¹. » Concluons enfin sur un véritable pamphlet signé par Jean Collet en 1966, tout entier dédié à l'affirmation de la place de choix occupée par *L'Étang tragique* dans l'œuvre cinématographique de Jean Renoir :

Mais la splendeur, la richesse de ce film, on les trouve surtout dans la fidélité de Renoir à lui-même, à travers ses apparentes contradictions. Et cette fidélité, ici, c'est la poésie retrouvée. [...] Et si *L'Étang tragique* est un grand poème, c'est parce que Renoir a su retrouver sur ces terres lointaines, comme dans la Sologne de *La Règle du jeu*, comme plus tard dans *l'Inde du Fleuve*, ou jadis dans la Basse Provence de *Toni*, le seul univers qui importe : son univers intérieur. [...] Dans cet « autre monde », c'est l'œuvre de Renoir tout entière qui se rassemble avant un nouveau départ. C'est sa permanence qui nous frappe dans cette œuvre étrangère².

Le rapport à la nature

La Règle du jeu ou *Partie de campagne* avaient été largement admirés pour la capacité du cinéaste à exploiter au maximum le potentiel expressif offert par le décor naturel. Malgré les nombreux désaveux dont fut l'objet son travail aux États-Unis, cette qualité lui fut presque unanimement reconnue sur l'ensemble de ses productions américaines. Nombre de critiques établissaient d'ailleurs des liens entre ces films et ceux d'avant-guerre par le biais de cette inscription dans un paysage naturel. *L'Étang tragique* en particulier, situé dans les marais d'Okefenokee en Géorgie, fut soumis à de telles comparaisons. « *Nous retrouvions Renoir par cette image de marécage qui liait ce film aux étangs et aux forêts*

1. Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, op. cit.

2. Jean Collet, « *L'Étang tragique* », op. cit.

*de Sologne, leitmotiv de La Règle du jeu*¹ », écrivait Georges Sadoul en 1948. Ce dernier voyait d'ailleurs dans cette inscription de la narration dans cet univers l'unique intérêt de ce premier film américain de Jean Renoir : « *C'est avec eux seuls que Renoir a manifesté son originalité de vision et sa personnalité. Pour le reste, Swamp Water est un film de série, une besogne.* »

Louis Chauvet quant à lui, dans *Le Figaro*, reprenait la même comparaison mais de façon beaucoup moins enthousiaste. « *De toute évidence, écrivait-il, les marécages américains l'ont beaucoup moins inspiré que ne l'inspirèrent jadis les paysages français dans La Règle du jeu ou Une partie de campagne. Son émotion poétique elle-même s'est gravement affaiblie*² ». *L'Homme du Sud*, quelques années plus tard, donna d'ailleurs lieu au même genre de remarques. Ainsi, Claude Mauriac écrivait-il : « *Les bords de ce fleuve américain que nous montre L'Homme du Sud ressemblent étrangement aux rives de la Seine ou à celles de la Marne, telles que nous les retrouvions, mais transfigurées, dans ses films français*³. »

Le choix de Renoir de tourner en décor naturel, et non en studio comme il était de coutume à Hollywood, était fréquemment relevé par les journalistes, qui y voyaient encore une fois une marque de « résistance » à la norme. « *C'est à lui qu'on doit que le film comporte si peu de scène de studio lorsqu'on connaît la propension hollywoodienne au carton-pâte*⁴ », écrivait Marcel Martin à propos de *L'Étang tragique*. Claude-Jean Philippe reprenait la même idée en affirmant : « *Renoir avait créé une petite révolution à Hollywood en voulant tourner son film en extérieurs réels, dans les marais de Géorgie. Zanuck, le producteur, ne s'y opposa pas. Et Renoir put se livrer à cette contemplation lyrique des beautés naturelles qui est la marque première de son génie*⁵ ».

La primeur dont bénéficiait Jean Renoir, dans l'exploitation cinématographique des magnifiques décors que composaient ces marais du Sud des États-Unis, était en outre fièrement mise

1. Georges Sadoul, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

2. Louis Chauvet, « À propos de *L'Étang tragique* de Jean Renoir », *op. cit.*

3. Claude Mauriac, « *L'Homme du Sud* », *op. cit.*

4. Marcel Martin, « *L'Étang tragique*, Jean Renoir en Amérique », *op. cit.*

5. Claude-Jean Philippe, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

en exergue par différents chroniqueurs. « *Renoir est un des premiers qui aient apprécié comme cinéaste la beauté sauvage de ce site*¹ », pouvait-on lire dans *Le Figaro* en 1962. « *On a vu souvent, depuis, dans des documentaires ou dans des films de fiction, les marécages d'Okefenokee, renchérissait Armand-Jean Cauliez la même année. Mais c'est un Français qui en a le mieux exprimé, plus que le côté sensationnel, le caractère anachronique, étrange et sauvage*². » La notion « d'exotisme », la stupéfaction du cinéaste à la découverte de ces décors inconnus, sont d'ailleurs des idées qui revenaient fréquemment sous la plume des journalistes. « *On sent que le réalisateur a été fasciné par l'extraordinaire et fantastique paysage de forêts aquatiques d'Okefenokee*³ », écrivait Marcel Martin. Jean Collet lui aussi allait dans ce sens lorsqu'il notait : « *On se croirait ici dans un autre monde, sur une autre planète dira un personnage au cours du film. C'est sans doute l'impression de Renoir lui-même qu'il traduira dès les premières images avec sa caméra muette, caressant à fleur de l'eau la végétation sauvage et menaçante*⁴. »

Le naturalisme

Il est par ailleurs intéressant de constater que cette capacité du cinéaste à appréhender le milieu naturel, avec une sensibilité très particulière, était presque toujours commentée en référence directe avec le mouvement naturaliste dont il était devenu le symbole en France. Ainsi, Samuel Lachize supposait que cette référence était à l'œuvre dans *L'Étang tragique* : « *C'est probablement ce naturalisme du récit qui a séduit Jean Renoir, encore tout imprégné par l'école naturaliste française dont il était le porte-drapeau avant la guerre*⁵. » *L'Homme du Sud* donna lieu à des mises en perspective similaires. Ainsi, Jean Queval, dans *Radio cinéma télévision*, parlait-il du « *retour du metteur en scène au naturalisme infaillible et au sens pictural exceptionnel dont il a fait preuve dans*

1. Pierre Mazars. « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

2. Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, *op. cit.*

3. Marcel Martin, « *L'Étang tragique*, Jean Renoir en Amérique », *op. cit.*

4. Jean Collet, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

5. Samuel Lachize, « *L'Étang tragique* (1941), une heureuse reprise », *op. cit.*

ses meilleurs films français¹ ». « *The Southerner*, ajoutera Vincent Ostria plusieurs années plus tard, est un film naturaliste au sens fort, pas au sens d'exagération fataliste qu'on lui prête habituellement² ».

Ces références à un mouvement dit « naturaliste » va de pair avec le rappel d'autres influences, artistiques ou littéraires, dont semblent imprégnés les films de Jean Renoir. Le *Franc-Tireur* parlait ainsi, en 1950, de la « veine rousseauiste du metteur en scène³ » à propos de *L'Homme du Sud*, tandis que Vincent Ostria comparait le même film aux premiers romans de Jean Giono. Le mouvement impressionniste qui marqua l'histoire de la peinture au tournant du vingtième siècle constituait lui aussi une référence incontournable, *a fortiori* pour Jean Renoir dont le père était un des plus éminents représentants de cette petite révolution artistique. Le cinéaste, « formé par les peintres impressionnistes et les romanciers naturalistes⁴ », comme le rappelait Georges Sadoul, aurait ainsi composé dans *L'Étang tragique*, aux dires de Marcel Martin, « un travail remarquable de finesse et de modelé qui est bien dans la tradition impressionniste⁵ ».

Cette volonté supposée du cinéaste, de composer des œuvres qui s'offraient comme des miroirs de la réalité, contrastait évidemment avec la production hollywoodienne de l'époque. Comme le précisait Georges Sadoul, « ce réalisme, éloigné de l'optimisme stupide comme de la noirceur conventionnelle, est fondé sur une robuste vision de l'homme et de la société, il est sensible et chaud, émouvant, vrai⁶ ». *L'Homme du Sud*, en particulier, se prêta à ce type d'analyse. « Il est construit de façon à nous dissimuler les os de la construction au-dessous de la chair vivante de la réalité⁷ », écrivait Stanley Goulder. « Renoir a bien su nous rendre compte de la

1. Jean Queval, « *L'Homme du Sud*, excellente rentrée de Jean Renoir », *Radio cinéma télévision*, 3 juin 1950.

2. Vincent Ostria, « *L'Homme du Sud* », *Cahiers du cinéma*, n° 482, juillet-août 1994.

3. « L'oasis de *L'Homme du Sud* est un mirage », *op. cit.*

4. Georges Sadoul, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

5. Marcel Martin, « *L'Étang tragique*, Jean Renoir en Amérique », *op. cit.*

6. Georges Sadoul, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

7. Stanley Goulder, « *L'Homme du Sud* », *op. cit.*

*réalité de la lutte menée par Sam Tucker¹», ajoutait Guy Marester. « La vérité des situations est poignante²», affirmait quant à lui Jean Queval. C'est finalement cette capacité du metteur en scène à exprimer sur l'écran l'essence même de l'existence que mettaient en avant les admirateurs de *L'Homme du Sud*. « Jean Renoir, qui place sa caméra avec le même amour et la même science qu'un peintre son chevalet, sait à merveille saisir ce qui est la vie : hommes, bêtes ou plantes³», notait Robert Chazal. Concluons par une phrase de Claude-Jean Philippe à propos de ce même film : « Renoir y exerce la plénitude de sa vision, dans une prise de possession souveraine d'une vie puisée à sa source⁴. »*

La direction d'acteurs

L'inscription réaliste des œuvres de Jean Renoir était par ailleurs permise par sa formidable direction d'acteurs, sur laquelle s'appuyait tout son art. « Peu de metteurs en scène ont une sensibilité aussi communicative que Renoir, et presque tous ses acteurs jouent sensible⁵ », écrivait Claude Vermorel dans *Spectateur* à propos de *L'Étang tragique*. « Si le scénario est très faible, la direction des comédiens est celle de Renoir, c'est-à-dire d'un grand metteur en scène⁶ », précisait Jeander dans *Libération*. « Anne Baxter, alors débutante, Dana Andrews et les autres interprètes prennent, sous la houlette de Jean Renoir, des dimensions qu'aucun réalisateur américain n'aurait été capable de leur donner à l'époque⁷ », renchérisait enfin Samuel Lachize dans *L'Humanité*.

Les autres films américains de Renoir bénéficièrent des mêmes louanges. « Ce qui fait aujourd'hui le charme indéniable de *This Land Is Mine*, écrivait par exemple Armand-Jean Cauliez en 1962, ne se situe pas au niveau de la crédibilité [...] mais dans l'intelligence

1. Guy Marester, « *L'Homme du Sud* », *Combat*, 2 juin 1950.

2. Jean Queval, « *L'Homme du Sud*, excellente rentrée de Jean Renoir », *op. cit.*

3. Robert Chazal, « *L'Homme du Sud* », *op. cit.*

4. Claude-Jean Philippe, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

5. Claude Vermorel, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

6. Jeander, « *L'Étang tragique* », *Libération*, 16 juillet 1962.

7. Samuel Lachize, « *L'Étang tragique* (1941), une heureuse reprise », *op. cit.*

de la direction d'acteurs¹ ». Plus récemment, Gérard Legrand célébrait, dans ce film, un « *Charles Laughton admirable et une Maureen O'Hara flambante de sincérité*² ».

Parmi les films américains de Jean Renoir, c'est peut être *L'Homme du Sud* qui était le plus apprécié pour sa direction d'acteurs. « *Il a communiqué à ses interprètes sa façon de voir et de sentir. Zachary Scott fait presque oublier qu'il n'a rien d'un paysan. Betty Field est presque toujours excellente et Beulah Bondi est une grand-mère à la spontanéité soigneusement étudiée*³ », écrivait Robert Chazal. On retrouvait la même idée sous la plume de Jean Queval (« *L'interprétation est unanimement bonne, malgré le physique ingrat de Zachary Scott, parce que chacun joue avec naturel, sobriété, conviction*⁴ ») ou de Guy Marester (« *L'interprétation atteint à une rare valeur : [les acteurs] donnent à chacun de leurs gestes, à chacune de leurs paroles, une frappante justesse*⁵ »).

À propos du *Journal d'une femme de chambre*, les avis furent beaucoup plus mitigés. Si Paul Gilson, dans *L'Écran français*, se montrait particulièrement enthousiaste (« *Les acteurs jouent dans les décors du Mesnil avec une telle vérité qu'ils paraissent interpréter la version américaine d'un film français*⁶ », écrivait-il), il n'en allait pas de même pour André Bazin, dont les propos témoignaient d'un fort agacement : « *Paulette Goddard est mauvoise à souhait. Quant à Burgess Meredith, coproducteur 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 nuance*⁷. »

Exactement le même constat pouvait être établi à propos de *La Femme sur la plage*, à propos duquel Claude Vermorel estimait

1. Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, op. cit.

2. Gérard Legrand, « Feuilletés pour mon Renoir », op. cit.

3. Robert Chazal, « *L'Homme du Sud* », op. cit.

4. Jean Queval, « *L'Homme du Sud*, excellente rentrée de Jean Renoir », op. cit.

5. Guy Marester, « *L'Homme du sud* », op. cit.

6. Paul Gilson, *L'Écran français*, 20 mars 1946.

7. André Bazin, 15 juin 1948, cité par Roger Viry-Babel dans *Jean Renoir : Films/ textes/références*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989.

qu'il était « joué médiocrement par Joan Bennett qui vieillit mal et par un Charles Bickford conventionnel¹ », alors que François Truffaut, dans *Les Films de ma vie*, au contraire, s'extasiait :

Le cinéma n'est jamais autant lui-même que lorsqu'il parvient, en utilisant le dialogue comme une musique de contrepoint, à nous faire entrer dans les pensées des personnages. C'est sous cet angle que je vous invite à regarder les trois prodigieux acteurs de *The Woman on the Beach* : Joan Bennett, Robert Ryan, Charles Bickford. Regardez-les comme des animaux, comme des bêtes farouches qui déambulent dans la jungle crépusculaire de la sexualité refoulée².

Histoires inconséquentes et grosses ficelles scénaristiques

Si la direction d'acteurs, malgré quelques réticences, recueillait généralement les faveurs des chroniqueurs, les histoires que Jean Renoir choisit de mettre en scène durant son séjour aux États-Unis furent l'objet de critiques beaucoup plus acerbes. Les méthodes de travail en vigueur dans les studios hollywoodiens, « ces lointaines usines où l'on fabrique un peu trop de romans-feuilletons parfaitement stupides³ », comme les qualifiait Raymond Barkan, étaient évidemment accusées en premier chef.

Le scénario de *L'Étang tragique*, en particulier, suscita l'unanime exaspération des journalistes. « Il s'agit d'un de ces scénarios fonctionnels, et bourrés jusqu'à la gueule des pires conventions, qui permet à Hollywood de nourrir ses producteurs⁴ », écrivait Gilles Martain. « Il faut avouer que l'histoire est pratiquement nulle⁵ », renchérisait Samuel Lachize, qui pointait du doigt « tous les poncifs que comporte cette aventure » et les « grosses ficelles de l'action ». Le roman dont s'inspirait le scénario de ce film, « un feuilleton à suc-

-
1. Claude Vermorel, « La Femme sur la plage », *Spectateur*, 6 juillet 1948.
 2. François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975.
 3. Raymond Barkan, *L'Écran français*, 1948.
 4. Gilles Martain, « *L'Étang tragique*, un Renoir américain », *op. cit.*
 5. Samuel Lachize, « *L'Étang tragique* (1941), une heureuse reprise », *op. cit.*

cès publié dans un hebdomadaire illustré à gros tirage¹ », était tenu pour responsable de la puérité du scénario. « Cette pauvre histoire écrite à tant la ligne pour les journaux du dimanche² », comme l'écrivait Georges Sadoul, était tour à tour critiquée pour sa longueur, pour le côté simplet de son intrigue, pour ses invraisemblances psychologiques, pour son sujet rocambolesque et mélodramatique, autant de défauts qui se prêtaient mal à la sensibilité particulière de Jean Renoir.

L'Homme du Sud, malgré les louanges dont il fut l'objet par ailleurs, fut lui aussi largement condamné pour la faiblesse de son scénario. On reprochait à cette histoire son côté « un peu simplet³ » et l'absence de progression dramatique. Fréquemment comparé pour son thème aux *Raisins de la colère*, ce film se voyait finalement reproché l'absence de force dramatique qui caractérisait l'œuvre de John Ford.

Quant au *Journal d'une femme de chambre*, il fut présenté de façon peu flatteuse par Georges Sadoul en 1950 : « *Mirbeau revu par Margaret Mitchell et condensé pour les lecteurs du Reader's Digest avec l'assentiment de la Legion of Decency*⁴ »... Les propos de Claude Vermorel en 1948, au sujet de *La Femme sur la plage*, n'étaient guère plus complaisants : « *Qu'est-ce qui a bien pu le séduire dans cette histoire qui n'est même pas habilement contée, se demandait-il. [...] Une histoire de magazine du dimanche ; une vulgarisation de Freud pour le Middle West*⁵. »

Si les scénarios mis en scène par Jean Renoir étaient loin de susciter l'approbation générale, les journalistes se plaisaient aussi à relever les « grosses ficelles », emblématiques du cinéma hollywoodien, qui venaient gêner, à leurs yeux, le travail du cinéaste français. La caractérisation des personnages, en particulier, faisait l'objet d'attaques mordantes. « *Presque tous les autres personnages sont ceux que l'on a vus dans des centaines de films de la machine*

1. Georges Sadoul, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

2. Georges Sadoul, « *L'Amérique pauvre : L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir », *op. cit.*

3. Robert Chazal, « *L'Homme du Sud* », *op. cit.*

4. Georges Sadoul, « *L'Amérique pauvre : L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir », *op. cit.*

5. Claude Vermorel, « *La Femme sur la plage* », *op. cit.*

*hollywoodienne, très sympathiques ou très méchants, sans nuance aucune*¹ », écrit ainsi Stanley Goulder à propos de *L'Homme du Sud*.

S'exprimant sur le même film, Robert Chazal pointait du doigt « *l'allure trop intellectuelle du paysan Zachary Scott*² », tandis que Georges Sadoul développait de son côté la critique suivante à propos de cette œuvre :

Les paysannes misérables sont trop admirablement coiffées. Une grand-mère ronchonreuse [...] *en remet* terriblement sur son interprétation et encombre l'écran. La *pin-up* Betty Field joue inutilement les vamps de cambrousse, sans l'ombre d'utilité. Et puis, il y a surtout un idiot de village venu de Greenwich Village en passant par Saint-Germain-des-Prés, qui a aussi peu de vraisemblance que cette vache qui arrive à point nommé³.

Bilan de l'œuvre américaine de Jean Renoir

À la suite de ce rapide aperçu des grandes lignes directrices de la réception en France des films américains de Jean Renoir, nous allons tenter de percevoir quel bilan relatif à cette période de sa carrière se dessine à travers les écrits produits sur son œuvre. Il convient tout d'abord de distinguer deux périodes, correspondant à deux attitudes très différentes de la critique face à l'épisode américain du cinéaste.

La première de ces deux périodes est contemporaine de la réalisation de ces films et de leur première distribution en France, et concerne donc l'après-guerre, envisagé jusqu'à la fin des années Cinquante. À cette époque, le monde français de la critique se montrait très sévère à l'encontre de Jean Renoir, considérant ses films comme le fruit de la déchéance, du déclin du grand cinéaste français aux prises avec l'industrie hollywoodienne.

1. Stanley Goulder, « *L'Homme du Sud* », *op. cit.*

2. Robert Chazal, « *L'Homme du Sud* », *op. cit.*

3. Georges Sadoul, « L'Amérique pauvre : *L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir », *op. cit.*

De tous les réalisateurs français qui ont travaillé, ou travaillent encore, à Hollywood, Renoir est peut-être celui dont la personnalité s'est le moins bien accommodée des méthodes de fabrication en vigueur outre-Atlantique, pouvait-on lire dans *Le Franc-Tireur* en 1950. Les films « américains » de Jean Renoir que nous avons vus en France rappellent bien peu le réalisateur de *La Grande illusion*, de *La Règle du jeu*, de *La Bête humaine*. On pourrait penser que Renoir a perdu à Hollywood la puissance de sa vision du monde¹.

Le journaliste reprenait ici une idée très répandue à l'époque, comme quoi « *L'Amérique [serait] désormais pour un Européen une cure de dévitaminisation, où son talent s'étiole et risque de périr*² », pour reprendre les propos de Georges Sadoul.

Pour étayer cette thèse, les journalistes établissaient fréquemment des comparaisons avec d'autres cinéastes émigrés aux États-Unis plus ou moins à la même époque. Ainsi, Georges Sadoul écrivait : « *Son bilan américain est à peine supérieur à celui de Feyder, et vaut moins que celui de René Clair ou du Suédois Sjöström qui se gaspillèrent pourtant aux États-Unis*³. » Sadoul, grand admirateur de Renoir avant son départ outre-Atlantique, le considérait comme un « *très grand réalisateur qui aura dû jeter au vent la force de son âge* »... André Bazin, lui aussi, parlait du « *douloureux plaisir à retrouver Renoir même dans ce qu'il n'a pas su faire*⁴ ». En déclarant : « *On ne connaîtrait pas Renoir, on le classerait pour ses films américains parmi les réalisateurs très médiocres*⁵ », Claude Vermorel résumait parfaitement le sentiment de la grande majorité de la critique à l'époque.

Si, dans l'ensemble à cette époque, les films réalisés par Renoir outre-Atlantique furent mal reçus par la critique, *Vivre libre* provoqua véritablement la colère des journalistes français. Ce film, conçu pour présenter la Résistance française au public améri-

1. « L'oasis de *L'Homme du Sud* est un mirage », *op. cit.*

2. Georges Sadoul, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

3. Georges Sadoul, « L'Amérique pauvre : *L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir », *op. cit.*

4. André Bazin, *Les Lettres françaises*, 11 juin 1948.

5. Claude Vermorel, « *La Femme sur la plage* », *op. cit.*

cain, fut en effet perçu comme une véritable mascarade par ceux qui avaient vécu la guerre au jour le jour. Ainsi, André Lang s'insurgeait-il contre les distributeurs du film, qui « *prétendent infliger aujourd'hui aux Français une désobligeante caricature payante du drame même dont ces Français ont été les vrais acteurs, les vrais héros, les vrais traîtres, les vraies victimes*¹ ». Dans *Le Figaro*, Jacques Gautier écrivait : « *À nos yeux, les bonnes intentions n'excusent pas le mauvais cinéma. Et nous regrettons qu'un Français ait même involontairement donné une image ridiculement déformée d'une souffrance et d'un courage*². »

Dans un second temps, et cela essentiellement à partir des années Soixante, la carrière américaine de Jean Renoir fut l'objet d'une totale reconsidération de la part de la critique cinématographique. La raison de ce retournement soudain ? « *Une meilleure information d'abord et par ce que les films eux-mêmes apportent à la connaissance de Renoir*³ », suggérait Claude-Jean Philippe en 1962. « *C'est en Amérique que Renoir a trouvé son second souffle. C'est en Amérique que son extraordinaire générosité créatrice s'est ouverte sur l'universalité de l'Homme* », poursuivait-il, développant la parfaite antithèse de ce que l'on pouvait lire quelques années plus tôt.

L'un des premiers, chronologiquement parlant, à proposer une nouvelle approche des films américains de Jean Renoir fut Éric Rohmer — qui écrivait alors sous le pseudonyme de Maurice Scherer — en 1958. Il affirmait, en effet, dans les *Cahiers du cinéma* :

Je ne connais pas de films qui portent mieux que *Swamp Water* ou *L'Homme du Sud*, la marque d'une liberté plus totale d'improviser sur les lieux du tournage et il semble, d'ailleurs, que la mise à sa disposition des moyens techniques les plus raffinés, loin de provoquer ce raidissement dans le découpage que d'aucuns déplorent tout au contraire dut faciliter la tâche du metteur

1. André Lang, *France-Soir*, 1946, cité par Roger Viry-Babel dans *Jean Renoir, Le jeu et la règle*, Denoël, 1986.

2. Jacques Gautier, *Le Figaro*, 17 juillet 1946.

3. Claude-Jean Philippe, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

en scène français qui sut avec le plus d'aisance manier le travelling ou la grue¹.

Jacques Rivette, dans la même revue et la même année, reprenait ces idées à propos de *La Femme sur la plage*, lorsqu'il parlait du « second apprentissage de Renoir » :

Toute virtuosité technique semble abolie, les mouvements d'appareil, rares et brefs, cèdent définitivement le haut de l'écran au raccord dans l'axe ou au classique champ-contrechamp. Désormais, Renoir pose des faits, les uns après les autres, et la beauté naît ici de l'intransigeance : il n'y a rien qu'une succession brute d'actes ; chaque plan est un événement².

Ce regard technique sur l'évolution du style de Renoir en Amérique était repris par différents journalistes, qui analysaient la confrontation positive du cinéaste avec les moyens mis à sa disposition par les studios hollywoodiens. Armand-Jean Cauliez, par exemple, en 1962, remarquait à propos de *La Femme sur la plage* :

Techniquement, Renoir revient à un certain traditionalisme. Les mouvements d'appareil sont limités en nombre et en amplitude. La profondeur est rare (plans d'ensemble). La plupart des images sont des plans moyens [...] ou des plans rapprochés³.

D'autres, au contraire, ont envisagé cette phase de la carrière de Jean Renoir comme le moment d'un bouleversement intérieur, un changement total de l'homme dans son rapport au monde. Ainsi, pour Joël Magny, *L'Homme du Sud* dévoilait « un Renoir fort éloigné du bonhomme jovial ou résigné qui satisfait encore quelques consciences bornées⁴ ». Selon la vision — très particulière — de Claude Beylie, « le matérialisme anarchisant de naguère s'est estompé, au contact de la candeur et de la générosité que Renoir a

1. Maurice Scherer, *Cahiers du cinéma*, spécial Renoir, n° 78, décembre 1957.

2. Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, spécial Renoir, n° 78, décembre 1957.

3. Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, op. cit.

4. Joël Magny, « Renoir en quête d'un monde nouveau », *Cahiers du cinéma*, n° 489, mars 1995.

*découvertes en Amérique, et a fait place à une espèce de panthéisme. [...] On est passé de l'ironie cinglante à la sagesse immémoriale*¹ ». Il reprendra cette idée dans un ouvrage co-signé avec Maurice Bessy en 1989 :

Au contact du Nouveau Monde, Renoir a appris à regarder les êtres et les choses autrement ; avec plus d'humilité, plus de rigueur aussi. À l'engagement — disons plutôt à l'engouement — des années Trente, fait place une effusion de type nouveau, une écoute généreuse du monde et des rythmes universels².

Jean Collet, fervent défenseur des films américains de Jean Renoir, mettait en avant l'incompréhension à laquelle avait donné lieu le cinéaste français dans sa volonté de ne pas reproduire les anciens schémas qui avaient fait son succès en France, mais d'expérimenter sans cesse : « *Renoir, comme tous les artistes véritablement novateurs, déteste se répéter. Comme tous les pionniers, il fraie des chemins*³. »

Il est enfin intéressant de constater que, au sein de ce que nous appelons cette deuxième période, même *Vivre libre* qui, comme nous l'avons vu, avait été totalement rejeté en son temps, fut réhabilité. On cherchait dorénavant à comprendre les motivations de Jean Renoir pour tourner ce film et à l'excuser pour les faiblesses de cette œuvre. Ainsi, Maurice Bardèche écrivait dans son *Histoire du cinéma* :

Avec des défauts inévitables qui sont typiquement des défauts « d'absent », Renoir avait essayé de comprendre la situation d'un pays occupé ; son film est celui d'un homme intelligent qui échoue sur des données qu'on ne peut pas imaginer à distance, mais, à tout prendre, il y a certainement moins de sottises et moins de bassesse dans son film que dans ceux qui furent réalisés par la suite en France sur des thèmes voisins⁴.

1. Claude Beylie, *Jean Renoir*, « Anthologie du cinéma », *op. cit.*

2. Maurice Bessy, Claude Beylie, *Jean Renoir*, Éditions Pygmalion, Paris, 1989.

3. Jean Collet, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

4. Maurice Bardèche, *Histoire du cinéma*, 1964, cité par Roger Viry-Babel dans *Jean Renoir, Le jeu et la règle*, Denoël, 1986.

Claude Beylie plaçait le film sur un autre plan, accusant ses confrères en exercice à l'époque de la sortie du film de n'avoir pas compris l'esprit dans lequel il avait été réalisé : « *Ce qu'il cherche à décrire, c'est un esprit, non une réalité historique. De ce point de vue, l'œuvre est non seulement défendable, mais largement en avance sur son temps*¹. »

Conclusion

Ce panorama chronologique et thématique de la réception en France des œuvres américaines de Jean Renoir montre clairement à quel point il n'existe pas une critique, mais bien deux, très différentes l'une de l'autre. Une critique immédiate tout d'abord, qui reçoit des films inédits et contemporains et les appréhendent de façon très sensitive, parfois très instinctive aussi. Et une critique à long terme, qui analyse des œuvres individuelles au regard du travail global d'un auteur tout au long de sa carrière, mais aussi en fonction de ce que l'évolution du langage cinématographique aura révélé de la place des films en question dans l'histoire du cinéma.

Cette remarque est particulièrement explicite dans le cas de Jean Renoir. Avec le recul, ce metteur en scène porté aux nues par la Nouvelle Vague bénéficiait presque *ipso facto* de l'indulgence de la critique. Cette indulgence était totalement impossible dans le contexte d'une France en guerre, où l'absence même du cinéaste apparaissait comme une désertion. Il était inconcevable à l'époque, et *a fortiori* dans l'après-guerre, lorsque le conflit avait définitivement pris fin, que Jean Renoir s'obstine à rester à Hollywood, climat qui ne pouvait convenir à sa sensibilité incontestablement française. D'où les invitations répétées qui lui étaient adressées afin de hâter son retour en France. Ainsi, Raymond Barkan écrivait en 1948 : « *Répétons donc cet amical conseil : qu'il se décide à regagner la France. Même un cinéma européen de crise conviendra mieux à son talent*². »

1. Claude Beylie, *Jean Renoir*, « Anthologie du cinéma », *op. cit.*

2. Raymond Barkan, *L'Écran français*, 1948.

Georges Sadoul lui aussi se lamentait de l'éloignement du cinéaste :

Voici bientôt dix ans qu'un Renoir — en pleine possession de sa force et de son génie créateur — n'a réalisé aucun film en France, *écrivait-il en 1948*. Le fromage de brie et les grisailles parisiennes manquent à ce grand homme si profondément français. [...] Que Renoir revienne vite à Paris. Le cinéma français a besoin de lui, et il a besoin de la France pour pouvoir poursuivre valablement son œuvre¹.

Sadoul renouvelait inlassablement son exhortation deux ans plus tard, se faisant de plus en plus alarmiste au fur et à mesure que les années passaient :

Voici dix ans et plus que Jean Renoir nous a quittés. Rien ne laisse prévoir son retour. Quel gâchis! Quelle perte pour le cinéma français, et quelle perte pour son art. [...] Ah! Que Jean Renoir revienne vite manger du brie et boire du vin rouge devant les grises perspectives des rues parisiennes. Que cet Antée reprenne pied sur son sol, recommence à vibrer avec notre peuple... Sinon, privé de ses racines, il sera voué à la décadence et se dirigera vers une définitive impasse².

1. Georges Sadoul, « *L'Étang tragique* », *op. cit.*

2. Georges Sadoul, « *L'Amérique pauvre : L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir », *op. cit.*

Les temps tragiques

Quelques réflexions sur la sortie française de *Vivre libre* à l'époque des accords Blum-Byrnes

Laurent Le Forestier

« *Le plus méprisé des films américains de Jean Renoir* », écrivait François Truffaut au sujet de *Vivre libre* (*This Land Is Mine*¹). Si ce constat conserve aujourd'hui encore une bonne part de vérité, il vaut surtout pour l'accueil qui fut réservé au film lors de sa sortie française, en 1946. La critique se montra presque unanimement négative, parfois même blessante à l'encontre de Renoir, au point de l'ébranler profondément :

Si ce que j'ai lu est vrai, je ne suis pas près d'oublier la peine profonde que me cause ce manque d'indulgence de mes compatriotes. Je te disais dans le début de ma lettre que je me sentais un grand désir de rester ici. Cet incident ne peut que renforcer ce désir de ne pas aller retrouver des gens dont l'héroïsme pendant cette guerre force mon admiration mais dont la susceptibilité me semble regrettable².

Finalement, Renoir resta installé à Beverly Hills et *Vivre libre* ne rencontra jamais l'adhésion de ses compatriotes. Du mépris le

1. In André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989, p. 252.

2. Lettre à son frère cadet Claude Renoir, datée du 26 juillet 1946, in Jean Renoir, *Correspondance 1913-1978*, Paris, Plon, 1998, p. 184.

plus profond à l'estime relative, le chemin était trop difficile à gravir pour un film alourdi d'une réputation désastreuse. Par la suite, Renoir n'évoqua plus guère ce film, peut-être par peur de rouvrir des plaies profondes. Ou plus sûrement parce qu'il s'aperçut que *Vivre libre*, conçu pendant la guerre, ne pourrait en aucune manière se trouver un jour en phase avec des spectateurs de l'après-guerre : « *R.K.O. a eu tort de présenter un ouvrage qui était d'actualité en 1942*¹ », et qui donc ne l'était plus du tout en 1946, convint-il d'ailleurs. Il semble bien qu'avec cette observation Renoir ait perçu la nature réelle du problème : *Vivre libre* a-t-il été réellement reçu, à sa sortie, comme un film de 1942, ou plutôt comme un film de 1946 ? D'autre part, un film américain sur la Résistance, en 1946, avait-il autant de chances qu'un film français, au sujet comparable, d'être apprécié du public et de la critique ? Un retour sur les conditions de sortie en France de *Vivre libre* nous permettra sans doute de mieux comprendre les raisons, pas nécessairement objectives, de cet accueil critique catastrophique.

Vivre libre sort à Paris le 10 juillet 1946 ; il fait partie des premiers films américains tournés pendant la guerre à trouver une diffusion en France. En effet, faute d'arrangement commercial entre les deux pays, seule une quarantaine d'œuvres hollywoodiennes, apportée par l'armée américaine peu après la Libération, a circulé jusqu'alors dans l'Hexagone. Les nouveaux films américains sont attendus sur les écrans français avec un mélange d'envie et d'angoisse. Beaucoup de revues de cinéma font leur couverture sur les stars américaines et publient des échos de l'activité à Hollywood, allant même jusqu'à rédiger le menu des festins de films à venir : « *Autant en emporte le vent, Les Raisins de la colère, Mrs Miniver, Philadelphia Story, Dragonwyck*²... ». Ce sont le public et, par conséquent, les exploitants qui attendent ce débarquement de longs métrages avec le plus d'impatience. En effet, les salles françaises proposent essentiellement des œuvres

1. *Ibid.*

2. Liste, bien sûr non exhaustive, publiée dans *Cinévoque*, n° 8, 18 juin 1946, p. 18.

anciennes¹ : « [...] à Paris comme dans toutes les villes françaises, les cinémas continuent à afficher des films vieux de sept ans, dix ans et même davantage² ». Pour autant, ce phénomène ne s'explique pas par une pénurie de productions françaises récentes. On affirme même, au début de l'année 46, que « 38 films français terminés ne peuvent pas sortir faute de salles³ ». Le calcul de *L'Écran Français* avance le nombre de 33 films français tournés en 1945 qui ne sont pas encore sortis en 1946 et dont la diffusion n'est toujours pas prévue⁴. Bref, il semble y avoir une attente du public envers des films nouveaux, mais dans le même temps, les productions inédites réalisées en France peinent à trouver des écrans, saturés par des reprises. Deux raisons peuvent expliquer ce paradoxe⁵. Les exploitants ont sans doute peu confiance dans le potentiel commercial des films français : aucune sortie n'a été un immense succès jusqu'alors. Mais surtout, ils savent l'imminence d'un accord commercial avec les États-Unis et se tiennent prêts, en quelque sorte, à libérer rapidement leurs écrans pour afficher les productions hollywoodiennes attendues. Il suffira alors de faire disparaître des salles les films anciens, qui paraissent d'ailleurs gonfler la présence internationale sur les écrans :

À Paris, entre le 19 et le 25 décembre, il y avait sur les écrans 66 % de films étrangers. Du 12 au 18, on avait enregistré 70 % de films étrangers⁶.

Cette seconde raison explique en grande partie la méfiance du reste de la profession vis-à-vis du cinéma américain. Les producteurs, notamment, pensent qu'un arrangement franco-américain sur les échanges commerciaux risque de nuire à la production cinématographique française. Dès le début de l'année, des menaces de grèves sont lancées. Pour ne pas paraître cantonnée

1. Notons par exemple que *La Règle du jeu* est projeté au Panthéon et au Gaumont-Théâtre du 2 au 8 janvier.

2. *L'Écran Français*, n° 45, 8 mai 1946, p. 4.

3. *Le Film Français*, n° 57, 4 janvier 1946, p. 3.

4. N° 45, *op. cit.*

5. *L'Écran Français* du 8 mai 1946 remarque qu'un seul film nouveau sort cette semaine-là, tout comme la semaine précédente.

6. *Le Film Français*, n° 57, *op. cit.*

à une position plaintive, la profession fait des propositions aux pouvoirs publics, en particulier l'instauration d'un quota de sept semaines pour les films français contre six pour les films étrangers, chaque trimestre. Ces préoccupations sont répercutées, parfois de manière extrêmement alarmiste, par les journalistes de la presse spécialisée.

Le contexte éditorial n'est donc pas très favorable aux films américains. Toutefois, Jean Renoir, comme nombre de cinéastes français exilés, conserve une excellente image dans les revues de cinéma. On vient jusque chez lui réaliser des entretiens pour pouvoir donner de ses nouvelles aux spectateurs français. Toute information susceptible de le glorifier est reproduite, des récompenses reçues par ses films à la promotion de son fils Alain comme lieutenant d'artillerie de campagne dans la Red Arrow Division¹. *L'Écran Français* n'hésite pas à publier une critique très élogieuse du *Journal d'une femme de chambre* qui vient de sortir aux États-Unis, mais qui ne connaîtra une diffusion commerciale en France que deux ans plus tard (en juin 1948²)! Cependant, quelques notes discordantes se font rapidement entendre, en entonnant déjà des airs patriotiques :

René Clair, Jacques Feyder, Julien Duvivier, Marcel Carné, Jean Renoir, Jacques Becker, Robert Brenon [*sic*] sont considérés comme les meilleurs metteurs en scène français... Mais, seul de cette pléiade, Marcel Carné travaille en France. Et encore est-ce pour le compte d'une société presque américaine³.

Entre-temps, la menace américaine s'est précisée. Les accords Blum-Byrnes ont été signés le 28 mai 1946, entérinant un système de quota selon lequel seules quatre semaines par trimestre seront réservées à la projection des films français. Dès l'annonce

1. Voir *L'Écran Français*, n° 27, 2 janvier 1946, pp. 12-14. L'entretien est précédé d'un texte qui s'ouvre sur la remise du prix de meilleur réalisateur à Jean Renoir par « the National board of review for motion pictures » pour *The Southerner*.

2. *L'Écran Français*, n° 38, 20 mars 1946, p. 5. L'article de Paul Gilson se termine par ces mots : « Pour une œuvre d'une telle beauté, d'une telle poésie, merci, Jean Renoir ! ».

3. *Cinévue*, n° 7, 11 juin 1946, p. 8.

de l'événement, le ton change dans les revues, se faisant délibérément cocardier et anti-américain. Selon la presse, il ne s'agit plus d'un accord, mais de « *l'arrêt de mort du cinéma français*¹ ». La profession se mobilise en organisant, à l'appel de la branche nationale cinéma des syndicats C.G.T., une conférence dans les salons de l'IDHEC, le vendredi 14 juin. Jusqu'alors, on attendait avec impatience les films de Renoir exilé ; dorénavant, on rejette par avance les longs métrages américains de ce cinéaste qui déclare effrontément : « *En ce qui concerne mon retour [en France], je suis très hésitant*². » Bref, au risque de caricaturer légèrement, disons que Renoir passe, en quelques semaines, du statut de fierté nationale à celui de traître à la patrie.

Les accords Blum-Byrnes sont applicables à partir du 1^{er} juillet 1946. De fait, *Vivre libre*, premier film américain de Renoir à sortir en France, appartient aussi au lot initial des œuvres hollywoodiennes profitant de l'application de ces accords. Voilà déjà une donnée jouant profondément en sa défaveur. D'autant que la profession sait que le texte signé à Washington doit être discuté devant le parlement français durant l'été³. En attendant, il faut montrer aux hommes politiques que l'ensemble de la profession est hostile à cet arrangement et que les films exportés par l'ennemi commercial ne valent pas la production nationale. Le discours opposé au cinéma hollywoodien s'articule principalement autour de deux axes. Le premier s'attaque à la stratégie développée par les majors pour imposer leurs films :

En offrant aux plus bas prix leurs bandes depuis longtemps amorties, en n'accordant leurs « superproductions » qu'aux exploitants qui loueront en même temps un lot de films médiocres, les firmes américaines vont pratiquement « bloquer » le marché

1. *L'Écran Français*, n° 51, 19 juin 1946, pp. 6-7.

2. *L'Écran Français*, n° 27, *op. cit.*

3. Le 1^{er} août 1946, l'accord de Washington (l'accord global, car l'arrangement portant sur le cinéma n'est pas un traité et n'est donc pas soumis à une ratification spécifique) est ratifié par 550 voix sur 550 votants. Sur ce point, voir Jean-Pierre Jeancolas, « L'arrangement. Blum-Byrnes à l'épreuve des faits. Les relations cinématographiques franco-américaines de 1944 à 1948 », in *1895*, n° 13, décembre 1993.

pendant les semaines dites de « libre concurrence », semaines durant lesquelles les films français ou ceux des autres pays seront, en fait, éliminés¹.

Le second discours dominant consiste à railler le contenu des films américains. Mais pas de n'importe quel type de films. Uniquement ceux qui concernent la guerre et, plus précisément, l'occupation de la France, c'est-à-dire ceux qui entrent en concurrence directe avec un genre fortement exploité par la production nationale :

[...] Coupé de l'Europe, sans informations précises sur la terreur allemande, le cinéma américain a sombré dans une fantaisie qu'il nous serait difficile de supporter.

On ne saurait même trop recommander aux producteurs américains de projeter les bandes sur la Résistance française... en Chine, puisque, aussi bien, ils ont gratifié les Français d'un film sur la Résistance chinoise, tellement plus simple et tellement mieux...

Voilà pourquoi nous ne verrons pas :

[...]

Joan of Paris, dont Michèle Morgan est, hélas !, la vedette. L'action se passe dans un Paris qui date de Victor Hugo, car, pour faire des économies, le film a été tourné dans les décors de *Quasimodo*. Joan, fille de salle dans un bistrot, cache chez elle un pilote de la R.A.F. Découverte, elle est fusillée. L'Église en fait une sainte !

Once Upon a Honeymoon nous montre Ginger Rogers secourant les juifs d'un camp de concentration en leur chantant des mélodies nègres.

[...]

L'Imposteur qui n'ajoute rien à la gloire de Jean Gabin².

La même argumentation réapparaîtra sous la plume d'André Bazin pour attaquer *Vivre libre* (« *On a prêté aux firmes américaines l'intention de distribuer en Europe les films sur la résistance chinoise et vice versa*³ »...). Le discours se caractérise par une certaine mau-

1. *L'Écran français*, n° 51, *op. cit.*

2. *Cinévue*, n° 8, *op. cit.*, p. 18.

3. *L'Écran Français*, n° 55, 17 juillet 1946.

vaise foi (Ginger Rogers, dans *Once Upon a Honeymoon* — *Lune de miel mouvementée* de Leo McCarey, en 1942 — ne secourt pas les juifs, pas plus qu'elle ne chante, et les mélopées sont de simples prières juives) et le recours à des formules lapidaires et définitives, mais parfois erronées : en dépit des affirmations du journaliste, le public parisien verra bien *Once Upon a Honeymoon* (sorti à Paris le 13 avril 1949) et *L'Imposteur*, qui est distribué en même temps que *Vivre libre*¹. En fait, on peut même penser que l'auteur de ces lignes sait pertinemment que *L'Imposteur* sera bientôt à l'affiche des salles parisiennes : les majors américaines ont commencé les projections corporatives de leurs films dès la signature des accords Blum-Byrnes, c'est-à-dire fin mai, quelques jours avant la rédaction de cet article. La virulence du propos traduit finalement la volonté d'entraver, autant que possible, la carrière commerciale de ces films, en jouant sur la fibre nationale. Si ces longs métrages font peu d'entrée, leur manque d'intérêt aura ainsi été prouvé et les piètres résultats économiques constitueront un argument de choix, susceptible d'être entendu par les politiques. Cette assimilation de la qualité à la réussite commerciale d'un film est très souvent mise en avant dans les échos publiés sur les œuvres françaises :

En première semaine [...], *Jéricho* a totalisé le chiffre de 61 299 entrées et obtenu la recette brute de 3 039 917 francs. C'est une preuve de plus que la qualité paie toujours².

Il règne à cette époque une atmosphère de compétition dans les entrées totalisées par les films français face aux américains. Dans ce contexte, il n'est guère étonnant que l'accueil critique réservé au film de Renoir soit très mauvais. La présentation corporative de *Vivre libre* a lieu le vendredi 31 mai, à 10 heures, à l'Empire. Le film sort en exclusivité le 10 juillet dans cette grande salle de 1 500 places, qui vient d'être entièrement refaite et n'est ouverte

1. Ce film américain de Julien Duvivier connaît d'ailleurs un accueil critique comparable.

2. *Le Film Français*, n° 71, 12 avril 1946, p. 9. Précisons que *Jéricho*, de Henri Calef, est également un film sur la Résistance, qui a connu un très bon accueil critique.

que depuis le 15 février 1946. Elle est programmée par Pathé-Consortium. Cette société a signé un accord avec la R.K.O. (productrice du film) en avril 1945 afin, notamment, de conjuguer les moyens de distribution dont disposent les deux sociétés en France. *Vivre libre* semble bénéficier pleinement de cette collaboration, qui lui permet d'être à l'affiche d'une des douze plus grandes salles parisiennes¹. Pathé et R.K.O. paraissent miser ainsi sur une sortie-événement² et sur un certain succès. Les distributeurs ont préparé une version doublée, preuve supplémentaire qu'ils espèrent toucher un large public. Les échos de la projection corporative ont donc dû être plutôt positifs. En comparaison, *L'Imposteur*, de Julien Duvivier, sort dans quatre salles, mais bien plus petites (Balzac, Helder, Scala, Vivienne). Avec une seule salle, *Vivre libre* est loin d'être le mastodonte américain envahissant les écrans français que faisaient redouter les accords Blum-Byrnes aux professionnels du cinéma.

L'événement tourne court. Les revues cinématographiques tardent à rendre compte de la sortie du film. Même les critiques se font attendre. André Bazin est le premier à s'exprimer dans *L'Écran Français* à la date du 17 juillet. De son côté, *Cinévoque* publie un texte sur *L'Imposteur* le 23 juillet, mais pas sur *Vivre libre*. La critique sur ce dernier paraît dans le numéro daté du 30 juillet... alors que le film n'est plus à l'affiche à Paris depuis le 24 juillet. Parmi les revues importantes, seul *Le Film Français* a réagi rapidement. Une fiche technique, qui présente *Vivre libre* comme une « comédie dramatique de la Résistance », est publiée le 5 juillet. Voici ce que l'on peut lire dans la rubrique « éléments d'appréciation » :

Le film est un comprimé de violence et de drame. Les tourments du jeune garçon, le talent d'Humphrey Bogart, excellent comme toujours en mauvais garçon, et le mouvement très puissant dans lequel a été développée l'action empêchent ce sujet d'apparaître

1. L'information est donnée par *Le Film Français*, n° 81, 21 juin 1946, p. 6. Ce palmarès se base sur les recettes des douze derniers mois. L'Empire y figure, alors que cette salle n'est en activité que depuis cinq mois !

2. Rappelons que le public français n'a plus vu un nouveau film de Renoir depuis la sortie de *La Règle du jeu*, en juillet 1939.

trop mélodramatique. Billy Halop joue intelligemment le rôle de l'adolescent dévoyé¹.

C'est probablement l'une des seules critiques positives de *Vivre libre* parues dans la presse française. Renoir la doit sans doute à un typographe distrait qui a remplacé le texte initial par celui prévu pour le film *Le Châtiment*, de Lewis Seiler. La fiche corrigée ne paraît que le 19 juillet. Cet écart entre la sortie du film et la parution de textes le concernant, conjugué à sa carrière parisienne éphémère, prouve que la critique ne porte pas l'entière responsabilité de l'échec commercial de *Vivre libre*.

En fait, il est possible que *Vivre libre* ait été victime, tant de la part de la critique que du public, de la comparaison avec l'un des grands films qui l'a précédé à l'Empire, *La Bataille du rail*. Le long métrage de René Clément a fait triomphalement la réouverture de cette salle. Le succès est tel que *La Bataille du rail* augmente rapidement sa diffusion : « *Le Rex, la plus grande salle d'exclusivité sur les boulevards, avec la triple capacité de l'Empire, continue l'exclusivité en tandem*² », en mai 1946. Le film tient l'affiche depuis bientôt trois mois. Par sa qualité et son succès, *La Bataille du rail* est devenu en quelques semaines le mètre étalon du cinéma français, le film à l'aune duquel vont être comparés tous les longs métrages sur la Résistance. Peut-être le public a-t-il ressenti cette donnée plus ou moins consciemment ? À moins qu'il ne connaisse une certaine lassitude face aux films sur la Résistance, qui se multiplient, surtout quand il s'agit d'une œuvre américaine dépourvue de stars françaises. Quoi qu'il en soit, le 24 juillet, *L'Imposteur*, peut-être porté par la présence de Gabin, est toujours à l'affiche de ses quatre salles, tandis que c'est un film français au sujet moins contemporain, *Mensonges*³, qui a remplacé *Vivre libre* à l'Empire. Dans cette salle de l'Étoile, en dépit du plus fort mois de sorties hollywoodiennes (27 films contre 9 français), les accords Blum-Byrnes n'ont pas suffi à faire triompher le cinéma américain face à son concurrent français.

1. *Le Film Français*, n° 83, 5 juillet 1946, p. 16.

2. *Le Film Français*, n° 77, 24 mai 1946.

3. Il s'agit d'un film de Jean Stelli, tourné en 1945, avec Gaby Morlay.

Les critiques formulées contre *Vivre libre*, quelle que soit l'influence qu'elles aient eue, sont, par leur unanimité, révélatrices d'un sentiment collectif face à certains films sur la Résistance. En ce sens, elles éclairent peut-être à rebours les raisons de l'échec du film. L'année 1945 s'achève sur l'utilisation, lors du procès de Nuremberg, d'un témoignage sur support filmique : quelques plans montrant l'horreur des camps d'extermination servent en quelque sorte de preuves devant les dénégations des accusés. La presse cinématographique s'émeut de l'importance accordée au cinéma dans cette affaire. Dès le début de l'année 1946, les sorties de films documentaires sur la guerre se multiplient : ce sont, par exemple, *Le Retour*, film américain dirigé par Henri Cartier-Bresson sur la délivrance des prisonniers et des déportés, *La Vraie gloire*, témoignage sur « la dernière phase de la bataille d'Europe, du débarquement à la victoire, contée dans un film de montage remarquablement sonorisé¹ », etc. Les documentaires de ce type se comptent par dizaines et ils sont, la plupart du temps, salués par la critique². Les articles donnent l'impression que le procès de Nuremberg, avec sa « découverte » de la vérité par le cinéma, a fait basculer les goûts des spectateurs vers un certain « cinéma-vérité ». Là encore, cette donnée ne joue guère en faveur de *Vivre libre*. De fait, l'impression de réalité est souvent mise en avant pour louer les films français sur la Résistance : *La Bataille du rail* constitue « une œuvre qui atteint à une grandeur poignante par son dépouillement et sa vérité » ; *Les Démons de l'aube* est un film « vrai, direct, émouvant » ; quant à *Jéricho*, « un exploit authentique de la R.A.F. (le bombardement de la prison d'Amiens) est à l'origine de ce film, l'un des plus vrais et des plus émouvants qu'ait inspirés la Résistance³ ». De même, lorsqu'un film de ce type est attaqué, l'argu-

1. *L'Écran Français*, n° 42, 17 avril 1946, p. 13.

2. Généralement, les seules réserves concernent la qualité du commentaire mais ne portent presque jamais sur les images et leur montage.

3. Ces trois citations sont tirées d'une seule et même page de *L'Écran Français* (n° 42, 17 avril 1946, p. 13) ! Elles proviennent de la rubrique « *Sur les écrans de France, du meilleur au pire* » qui récapitule les films en exclusivité et leur applique une cotation. Pendant de nombreuses semaines du début de l'année 1946, *La Bataille du rail* reste un des seuls films à obtenir la cote la plus haute. *Les Démons de l'aube* (de Yves Allégret) et *Jéricho* bénéficient aussi d'une excellente cote, juste

mentation repose toujours sur des questions de réalisme : « *Je pense, très humblement, que le maquis, le vrai, c'était autre chose* » affirme un critique de *Cinévoque* pour justifier son mécontentement après la projection de *Vive la liberté* de Jeff Musso¹. Les journalistes n'ont aucune indulgence pour les films qu'ils jugent inauthentiques. Paradoxalement, ils en arrivent même à leur opposer des discours quasi dictatoriaux : « *ce film [...] ne relève ni de l'art cinématographique, ni de l'histoire, mais simplement de l'interdiction* ². » Il faut dire que nombre de critiques, notamment au sein de *L'Écran Français*, qui naquit dans la clandestinité, ont participé à la Résistance. Ainsi, Jean-Pierre Barrot, l'un des piliers de cette revue, reçoit en septembre 1946 la Légion d'Honneur et la Croix de Guerre au titre de la Résistance.

L'usage de cette notion de « réalisme » ne va toutefois pas sans difficultés pour les critiques. Certains condamnent un film en son nom, tandis que d'autres le louent pour les mêmes raisons. Un critique du *Film Français* contredit celui de *Cinévoque* en remarquant que, dans *Vive la liberté*, « *le souffle du maquis passe sur les images dont les paysages et les décors ont un aspect de vérité* ». Peut-être s'est-il souvenu, à la différence de son collègue, que Jeff Musso a travaillé dans la clandestinité et qu'il a, par la suite, intégré les prises de vues à son film de fiction. D'évidence, tous les critiques français n'ont pas les mêmes souvenirs de la Résistance et il y a sans doute autant de visions possibles de la Résistance qu'il y eut de résistants. Dans ces conditions, pourquoi et comment blâmer l'absence de réalisme de *Vivre libre*, lorsque l'on sait que Renoir n'a pas vécu ces événements sur le sol français ? N'aurait-il pas mieux valu essayer de comprendre les raisons de ses partis pris non réalistes ? Sans doute, mais la plupart des critiques ont en tête, au moment de la sortie du film, le credo théorique développé par René Clément, figure d'autorité depuis la réussite de *La Bataille du rail* :

inférieure à celle du film de René Clément. *Vivre libre* obtiendra la cote la plus basse et le commentaire suivant : « *le plus mauvais film de Jean Renoir* ». (Les passages soulignés le sont de notre fait).

1. N° 8, 18 juin 1946, p. 23.

2. *Ibid.*, toujours à propos de *Vive la liberté*.

Après Buchenwald, on ne peut plus faire de films mièvres, il y a quelque chose d'autre à exprimer, et il n'y a pas que les histoires d'amour qui intéressent le public. Les conversations dans un boudoir ne sont plus de notre époque. Sciemment ou non, les metteurs en scène recherchent l'illusion du vrai. Alors pourquoi ne pas aborder franchement le problème ? Pourquoi ne pas se mesurer avec cette grise réalité ? On triche trop souvent avec la réalité et elle se venge. De tous les films de guerre, les montages d'actualité sont ceux qui nous émeuvent le plus. Combien de films actuels sont vrais¹ ?

Mièvrerie *vs* réalisme : voilà, en deux mots, résumés les reproches formulés contre l'œuvre de Renoir². Mais un détail d'importance semble avoir échappé à bon nombre de critiques : *Vivre libre* n'est pas un film de l'après-Buchenwald. Renoir lui-même le dira un peu plus tard. Trop tard, sans doute, puisque lorsque cet entretien paraît, *Vivre libre* n'est déjà plus à l'affiche :

J'éprouve un enthousiasme total pour des films tels que *Rome, ville ouverte* et *La Bataille du rail*. Ce sont pour moi des révélations. Mais, si leurs créateurs témoignent d'un très grand talent, ces œuvres s'expliquent aussi par les événements qui ont bouleversé l'Europe. Ils sont comme des cris de douleur et de revanche après l'oppression. Hollywood n'a pas connu cette ardeur née de la contrainte, aussi ai-je le sentiment que les hommes de cinéma d'ici doivent s'appliquer surtout à mettre en place des idées³ [...].

Certains verront peut-être dans les propos du cinéaste une tentative pour prendre en marche le train du réalisme. Mais on peut aussi penser que l'auteur de *Toni* est réellement intéressé par ce nouveau style dont il ne sait pas encore qu'il contaminera tout un pan de la production américaine. Renoir explique simplement que ses films américains — et sans doute tout particu-

1. *L'Écran Français*, n° 24, 12 décembre 1945.

2. « [...] On voit apparaître le couple qui échange les mêmes banalités avec un air de n'y point croire, qui ajoute à l'ennui, à la gêne. Ainsi vont les choses cahin-caha, et comme la mode est au malheur, la mort sépare les amants. Telle est la recette employée pour faire des films sur la Résistance. Elle est inavouable, elle n'est pas honnête. » Critique de *Vivre libre* par Georges Zevaco dans *Cinévue*, n° 14, 30 juillet 1946, p. 13.

3. *L'Écran Français*, n° 58, 7 août 1946, p. 7.

lièrement *Vivre libre* et *Le Journal d'une femme de chambre*, qu'il vient de terminer — n'appartiennent pas à cette catégorie esthétique. Dans *Vivre libre*, il ne s'agit pas tant de dépeindre des faits réels que de montrer l'affrontement entre des idées, à travers des personnages volontairement plus schématiques qu'approfondis. La lutte entre l'opresseur et l'opprimé est, comme souvent chez Renoir, une opposition de classe entre le patron collaborateur, ami du nazi aristocrate et raffiné, et les petites gens, simple employé ou modeste instituteur. Ces intentions, qui transparaissent dans le film, ont été formulées avec limpidité par le cinéaste : « Il [le film] est très violent et montre, je l'espère clairement, que certains chefs d'entreprise ont préféré voir les Nazis pénétrer dans leur propre pays plutôt que d'accorder quelques avantages à leurs ouvriers¹. » Ce propos affiche une parenté évidente avec un autre film de Renoir qui, lui, fut en son temps, pas si lointain, adulé par le public et la critique : *La Grande illusion*. D'ailleurs, le cinéaste semble avoir adopté, pour *Vivre libre*, une démarche similaire à celle retenue pour *La Grande illusion*. Il est parti d'un personnage réel, qu'il a rencontré (ici un hitlérien « raffiné et cultivé qui m'a paru infiniment plus dangereux qu'une brute nazie » et qui « au cours d'un dîner, [...] m'a récité de la poésie française avec à peine une pointe d'accent² »), mais s'est refusé à le placer dans des situations authentiques, préférant imaginer une histoire plus propice à développer le propos qui l'intéresse :

1. Lettre à Alain Renoir, le 13 septembre 1942, in Jean Renoir, *Correspondance*, op. cit., p. 147.

2. Ces deux phrases sont tirées d'une lettre à Erich von Stroheim, datée du 27 août 1942. *Ibid.*, p. 146. La parenté avec *La Grande illusion* est encore plus évidente lorsque l'on sait que Renoir proposa ce rôle, dans *Vivre libre*, à von Stroheim en souvenir de sa participation à son film de 1937. Finalement, le personnage fut incarné par Walter Slezak, qui interprète un rôle un peu similaire dans *Lune de miel mouvementée*. La rencontre décrite par Renoir se retrouve dans une scène de *Vivre libre* : le nazi découvre que le directeur de l'école est un résistant grâce à une citation de Tacite.

Dudley Nichols et moi avons lu un très grand nombre d'histoires en rapport avec l'occupation, pour finalement décider d'inventer notre propre récit qui correspondra mieux à nos idées sur le rapport entre occupants et occupés¹.

Vivre libre s'ouvre sur une indication simple mais importante : l'action se déroule « somewhere in Europe ». Pour le cinéaste, il ne s'agit pas de traiter de la situation particulière de la France, mais d'évoquer un pays indéterminé dont les situations seraient représentatives de n'importe quelle nation occupée par les nazis. Bref, Renoir n'a pas écrit son film sur le mode singulier (des histoires vraies situées dans un contexte précis et donné, par exemple celui de la France), mais sur le mode itératif (représenter des événements que les nazis et leurs victimes ne cessent de reproduire de pays en pays). Cette idée semble avoir totalement échappé à la plupart des critiques. Certains évoquent « *les souffrances de la France et le courageux martyr qu'elle endurait*² » remplacés, par Renoir, dans le contexte d'une « *petite ville française*³ ». Cette inexactitude a des conséquences importantes, en induisant un glissement rhétorique. Elle permet aux critiques de ne plus parler du film tel qu'il est (une fiction métaphorique), mais plutôt tel qu'ils voudraient qu'il soit (un récit réaliste et testimonial, à la manière de *La Bataille du rail*). Le raisonnement est simple : puisque *Vivre libre* parle de la France occupée, comparons-le à la réalité de cette situation. Dès lors, sa valeur, aux yeux des critiques, ne peut venir que de sa capacité à rendre compte avec vérité de ce qui s'est passé.

Il n'est pas question de dénoncer cette attitude de la critique comme s'il s'agissait d'une stratégie délibérée visant à nuire au film. Mais les temps sont tels que les journalistes sont placés dans l'incapacité de voir ces œuvres américaines dans des conditions de relative objectivité. Leur expérience de la guerre et la découverte d'un nouveau courant réaliste au cinéma (certains

1. Lettre à Maximilian Becker, datée du 15 mars 1943, in Jean Renoir, *op. cit.*, p. 150.

2. Georges Zevaco, *op. cit.*

3. Critique de *Vivre libre* par André Bazin dans *L'Écran Français*, n° 55, 17 juillet 1946.

connaissent déjà *Rome, ville ouverte*, qui sortira le 13 novembre 1946) ont métamorphosé leurs regards. Pour la plupart des critiques, un film sur la Résistance sortant en 1946 ne peut être que réaliste. D'ailleurs, très logiquement, ils oublient tous très vite que *Vivre libre* a été réalisé en 1942-1943, en dépit des rappels qu'ils placent systématiquement dans leurs textes : « *Il faut se souvenir que ce film date de quelques années* », précise ainsi Georges Zevaco. Mais quelques phrases plus loin, il s'interroge :

Vivre libre est aussi mauvais que *Vive la liberté*, et autres navets du même genre.

Au fait, n'est-ce pas le genre même qui est critiquable ? Les films sur la Résistance du pays, à quelques exceptions près (*La Bataille du rail* et *Jéricho*) ont été des échecs. D'où cela vient-il ? La sortie de *Vivre libre* nous donne à réfléchir. Il est très gênant de parler, en toute sincérité, d'un film qui se propose de magnifier l'héroïsme des combattants du maquis ; quoi, dira-t-on, ce plumeur ose critiquer les meilleurs fils de la nation ? Oh ! Que non ! Très simplement, je pense que l'aventure de ces hommes se suffisait à elle-même et je sais nombre de ces soldats anonymes qui détestent ces films parce qu'ils savent qu'ils ne sont pas vrais¹.

On voit en quelques lignes la manière dont se constitue l'amalgame que la presse française va livrer en guise de critiques du film. *Vivre libre* est assimilé systématiquement aux films français sur la Résistance produits depuis la Libération, au point que lorsqu'on évoque « la sortie de *Vivre libre* », on lui associe le sujet de *Vive la liberté* (« *magnifier l'héroïsme des combattants du maquis* »). Il n'y a pas d'un côté les films français réalisés après la guerre et de l'autre les films étrangers produits pendant la guerre, mais juste des œuvres vraies opposées à des navets fantaisistes. Et la preuve du bien-fondé de cette dichotomie se trouve dans le jugement indiscutable des anciens combattants. Personne ne semble s'émouvoir du fait que *Vivre libre* n'ait pas été conçu pour s'adresser spécifiquement à des résistants. Cette critique n'est pas un cas isolé. Même André Bazin opère sur un registre similaire :

1. *Cinévoque*, op. cit.

Les poncifs de nos bons vieux films de résistance, dont nous disons tant de mal, sont d'un réalisme cousu main au prix de cette inénarrable aventure, tissu d'invéraisemblances matérielles et psychologiques. Mieux vaut prendre le parti d'y voir un bien curieux documentaire sur l'idée que l'Amérique a pu se faire de notre occupation¹.

S'il sacrifie *Vivre libre* sur l'autel du réalisme, le critique de *L'Écran Français* prend malgré tout la précaution de rappeler qu'il s'agit d'un point de vue ancien de Hollywood sur la Résistance. Il est le seul à insister sur ce double décalage, géographique (parce qu'américain) et temporel (parce que datant de 1943), qui explique, à ses yeux, l'aspect ridicule que peut revêtir le film pour des spectateurs français de l'après-guerre :

Nous voulons bien croire aux mobiles, sans doute fort avouables, et aux intentions peut-être courageuses qui ont amené Renoir à *Vivre libre*, mais il est absurde d'utiliser ce film en dehors du contexte historique et social qui pouvait le justifier. Il eût mieux valu pour tout le monde — le cinéma américain y compris — qu'on nous privât de cette œuvre. Nous aurions pu feindre d'ignorer les « règles du jeu » auquel a dû se plier l'auteur de *La Grande illusion*².

De fait, Bazin reconnaît implicitement, avec lucidité, que *Vivre libre* n'est pas vu — et critiqué — par les spectateurs pour ce qu'il est réellement, mais plutôt pour ce qu'il représente à leurs yeux : un de ces films américains imposés par les accords Blum-Byrnes, complètement déplacé (tant dans son contenu que dans sa présence même à l'affiche) dans la France de 1946. Aucun ne prend donc la peine de s'arrêter sur ses qualités intrinsèques réelles, c'est-à-dire soulagées des pesanteurs du contexte. La référence, dans le texte de Bazin, à deux grands films de Renoir n'est pas anodine : nous avons déjà mentionné la reprise de *La Règle du jeu* au début de l'année 1946. La critique française continue d'admirer son auteur, le Renoir qui vivait encore en France et savait, à

1. *L'Écran Français*, op. cit.

2. *Ibid.*

leurs yeux, parler de sa société avec justesse. Mais le critique sait aussi, probablement, que *La Grande illusion* est sur le point de connaître une nouvelle carrière commerciale. Le film ressort fin août 1946 et l'accueil est, là encore, assez mitigé. Les reproches de Georges Altman, dans *L'Écran Français*, devraient viser la sortie plus que le film. Mais, une fois de plus, par un curieux déplacement de l'objet du texte, ce n'est pas la date de cette réédition qui est discutée (est-il pertinent de sortir un film pacifiste « après Buchenwald » ?), mais plutôt le sujet du film. En un sens, *La Grande illusion* est victime, cette année-là, de la même erreur de cible que *Vivre libre* : les critiques tirent à côté, touchant le film quand ils devraient viser l'indécence (?) des exploitants qui le diffusent. Nous reproduisons les lignes suivantes parce qu'elles témoignent de l'aveuglement d'une partie de la critique, éblouie par l'horreur qu'elle vient de découvrir, comme Mike Hammer ouvrant la boîte radioactive à la fin du film *En quatrième vitesse* :

Quand on nous attendrit sur les yeux bleus, les *blauen augen* de la charmante fillette, je songe à tous les yeux bleus, noirs ou gris, à tous les yeux hagards des milliers de petits enfants juifs, jetés avec leurs parents dans les fours d'Auschwitz et de Dachau. [...] Rien à faire. Notre optique a été bouleversée, comme bien d'autres choses dans le monde. Il y a eu trop de sang pour que nous puissions, déjà, supporter aujourd'hui l'eau de rose, la tisane et l'opium d'un film comme *La Grande illusion*. [...] D'abord, dès 1937, il y avait Hitler depuis quatre ans en Allemagne. Et si nous luttons désespérément pour la paix, nous ne la concevions que par l'effort, il faut bien dire révolutionnaire, des travailleurs de tous les pays ; c'est vrai, nous acceptions mal l'idée de la guerre, nous espérions en la conscience internationale ; mais nous savions déjà que le peuple allemand se laissait emporter par l'hystérie géante du nazisme. Nous savions que pourrissaient déjà dans les camps des social-démocrates [*sic*], des communistes, des opposants, des juifs, que nous ne mêlions pas à la tourbe des possédés. [...]. Tel qu'il est [*La Grande illusion*], il n'est plus que prime à toutes les collaborations diffuses, à toutes les concessions, à tous les abandons ; il justifie ceux qui pensaient qu'on pouvait « quand même s'entendre ». Il contient en germe tous les poisons qui infectèrent le monde ; sous ses paroles et

ses images qui veulent chanter la vie, bat en sourdine la marche funèbre de l'humanité, s'ouvre la danse macabre de l'univers¹.

Curieuse conception de la critique selon laquelle les films sont coupables de ce qu'ils n'ont pas fait, dit ou montré, mais de ce que le monde a commis. Et tant pis si les éléments à charge sont des preuves fabriquées : comment évoquer l'idée de collaboration à propos du contenu de *La Grande illusion* quand les seules « collaborations » que montre le film naissent entre, d'un côté, ceux qui font la guerre (les bourgeois, les aristocrates, les nantis, comme dans *Vivre libre*) et, de l'autre, ceux qui la subissent (les ouvriers, les employés, les paysans, les petits) ? Dans le procès intenté à Renoir (et à ses films : *La Grande illusion* ou *Vivre libre*, qu'importe...) en 1946, les avocats généraux de la critique ont la mauvaise foi des chroniqueurs judiciaires qui accablent une victime peut-être innocente, juste parce qu'il faut condamner quelqu'un pour contenter la foule. *Vivre libre* est coupable d'avance. Doublement coupable : d'être un film américain au moment des accords Blum-Byrnes et d'être une fiction symbolique à une époque où l'actualité semble nécessiter des films réalistes, des témoignages. « *Malheur à celui qui ne joue pas de trompette quand une génération entière joue de la trompette* » disait en substance Jean Cocteau.

Quelques années plus tard, *Le Journal d'une femme de chambre* se trouve à son tour condamné, non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il se refuse à être, c'est-à-dire, de nouveau, un film réaliste. « *Le film entier baigne dans cette lumière d'aquarium caractéristique des studios hollywoodiens et tout, les acteurs compris, y fait figure de fleurs japonaises dans un bocal* » écrit André Bazin, toujours dans *L'Écran Français*². Mais cette fois, le film gagne le procès en appel. Après une nouvelle vision du *Journal d'une femme de chambre*, Bazin corrige son propos avec élégance :

Je vois bien aujourd'hui quel préjugé critique m'aveuglait, celui du « réalisme » de Renoir. [...] Il était absurde de persister à vou-

1. *L'Écran Français*, n° 62, 4 septembre 1946, p. 5.

2. Reproduit in André Bazin, *Jean Renoir, op. cit.*, p. 87.

loir voir du réalisme manqué dans le film le plus onirique et le plus délibérément imaginaire de l'œuvre de Renoir¹.

Cependant, ni Bazin ni un autre critique n'est jamais revenu sur *Vivre libre*. Ce film-là fut aussi rejeté au nom du « réalisme manqué », alors qu'il amorçait déjà le tournant abstrait, schématique, théorique et théâtral de l'œuvre de Renoir. La remise en contexte de la sortie française de *Vivre libre* montre seulement qu'il ne pouvait en être autrement, en ces temps tragiques que vivait la France de l'après-guerre.

1. *Ibid.* p. 88.

Entre France et Amérique : *Vivre libre*

Barthélemy Amengual

Unanimement décrié, *Vivre libre* est-il un mauvais film ? La réponse est, sans doute, qu'il ne pouvait pas en être un bon. Dit autrement : Renoir n'était pas en condition de le réussir. Soulignons que le film naît dans le malentendu. Pour les milieux du cinéma aussi bien que pour le monde politique américain, le cinéaste dut paraître l'homme providentiel, tout désigné par son passé français pour s'intégrer à l'œuvre de propagande, de mobilisation psychologique et d'information que Franklin Roosevelt, démocrate réélu président des États-Unis pour la troisième fois, décida de développer sitôt après le raid japonais sur Pearl Harbor (décembre 1941).

De son côté, « *étant un être neuf*¹ », Renoir, désireux de se refaire une vie, prétendait travailler en cinéaste américain. Arrivé à l'automne 1940, le réalisateur tourne *L'Étang tragique* en 1941, *Vivre libre* en 1943, *Salut à la France* en 1944. Ce n'est donc qu'entre 1945 et 1951 que le « Renoir américain » s'affirme avec *L'Homme du Sud* (1945), *Le Journal d'une femme de chambre* (1946), *La Femme sur la plage* (1946) et *Le Fleuve* (1951), soit après la fin de la guerre ! Curieusement, au moment de *Vivre libre*, on pourrait dire que le Renoir américain n'existe pas. Cette carrière est bien déséquilibrée, rapprochée de celle d'un René Clair : *La Belle ensorceleuse*

1. Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, Paris, Éd. Universitaires, 1962, p. 113.

(1940), *Ma Femme est une sorcière* (1942), *C'est arrivé demain* (1943), *Dix Petits Indiens* (1945).

Renoir est le premier surpris de l'échec de *Vivre libre* : « *Le film avait été tourné en un temps record et avait bien marché dans les salles. Je pensais que ce succès nous aiderait à faire accepter d'autres histoires* (sic)¹. » Les finalités de l'œuvre sont connues. Il s'agissait de montrer à l'opinion américaine que, contrairement à ce qu'elle croyait, tous les Français n'étaient pas pétainistes, et encore moins des collaborateurs de l'occupant. Par ailleurs, et on l'en croit volontiers, Renoir supportait mal l'héroïsme vantard des émigrés européens et, sans doute, les insinuations malveillantes auxquelles l'exposait son passé pro-communiste (les épreuves de ce genre ne durent pas épargner un Bertolt Brecht).

Ce compte à régler réveilla chez lui l'amour de la satire et de la provocation : « *Les propos des émigrés me semblaient de mauvais goût [...] l'héroïsme à 10 000 kilomètres de l'ennemi est facile*². » « *Né froussard* », il aura accusé la couardise du héros de son film : « *Il a une peur bleue des Allemands et il a bien raison*³. » Se projetant dans le personnage de Charles Laughton, Renoir réglait des comptes aussi avec lui-même ; il se justifiait, imaginativement.

On ne s'étonnera donc pas de la vision approximative que Renoir peut se faire de la France occupée. (Il ne l'a pas connue.) Cette vision rejoint celle, non moins fautive, que pouvaient s'en faire les Français d'Amérique. En ce sens, et sur ce point là, *Vivre libre* est, paradoxalement, un témoignage réaliste⁴. Rentré en France, écrivant son livre *Ma vie et mes films*, Renoir revient sur son époque américaine ; il évoque *La Femme sur la plage* et écrit : « *La France était différente. Moi-même j'étais différent. Il était naturel que je recherche des sujets sans attaches avec une patrie qui n'était plus elle-même. [...] Mieux valait le vide que la barbiche en pointe des*

1. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 202.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Pour consentir à accepter cet inévitable décalage, il n'est que de songer à l'image que se faisaient les Français de l'Algérie en guerre, avant que les soldats du Contingent fussent rentrés chez eux et se soient mis à dire ce qu'ils savaient et/ou avaient fait.

*Français de cinéma*¹. » Le cinéaste tirait donc la leçon de ses films « français » réalisés aux États-Unis.

Avant de rappeler l'accueil que *Vivre libre* reçut en France (il y sortit en 1946), le film n'étant sûrement pas dans toutes les mémoires, il me semble indispensable d'en donner un résumé suffisamment détaillé afin de disposer d'exemples et de références dans les analyses qui suivront.

Le « carton » qui ouvre le film indique : « Quelque part en Europe ». Par la suite, à diverses reprises, les dialogues souligneront que l'oppression nazie n'est pas limitée à la France et qu'elle provoque des mouvements de refus et de Résistance dans quelque pays qu'elle s'exerce. Le premier plan du film, dans un accompagnement musical qui combine la Marseillaise, les Allobroges, le Chant du départ, découvre le socle d'un monument aux morts de 1914-1918. On lit : « À tous ceux qui sont morts pour établir la paix dans le monde. » Un court panoramique ascendant montre le monument lui-même : un soldat (agenouillé, épuisé ?, mourant ?) s'appuie sur son fusil. Quand l'armée allemande (camions de fantassins, motos, autos blindées, tanks) envahit la place de la ville, la silhouette du poilu domine l'agitation militaire et raide de l'envahisseur. Sur un mur, une affiche proclame : « Citoyens, faites confiance au soldat allemand. »

Le Commandant von Keller (Walter Slezak) entre dans la Mairie (le drapeau nazi monte sur l'édifice), se présente au Maire (qui ressemble lointainement à Pétain), donne ses ordres. Le Maire hésite à serrer la main de von Keller puis l'accepte. L'instituteur Albert Lory (Charles Laughton) est épris silencieusement de sa collègue Louise Martin (Maureen O'Hara), déjà fiancée à l'ingénieur Georges Lambert (George Sanders), adepte de la collaboration, au moins jusqu'au retour de la paix. Il est inquiet car un sabotage vient de faire dérailler un train de marchandises dans la gare dont il est responsable.

Le frère de Louise, Paul Martin, cheminot, est entré dans la Résistance, à l'insu de ses proches. Bientôt, à l'école, les ordres

1. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 202.

allemands arrivent. Il faut détruire les livres condamnés de la bibliothèque. Quant aux manuels scolaires, ceux d'histoire pour commencer, ils doivent être expurgés ; les pages arrachées seront brûlées.

Tous les habitants de la ville trouvent régulièrement, glissé sous leur porte, au petit matin, le journal clandestin de la Résistance, *Liberté*. Lory brûle le sien puis le sauve des flammes. Mais le matin suivant, il le conserve intact, le cache dans une poche de son veston, ce qui le perdra. Les imprimeurs sont arrêtés, leur matériel détruit. D'une fenêtre, Paul Martin lance une bombe sur la voiture de von Keller. L'explosion atteint la voiture suivante, tuant deux soldats. Arrestation d'otages. Parmi eux, Monsieur Saurel, directeur de l'école, savant latiniste, mais juif. Et l'instituteur Albert Lory. Pour sauver son fils, la mère de Lory a dénoncé Paul Martin, auteur de l'attentat. (En fait, Mme Lory n'a pas directement dénoncé Martin ; elle en a avisé Lambert, lequel a dénoncé Paul à la Gestapo).

Poursuivi, Martin saute de toit en toit, de wagon en wagon ; il est finalement touché au bras par un tireur allemand, mais il parvient à rentrer chez lui. Louise, sa sœur, est à la fois surprise et ravie : « Pourquoi n'as-tu pas confiance en moi ? Enfin, je retrouve mon frère ! » La jeune femme panse le bras blessé.

Après une discussion passionnée, Louise rompt avec Lambert. Ce dernier soutenait que l'auteur de l'attentat est le véritable criminel, le véritable assassin des otages. Scandalisée, hors d'elle, Louise lui rend sa bague de fiançailles.

Dans un guet-apens tendu par von Keller, avec le concours de Lambert qu'il a circonvenu, Martin est piégé. Le frère de Louise parvient à s'enfuir, mais il mourra entre deux trains.

Bureau de Lambert. Un employé offre à Lambert un pigeon voyageur blanc qu'il a capturé pour lui sur un toit : « Il est gros mais tendre, j'espère. » Lambert prend le pigeon, le caresse, réfléchit, va ouvrir un tiroir où se trouve un revolver ; il referme le tiroir, soulève une fenêtre et libère le pigeon, puis froisse et jette le bouton de rose qu'il portait à la boutonnière. Lory vient demander des comptes à Lambert, mais ce dernier s'est suicidé

avec son revolver que Lory ramasse. L'employé (le fournisseur de pigeons) trouve Lory en train d'effacer ses empreintes sur le revolver et fuit, en hurlant « au secours ! ». Lory suspecté, accusé d'avoir tué son rival par jalousie, comparait devant une Cour d'assises ; il a décidé de se défendre lui-même et établit son innocence du meurtre en faisant fond sur sa pusillanimité. L'instituteur prononce un curieux discours qui oppose lâcheté intérieure et lâcheté extérieure (cette opposition intérieur/extérieur est une idée fixe chez Renoir). Lui est héroïque en dedans, mais lâche en dehors. Lambert était fort au dehors, mais faible au dedans : il s'est rendu justice. À l'avocat général qui veut lui interdire, comme digressions, ses violentes attaques contre l'Occupant, Lory réplique qu'il n'est pas devant un tribunal militaire ou d'exception. Les institutions judiciaires restent l'unique endroit où un citoyen peut encore s'exprimer en toute liberté ; il raconte qu'il a vu, depuis les grilles de sa prison, l'exécution des otages. Il a pu crier ses adieux à l'héroïque M. Saurel.

La séance est reportée afin que le Maire puisse venir témoigner. La nuit, von Keller rend visite à Lory dans sa prison ; il le félicite pour son courage et son intelligence. Puisque les Allemands veulent le moins possible d'irrégularités, puisqu'ils veulent laisser au pays occupé ses prérogatives, von Keller prend conscience que Lory a trouvé un moyen de propagande imparable. Libre de parler, il pourra en dire beaucoup plus encore. Von Keller offre donc à Lory de le libérer : il ne sera pas fusillé.

De bonne heure, Lory rentre chez lui. Sa mise en liberté crée quelque trouble parmi les passants. Il veut prévenir Louise et Paul de cette « chance ». Guilleret, sifflotant, il se hâte et ne remarque pas même les tentures de deuil qui surmontent leur porte. Louise le couvre d'injures. Il retrouve sa mère au dehors, qui lui avoue être l'auteur de la dénonciation.

Reprise du procès. Très décontracté, parfois ironique, transfiguré, Lory reprend ses diatribes de la veille contre le nazisme. Il fait rire en déclarant : « von Keller veut me sauver ». L'instituteur dénonce les mauvais citoyens : le boucher qui vend sa

viande au marché noir ; l'hôtelier qui fait fortune, son hôtel étant plein d'officiers allemands ; le Maire qui ne pense qu'à acheter de nouvelles terres. Lory stigmatise l'appât du gain, l'amour de l'argent, distingue dans la foule des... Français (tous excusables, tous récupérables), des mauvais et des bons ; il parle de trahison de classe. L'instituteur avoue qu'il a toujours aimé Louise, que Paul a été dénoncé par sa mère ; il n'excuse pas celle-ci, mais il la comprend. Lory déclare : « Quand j'ai vu Georges Lambert mort, je me suis senti très fort. » Le jury unanime l'acquitte !

Le lendemain, l'instituteur retourne faire classe, sachant qu'elle sera la dernière. S'approchant successivement des bancs de ses élèves très impressionnés, il se penche sur chacun et lit un article de la Déclaration des Droits de l'Homme. La Gestapo vient l'arrêter ; il la fait attendre et termine par le cinquième article devant le plus jeune des élèves, le petit Juif. Cette « leçon » terminée, il sort, tête haute, et part vers son destin. Alors Louise, qui était restée sur le seuil et à qui il a subrepticement glissé la brochure des Droits de l'Homme, fait rasseoir les élèves et, d'une forte voix d'orateur passionné, lit le sixième article.

Le découpage est infiniment plus rigoureux, plus chronologique que ce résumé. La linéarité dramatique est totale. La cause vient toujours avant le fait, ou est clairement exposée si elle vient après. Ce qui n'est pas montré est rapporté par qui l'a vécu. N'importe, les extravagances et les invraisemblances de cette histoire sautent aux yeux. Dudley Nichols, le scénariste, en était cependant fort satisfait. Le mélo faisait « habilement » passer les messages. Vu sous cet angle, *Vivre libre* ne se distingue guère (dans son esprit comme dans ses formes) des « films biographiques » d'un William Dieterle : *La Vie de Louis Pasteur* (1936), *La Vie d'Émile Zola* (1937), *Juarez* (1939), *Docteur Ehrlich's Bullet* (1939), *Une Dépêche de Reuter* (1940). Dans ces films, vie privée, sentimentale, dévouement à la science et à la vérité, prétendent s'enlacer harmonieusement.

Considéré du point de vue des décors, outrageusement non français (l'école primaire de deux classes plus vaste que le plus énorme lycée), le film de Renoir n'est guère plus faux que ceux

des Vies de Pasteur et de Zola. Encore Renoir avait-il une excuse : difficile, en 1943, d'aller faire des repérages en France occupée. On a, au demeurant, fort peu chipoté la représentation de Marseille dans *Passage pour Marseille* (Curtiz, 1944), celle de Casablanca dans le film homonyme, pourtant réputé « culte », du même cinéaste (1943) ; ne parlons pas du Paris de *Monsieur Verdoux* (Chaplin, 1947).

Le plus difficile à accepter dans le personnage de Lory-Laughton est bien sûr son revirement : il part de trop bas pour monter trop haut. Le film insiste sur ses faiblesses : fonctionnaire docile, fils respectueux, il tremble devant la presse clandestine qu'on glisse sous sa porte, il obéit strictement aux ordres reçus. Timide, il n'ose se déclarer à celle qu'il aime. Comment devient-il un héros ? Le western, le mélodrame, le film social hollywoodiens nous ont accoutumés à ces sursauts, ces prises de conscience brusques, ces conversions, ces mouvements de générosité, ces renversements proches du sacrifice : c'est leur optimisme, leur dramatisme. Mais le genre définit une vision du monde qui porte sa propre vraisemblance, dans les limites de son horizon esthétique.

Comment le réalisme foncier de Renoir (qu'il sut sauvegarder jusque dans *La Vie est à nous*) pouvait-il se concilier avec la tragique réalité, ici, de son sujet ? *La Grande illusion* connaît l'héroïsme, mais il y est toujours en situation ; et l'humanité qui en déborde, et l'humour, voire le comique qui en cerne les contours, ne font que travailler à sa vérité.

Reste — ce que font les rares défenseurs radicaux du film — à tout légitimer par le moment et le lieu, ce qui nous reconduit à la théorie du bouchon : la vie n'est pas une entreprise, elle est un *état*. Et dans la période de l'Occupation, l'état a changé parce que le moment a changé. Ainsi, pour un critique qui signe C. D. dans le numéro 120 des *Cahiers du cinéma*, le lâche devient héroïque du fait des circonstances. Le milieu n'est plus celui qui s'accommodait de la lâcheté. La situation, le moment révéleraient Lory à lui-même comme ils ont révélé Martin qui, certes, ne se savait pas, avant l'invasion allemande, capable de terrorisme. Dans ce

nouveau monde qu'est devenue la France vaincue, chaque Français connaît de nouveaux déterminismes, doit se mettre en quête de nouvelles assurances, de nouvelles solidarités¹.

Le vice premier de *Vivre libre* serait donc d'être trop américain ? Il aura fallu l'aveuglement de Truffaut, renoirien inconditionnel, pour juger que *Vivre libre* est « *qu'on le veuille ou non, un film typiquement français*² ». Mais Truffaut en voit la meilleure cause, et il la trouve dans un dithyrambe inattendu de Maurice Bardèche : « *Les défauts inévitables de Vivre libre sont des défauts d'absent*³ ». Le « typique » de Truffaut n'en demeure pas moins problématique. Peut-être songe-t-il au Français de la France profonde, celui qui, désorienté/rassuré par la défaite et le pétainisme ne pense qu'à s'installer dans la France Nouvelle, cette France médiocre telle qu'elle émerge de *La Traversée de Paris* (la nouvelle de Marcel Aymé, 1947 ; le film de Claude Autant-Lara, 1956).

Le plus féroce critique de *Vivre libre* est certainement André Bazin, et ce dès le titre de son article « La Résistance française à l'usage des Chinois⁴ ». Rien ne lui convient : « *Les poncifs de nos bons vieux films de résistance dont nous disions tant de mal sont d'un réalisme cousu main auprès de cette inénarrable aventure...* » ; « *La réalisation technique est au-dessous du médiocre [...]; la lourdeur du découpage ajoute à l'évidente pauvreté de cet ouvrage...* » ; « *Il eût mieux valu pour tout le monde — le cinéma américain y compris — qu'on nous privât de cette œuvre.* » Bazin ne fait qu'une (importante) exception : « *Charles Laughton [l'instituteur Lory] qui parvient à nous faire croire à la réalité de son existence*⁵. »

1. Claude Depêche, « Les paradoxes de Renoir », *Cahiers du cinéma*, rubrique « Petit Journal du cinéma », n° 160, novembre 1964.

2. François Truffaut, « Bio-filmographie de Jean Renoir », *Cahiers du cinéma*, n° 78, Noël 1957 (« *typiquement français* » est souligné par Truffaut).

3. Truffaut situe sa citation dans « une récente édition » de *l'Histoire du cinéma* par Bardèche et Brasillach. Je ne l'ai donc pas trouvée dans les miennes (1948 et 1954).

4. André Bazin, « La Résistance française à l'usage des Chinois », *L'Écran français*, n° 55, 17 juillet 1946. Ce texte est republié dans *Premier Plan*, nos 22, 23, 24, spécial Renoir, Lyon, SERDOC, mai 1962.

5. *Ibid.*

La sévérité de ces propos, venant d'un critique profondément, immensément renoirien, ne surprendra pas la plupart de ceux qui connaissent le film. Le résumé que j'en ai donné passe en effet sous silence un important aspect : la personnalité du chef de la Gestapo, le commandant von Keller. Ce dernier est quasiment un *deus ex machina* du film : cultivé, élégamment trompeur, manipulateur, habile captateur, jouant des sentiments entre Louise et Lambert, il déclare détester les prises d'otages, les exécutions ; il n'aime pas, dit-il, l'Occupation.

Renoir et Nichols semblent l'avoir conçu sur le patron que l'envahisseur fournissait de lui-même dès la défaite française : courtois, correct, conciliant et, avant tout, respectueux, protecteur de l'ordre.

L'essayiste canadien Christopher Faulkner voit en lui « le premier cousin du marquis de *La Règle du jeu*. » Pourquoi ? Parce que le marquis, quoique indécis, se montre respectueux des traditions (« il a de la classe ») et n'affirme vraiment qu'un souci : restaurer l'ordre rompu par la domesticité¹.

Les deux moments du film les moins renoiriens sont ici, paradoxalement, ceux où Renoir a mis le plus de lui-même. S'identifiant à l'instituteur Lory (Armand-Jean Cauliez remarque, dans sa monographie², que Laughton est morphologiquement un cousin du cinéaste), Renoir se fait instituteur, à son tour. Lui aussi enseigne le public américain. Lory devient essentiellement son porte-parole, un porte-voix. Courant le risque de la facilité, de la facticité, de l'abstraction, le cinéaste s'engage dans le film d'idées. Sa volonté d'identification, qu'on peut juger trop explicite, le soumet au scénario, ce qui n'est pas si fréquent dans son œuvre.

Que dit donc son « héros » dans ses deux interventions devant la Cour d'assises ? Il exprime les convictions de Renoir. Après un

1. Christopher Faulkner, *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton University Press, 1986. Faulkner s'appuie sur des propos de Dudley Nichols, parus dans « The Writer and the Film » en 1943. Ces « cousinages » ne laissent pas d'être peu convaincants. Encore moins celui avec le bon Allemand du *Silence de la mer*. Le marquis de *La Règle du jeu* ne résiste pas à une confrontation avec von Keller. Lourd, épais, parfois brutal, von Keller se désigne d'emblée comme un « méchant ».

2. Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, Paris, Éd. Universitaires, 1962, p. 113.

discours plutôt confus sur la lâcheté intérieure, la lâcheté extérieure et leur dialectique — Bazin dira : « *C'est un lâche qui ne se sait pas courageux* » — Lory expose le programme, l'idéologie des Nazis ; évoque l'ordre nouveau ; le racisme aberrant, l'anti-sémitisme monstrueux des Hitlériens. Il leur oppose la raison, l'humanisme démocratique. L'instituteur menace les États-Unis de la Cinquième colonne ; il suggère que ceux qui prôneront la non-intervention américaine seront soit des espions, soit des complices du système allemand¹. Lory parle du marché noir, de la passivité collective par la faim, des difficultés de la vie matérielle, de la force de l'argent, de l'indifférence à autrui et il justifie les actes de résistance, les sabotages.

L'instituteur explique la défaite et la collaboration avec une argumentation Front Populaire : peur de la démocratie, mirages de l'ordre et du chef, goût du pouvoir, tentation du fascisme auprès des élites bourgeoises, par une trahison de classe. Il assure que la Résistance vient plus facilement au peuple qu'aux classes moyennes.

On touche ici au paradoxe foncier du film. Le Renoir qui expliquait ses personnages par leur enracinement, doit ici faire servir ce même enracinement (*Cette terre est mienne*) à une démarche universalisante. Si la domination allemande rend les nations opprimées identiques, les opposants de toutes ces nations ne se comporteront-ils pas identiquement ? Renoir a retourné son credo : il incarnait l'universel dans le particulier ; il lui faut à présent subordonner le singulier à l'universel. Sa première raison est que, à partir de situations d'épreuves, de personnages concrets, individualisés, il vise des idées, des pensées, des principes généraux. Sa seconde raison est que son film doit valoir autant — si ce n'est plus — pour les États-Unis que pour la

1. En 1942, George Cukor tourne aussi un film d'« avertissement » (destiné déjà aux Américains eux-mêmes) : *La Flamme sacrée*. Sur le modèle de *Citizen Kane*, un journaliste tente d'approcher la vie d'une figure politique et intellectuelle célèbre. L'enquête révélera que ce « maître » était pro-nazi. Son épouse, longtemps subjuguée, finira par se rendre à la vérité. *La Flamme sacrée* est un excellent film, qui fait sa « propagande » selon la grande manière hollywoodienne, c'est-à-dire en faisant, loin ici de tout exotisme, du grand cinéma.

France. Sa France doit être plus que la France, tant pis si elle ne se ressemble pas.

À cet égard, reconnaissons que le cinéaste s'en est plutôt bien tiré. Et comme il est toujours Renoir, mieux et plus qu'en d'autres de ses films, il a recours à sa « méthode » qu'il appelle l'équilibre : il tient la balance non toujours égale, certes, mais fait varier la hauteur de ses plateaux. Voyons l'usage des langues. Affiches et devantures sont en anglais. Le monument aux morts est français. L'affiche qui appelle à la collaboration est en français. Le journal clandestin est français tout comme le quotidien local. La distribution est anglo-saxonne. La petite ville est mitteleuropéenne, ses vieux quartiers sont archaïques, presque médiévaux. Les toits par lesquels Martin tente de fuir sont pratiquement ceux des ruelles de *Nosferatu* et de *L'Ange bleu*.

La mère de l'instituteur Lory est une rebutante pimbêche geignarde, une mère castratrice bien résolue à garder pour elle ce fils fragile ; elle va toujours espionnant, médisant, détestant (Clouzot aurait pu lui trouver une place dans *Le Corbeau*). Mais c'est une femme forte, qui se bat contre les soldats, leur dit leur fait (« espèce de brute » au sous-off qui a giflé un sien soldat) ; qui s'expose, prend des risques, louve défendant son petit¹. Lambert, avant de se suicider, a libéré le pigeon qu'on venait de lui offrir, le pigeon image de paix, de fidélité, de liberté. Et la faute de Lambert s'en trouve immédiatement allégée, au détriment du mélo qui menaçait. Le pleutre Lory, qui joue de sa lâcheté pour sa défense, devient le héros qui marchera au sacrifice. La vaste culture de von Keller compense un peu de la sauvagerie nazie qu'il sert en toute bonne conscience. L'antisémitisme lui-même ne vient pas des Allemands, ce sont les grands élèves de Lory, ceux-là qui faisaient les pitres pendant les bombardements anglais et s'en réjouissaient durant l'alerte, qui maltraitent le gamin blond et frisé (le gosse ignore ce que signifie le mot « juif ») et lui dessinent à l'encre une croix gammée sur la joue.

1. L'actrice joue hystériquement dans le style, plus ridicule qu'excessif, du cinéma des années Dix.

La pression que scénario et scénariste exerce sur le cinéaste, l'américanisme et le didactisme, expliquent une autre chose peu commune chez Renoir : le recours au symbole. « Pourquoi faire dire à la réalité autre chose que ce qu'elle dit » a longtemps été la formule de Renoir — position qui n'a rien à voir, bien entendu, avec la recherche du réalisme intérieur. Il n'est pas prouvé, de toute manière, que cette symbolique soit indigne de Renoir.

Nous avons cité le monument aux morts de 1914-1918, le pigeon. Il en est bien d'autres. Quand Lory brûle le journal de la Résistance (« c'est dangereux », a-t-il dit à sa mère), il se repent vite, retire le journal de la flamme, l'éteint. Un gros plan nous livre le début du titre : *Liber...* La flamme a émietté le papier et des fragments s'en détachent. La liberté est détruite en même temps que le journal. Quand le maire pénètre dans le bureau de Saurel, directeur de l'école, et demande qu'on vide la bibliothèque de ses ouvrages prohibés, le plan finit sur un oiseau dans une cage. Louise rend sa bague à Lambert qui l'aime vraiment et souffre de la rupture. Avant de se tuer, Lambert a arraché la rose de sa boutonnière. Un travelling avance jusqu'au gros plan de la rose à terre, à demi effeuillée. Amour brisé ? Vie brisée ?

Il est des inventions moins simplistes. Lorsque Lory déplie le journal clandestin, un gros plan nous en montre la première page ; le titre est partiellement coupé par une corne de la feuille. On n'en peut lire que *Liber*. Le pli nous cache-t-il « *té* » ou « *ty* » ? On saura que la manchette est : *Liberté*, seulement au moment où Lory se dispose à brûler le journal. Ce n'est là qu'une astuce, mais elle suffit à jeter un pont entre deux langues, deux nations.

La culture tient une grande place dans le film. Le nazisme ne détruit pas que les hommes ; il s'en prend à l'esprit. Dans le bureau de Saurel, on se dispose à brûler Platon (*La République*), Juvénal, Voltaire, Tacite (von Keller, rageur, en avait cité le passage : « Ils font un désert et ils appellent ça la paix. ») Et puis les ouvrages d'Histoire de France : « Commençons par Charlemagne », dit Saurel. Pourquoi diable Charlemagne ? Parce que, sous cet empereur, France et Germanie furent liées et que l'Europe fut française ?

On le voit, il s'agit de culture classique, universelle. Aucun auteur allemand n'est nommé ; von Keller cite une fois *Roméo et Juliette*, estimant d'ailleurs que les Anglais ne rendent pas justice à Shakespeare (les Allemands, oui ?). La place accordée au latin n'est évidemment pas sans signification. Saurel est un latiniste. Quand Lory l'a retrouvé en prison, ils ont conversé en latin pour déjouer les surveillances. *Vivre libre* est élitiste, certes, mais suffisamment aventureux et mélodramatique pour satisfaire le grand public.

C'est surtout une œuvre très méditée. Relevons ces notations vaguement ironiques, sûrement psychologiques. Dans les classes, on doit expurger les manuels scolaires d'Histoire. Les garçons s'en donnent à cœur-joie comme dans un jeu de fin d'année (« les cahiers au feu, les maîtres au milieu ») ; les filles sont plus appliquées, plus graves. De plus, Lory indique au masculin les pages à enlever : « pages vingt et vingt-et-un » ; tandis que Louise use du féminin : « pages vingt et vingt-et-une » !

Très curieuses aussi sont des « réminiscences » que nous ne savons comment justifier. Internationalisme culturel ? On pense au couple si mal assorti de *L'Ange bleu*. Lory, homme faible et dépassé, est un enseignant sans discipline. Lorsqu'il entre dans sa classe, on voit sur un panneau du tableau mural, grossièrement dessinés à la craie, un homme et une femme. Une inscription fait allusion à leur amour. Louise et Lory ont remplacé Rath et Lola, mais le chahut est le même. La prison, les voies, les escaliers et passerelles de la gare ne dissimulent pas leur expressionnisme.

Particulièrement intrigant, le décor de la Cour d'assises : murs lisses, unis et blancs sur lesquels se détache, noire et tranchée, l'ombre des croisillons des fenêtres. Plus intrigants encore, les cadrages, leur construction triangulaire — la tête de Lory émergeant seule du bas du cadre tandis que deux policiers, quasiment en plan moyen, se tiennent un peu en arrière, l'un à gauche, l'autre à droite du prévenu. La file des jurés, tous en premier plan, est parcourue par la caméra en travelling latéral. Rien ne saurait empêcher qui les connaît de songer ici à Dreyer et à sa *Jeanne d'Arc*.

Moins flagrantes, les références renoiriennes à *La Grande illusion*. Von Keller a perdu au combat son bras gauche. Sa manche cache une prothèse terminée par un gant (« J'ai tué des hommes de mes mains »). Souvenir de Stroheim dans le film de 1937, un von Rauffenstein gagné au nazisme ? Et si la rose de Lambert n'est pas l'unique fleur du film, le sort que lui fait le découpage renoirien ne lui confère-t-il pas la singularité de la fleur de géranium dans la forteresse du Haut-Koenigsburg ? Que le spectateur le sache : la guerre de 1939 n'est pas la guerre de 1914 ; l'Allemagne ne l'est pas non plus.

Le Renoir de *La Marseillaise*, de *La Grande illusion* reparait en fin de film. La « dernière classe », avec la lecture des premiers articles de la Déclaration des Droits de l'Homme, vaut en qualité d'émotion et en force de vérité — vérité de l'époque, du milieu, de l'instant — la Marseillaise entonnée par les prisonniers français et anglais lors de la prise de Douaumont, Marseillaise qui interrompt la représentation théâtrale à laquelle assistaient les autorités du camp.

Une dernière trouvaille (de Renoir, de Nichols ?) fait que le dénouement touche au sublime. C'est le « Adieu, citoyens ! » que lance à ses élèves sidérés l'instituteur que la Gestapo bouscule. Ce « citoyens » condense l'esprit entier du film, ses ambitions, ses servitudes ; il ne sauve probablement pas l'entreprise, mais enfin il la justifie. Le fait que le héros soit l'immense acteur Laughton incite à un rapprochement que d'aucuns pourront juger incongru. Cette séquence m'évoque Marmaduke Ruggles. Ce dernier, domestique de père en fils, larbin total, Anglais transplanté en Amérique, y découvre la démocratie (Roosevelt vient d'arriver au pouvoir). Le personnage s'en fera vite le champion. Je parle du film de Leo McCarey, *L'Extravagant M. Ruggles* (1935).

Comme le Lory/Renoir, qui vient d'Europe enseigner l'antifascisme aux Américains, l'Anglais Marmaduke Ruggles vient de l'aristocratique Angleterre leur enseigner la démocratie et ses devoirs. La « leçon » qu'il donne, lui nouveau citoyen d'un nouveau pays, à ses nouveaux concitoyens, est un grand morceau de cinéma (d'ailleurs découpé, à peu de chose près, comme la Marseillaise de *La Grande illusion*). La question se pose, dans

un bar, de savoir ce que Lincoln a dit à Gettysburg. Personne ne peut répondre. La caméra interroge tous les présents ; vainement. Alors Laughton/Ruggles commence doucement à réciter le célèbre discours. Puis il se lève et le poursuit à haute voix. L'effarement général fait place à l'émotion et ensuite à un peu de honte quand Ruggles cesse de réciter. Ce fut mon propre « itinéraire » de spectateur quand je vis le film : ignorance, stupéfaction, émotion, honte. Ainsi Renoir, qui se voulait cinéaste américain, renouait-il avec le cinéma américain sans oublier le sien propre qui, pour les plus sûres de ses parts, était né du premier.

« La Résistance française à l'usage des Chinois » (sur *This Land Is Mine*)

Catherine Vialles

L'emprunt ici du titre littéral d'une des plus sévères critiques d'André Bazin¹ à l'encontre de l'un de ses cinéastes favoris est tout à fait symptomatique du rejet ricanant et quasi unanime qui, dans les salles parisiennes, salua la première sortie en France du deuxième film américain de Renoir (dont la version française, il faut le préciser, fut doublée à l'époque en parfait contresens, de manière ridicule, totalement affligeante et grandiloquente). Lorsque la demande de visa d'exploitation de *Vivre libre* en France, déposée le 19 juin 1946 par V. Szwarc, Directeur Technique de R.K.O. Radio Films S.A, pour sa version post-synchronisée, reçoit un avis favorable de la Commission de Contrôle des Films Cinématographiques (séance du 10 juillet 1946²), sa sortie le même jour dans les salles parisiennes déclenche une salve d'amères critiques, au nombre desquelles, nous l'avons vu, celle de Bazin ne figura pas parmi les moins cinglantes. La première projection en France du deuxième des cinq longs métrages tournés en territoire américain par Renoir annon-

1. *L'Écran Français*, n° 55, 17 Juillet 1946 (on peut retrouver l'article de Bazin, soigneusement découpé, dans les papiers de Renoir conservés à UCLA).

2. Source : Dossier de la Commission de contrôle conservé aux Archives du Centre National de la Cinématographie concernant *This Land Is Mine*, immatriculé sous le n° 4478 au Registre Public de la Cinématographie pour un métrage de 2847 m.

çait parfaitement les huées qui allaient saluer l'arrivée des quatre autres dans les salles parisiennes, soit dans l'ordre : *Vivre libre* (10 juillet 1946), *L'Étang tragique* (23 avril 1948), *Le Journal d'une femme de chambre* (9 juin 1948), puis, le même mois, *La Femme sur la plage* (23 juin 1948). Pour finir, *L'Homme du Sud*, pourtant très attendu, fut présenté en juillet 1949 et fut reçu sur le mode décevant, lors d'une avant-première européenne plutôt houleuse au Festival du Film Maudit de Biarritz, puis le 30 mai 1950 dans la salle « Les Reflets » à Paris.

Mais que reproche-t-on avec tant de virulence à *Vivre libre* ? Est déplorée dans chaque critique sans la moindre exception, avant tout, l'artificialité de ce pamphlet hollywoodien, sa vision frelatée d'une petite ville française de pacotille pendant l'occupation allemande, en un improbable lieu qualifié à l'envi de « Miami-sur-Saône » ou de « Winesburg-en-Ohio¹ ». Jean Renoir a la mémoire courte, écrit-on à plusieurs reprises, pour avoir commis cette bande bavarde, trompeuse, vénale même, à la fois décalée dans le temps et déformée dans l'espace ; une vision faussée sans nul doute par un exil doré en Californie, exil que l'on ne lui pardonnera pas, loin, très loin des réalités d'une occupation douloureuse dont la France ne se relève que difficilement. Le ressentiment est quasi-général dans la presse, quotidienne ou spécialisée ; et le critique vertueux — il est notoire qu'il fut un résistant actif, de quelque bord qu'il soit — se sent comme personnellement offensé, du *Figaro* à *l'Écran français*, en passant par *France-Soir*, *Franc-Tireur*, *La Marseillaise*, *Opéra* et *Les Lettres françaises*. Que l'on en juge :

[...] La Résistance mal traitée par des Français qui y ont plus ou moins participé, c'est déjà assez déplaisant et souvent pénible. Mais alors, traitée par un Français qui voyait les Allemands des côtes de Californie, la Résistance à la mode d'Hollywood, ce n'est pas supportable. Que des Américains commettent de telles hérésies, d'aussi monstrueuses, d'aussi choquantes balourdises que *Vivre libre* (*This Land Is Mine*), qu'ils sombrent dans de telles âne-

1. *Winesburg-en-Ohio* est une traduction du titre de l'un des plus fameux romans de Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*, édité en 1919.

ries (et je pèse mes mots) soit ! — cela prouve seulement que la propagande, de quelque côté qu'elle vienne, manquera toujours de nuances, et qu'elle abusera éternellement du droit d'être mal faite — mais qu'une semblable production ait subi le contrôle, porte la signature, sorte sous la garantie d'un metteur en scène français (Jean Renoir), voilà le scandale ! Et après cela, le film de M. Jean Renoir s'en ira à travers l'Europe faire ricaner des salles entières, comme riaient (et sifflaient) les spectateurs du gala au cours duquel il fut solennellement présenté à un public pourtant bien disposé ! [...] À nos yeux, les bonnes intentions n'excusent pas le mauvais cinéma et nous regrettons qu'un Français ait, même involontairement, donné une image ridiculement déformée d'une souffrance et d'un courage dont, en particulier, tant de Français ont acheté, au prix de tant de vies, le droit d'être fiers¹.

Cette exécution dans les règles fut lapidairement relayée par une plume anonyme (?) du *Canard enchaîné*, hebdomadaire qui, certes, n'avait jamais jusqu'ici épargné de ses grinçantes critiques le Renoir d'avant-guerre... Derrière ces papiers incendiaires se cachait d'ailleurs souvent une rancœur ancienne d'Henri Jeanson, qui jamais n'avait pardonné au cinéaste son éviction du projet de *La Marseillaise*. C'est une critique expéditive, appelant ni plus ni moins à l'interdiction pure et simple de *Vivre libre* et de *L'Imposteur*, au même titre que les bandes dites « collabo » produites par la Continental Film : par exemple, *Les Inconnus dans la maison*, film d'Henri Decoin (adapté par Henri-Georges Clouzot d'un roman de Georges Simenon et sorti le 16-5-1942) ou *Le Corbeau*, film d'Henri-Georges Clouzot (qualifié de « film nazi » à sa sortie, le 28-9-1943). Ces deux réalisations furent interdites à la Libération.

L'Imposteur et *Vivre libre* : Ce ne sont pas des films, mais des messages, des « Allez-y les gars ! Rentrez dedans ! Crevez-les ces vaches-là ! » que MM. Julien Duvivier et Jean Renoir nous adressaient d'Hollywood vers 1942-1943. Nous ne les avons pas reçus

1. Jean-Jacques Gautier, « La Résistance française vue d'Hollywood ! : *Vivre libre* de Jean Renoir, à L'Empire », *Le Figaro*, 16 juillet 1946.

en temps utile. Aujourd'hui ils nous paraissent un peu dépassés par les événements, ces messages héroïques tournés entre whisky et pain blanc moyennant dollars. Jean Gabin se révéla un acteur comique de qualité dans *L'Imposteur*. Une sorte de *Fils du Diable* de derrière les faisceaux. Quant à Jean Renoir, chacun sait qu'il a la mémoire courte. Sa petite ville française ressemble à Miami-sur-Saône. Ces petites plaisanteries rétrospectives devraient être interdites sur les écrans français, au même titre que certains films de la Continental franco-nazie. Mais pour des raisons quelques peu différentes.

(INTÉRIM, *Le Canard enchaîné*, 16 juillet 1946)

L'acrimonie de la plupart des critiques publiées par la presse française à propos de *This Land Is Mine*, ou plutôt de *Vivre libre*, puisque le film fut présenté à l'Empire dans sa version (ridiculement) doublée, repose généralement sur un malentendu de taille, largement aggravé par le moment particulièrement mal choisi de sa première sortie, en juillet 1946, dans les salles parisiennes. Produit par Dudley Nichols et Jean Renoir, tourné fin 1942 dans les studios de la R.K.O., cette réalisation ne cachait effectivement ni son caractère didactique, ni son aspect ouvertement « film à message », mais il ne s'adressait, en réalité, nullement au public français, avec incitation vibrante¹ à la Résistance et aux sabotages contre l'armée d'occupation. On ne voit d'ailleurs pas comment les Français de 1942 auraient reçu ce fameux message, puisque, à l'époque, en réaction au débarquement des Alliés en Afrique du Nord, le 8 novembre 1942, non seulement les Allemands occupèrent la zone dite « libre » en France, mais toutes les relations (et *a fortiori* cinématographiques) furent rompues entre les États-Unis et la France. Ce que Renoir, qui tourna *This Land Is Mine* d'octobre à décembre 1942, ne pouvait bien évidemment ignorer.

1. Nous pensons ici aux trémolos de Fernand Fabre, l'acteur qui doublait Charles Laughton dans son rôle d'Albert Lory, l'instituteur de *This Land Is Mine*. L'interprétation de Laughton avait des accents nettement plus convaincants, et le film, s'il est réellement vibrant dans sa version originale, n'a rien de l'emphase ridicule et guindée de sa version postsynchronisée qui n'a pu que conforter dans leur exaspération les critiques de 1946, cités plus haut.

Revenons au projet qui hante Renoir et Dudley Nichols en cette fin d'année 1941, entre leur amertume partagée, au vu des pans entiers de *Swamp Water* qui leur avaient échappé, et leur certitude d'une future collaboration, moins entachée des compromis inhérents au dispositif tyrannique et pyramidal des grands studios¹. C'est déjà, à terme, l'idée d'une production Renoir/Nichols pour le compte de la R.K.O. qui point dans la correspondance des deux hommes, comme une possible échappatoire à la dictature d'un producteur. Dudley Nichols, en plein tournage de *Swamp Water*, espère un succès public qui permettrait aux deux hommes d'avoir les coudées franches pour leurs projets plus personnels, et le scénariste évoque très tôt une possibilité d'accord avec Walter Wanger pour une ou plusieurs productions.

Les Enfants de l'orage

Renoir, une fois dégagé d'une seconde commande qui le liait à la Fox (d'un commun accord pour les deux parties après l'aventure *Swamp Water*), a pour sa part plusieurs projets dans ses cartons : d'abord *Wind, Sand and Stars*, l'adaptation du roman de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, qu'il s'était vainement mis en tête de soumettre à de multiples reprises à Zanuck en mai 1941, et qu'il ne désespérait pas encore de tourner pour le compte du tandem Albert Lewin/David Loew² ; ensuite, un autre synopsis, qu'il avait rédigé lui-même et tout aussi vainement présenté

1. Dans une lettre du Connecticut adressée le 29 juillet 1941 à un Renoir englué dans les tiraillements de sa première réalisation américaine, Dudley Nichols métaphorisait avec dérision la position des écrivains et metteurs en scène à Hollywood, cloîtrés tels femmes et concubines dans l'attente des dernières perversions de « Pasha Goldwyn » ou de « Pasha Zanuck ». « *Le pire*, ironisait-il amèrement, *c'est que, comme les pachas contrôlent tout mécanisme de procréation, les "filles", quel qu'en soit leur désir, ne peuvent espérer sortir du sérail pour donner naissance à quoi que ce soit.* » [Original en Anglais]. « Dudley Nichols (New Milford) to Jean Renoir », in *Letters*, edited by David Thompson and Lorraine Lo Bianco, London, Faber and Faber, 1994, p. 111.

2. Un des nombreux projets de Renoir qui n'aboutirent pas. Mais cette hypothétique collaboration Lewin/Loew/Renoir renaîtra, quelque quatre ans plus tard, sous la forme de l'idyllique production intitulée *The Southerner*.

à Zanuck¹, intitulé *Les Enfants de l'orage*, évoquant un groupe de jeunes délinquants échappés de leur centre et lâchés sur les routes de l'exode durant la débâcle en France. On retrouve d'ailleurs, dans les archives Renoir conservées à UCLA², différentes strates de ce projet retravaillé sous de multiples formes : *Les Enfants*, quatre pages dactylographiées le 19-11-1941, soit la première scène d'une lointaine préfiguration des écoliers de *This Land Is Mine*. Puis, datée du lendemain, une suite de scènes présente divers personnages comme Mademoiselle Berthe, blanchisseuse de son état (sans doute la future institutrice incarnée par Maureen O'Hara), le jeune Maurice, suspect pour les excellentes relations qu'il entretient avec les allemands (qui deviendra, dans la version définitive, le frère de la jeune femme, Paul, jeune cheminot apparemment désinvolte et amical avec les soldats allemands, mais en réalité résistant clandestin) et enfin un vieil instituteur poltron sous les traits duquel on reconnaît aisément le futur Albert Lory, magistralement incarné par Charles Laughon. Les enfants sans pitié de cette version primitive se moquent déjà abondamment des frayeurs de leur maître d'école durant les bombardements, et il y est question à la fois d'un sabotage, de sa dernière classe, puis de son remplacement par un jeune instituteur collaborateur (préfigurant le rôle de George Sanders, bellâtre trop complaisant envers l'occupant, et fiancé officiel de Maureen O'Hara dans la version définitive de *This Land Is Mine*).

1. « [...] *The story Renoir suggests about the French boys who flee from reform school is very interesting — but merely as a suggested story. [...] I do not believe any story can be a successful commercial venture unless it has a strong and vital plot. There are not exceptions to this rule. [...] I like the idea Renoir submitted as an idea, but what is the objective? What are the boys trying to do? What are they trying to find? When the story ends, what have they accomplished? What has happened to them? What is the theme of the story? [...]* » D.F. Zanuck, « Réponse à André Daven pour Jean Renoir », 21 janvier 1941, *Renoir Papers*, Box 1, Field 8, Arts Library Special Collections, UCLA Research Library, Los Angeles.

La version intitulée *Histoires d'enfants* (éditée par Claude Gautéur et Jean Narboni, in Jean Renoir, *Œuvres de cinéma inédites*, pp. 40-43) apparaît comme une strate assez lointaine, bien entendu hors de tout contexte historique, des *Enfants de l'orage*. C'est en effet l'un des nombreux synopsis écrits par Renoir en 1938 entre *Les sauveteurs* et *Les Millions d'Arlequin*.

2. *Renoir Papers*, Box 12, Field 8, Arts Library Special Collections, UCLA Research Library, Los Angeles.

Il est frappant de constater l'impressionnant volume de la documentation rassemblée dans ce dossier des archives Renoir à UCLA consacré à son deuxième film américain. De nombreux articles de presse, découpés en ce début d'année 1942, traitent principalement de la résistance en France : « La Résistance anti-nazie française » (*Courrier du Pacifique*, 1-01-1942), « La Résistance Française » (*idem*, 1-5-1942), « La Presse clandestine en France », (*idem*, 4-07-1942), « Deux balles » (*idem*, 26-6-1942). Dans l'article intitulé « Comment ils meurent » (*Pour la Victoire*, 13-6-1942), figure une évocation des derniers instants de Gabriel Péri avant son exécution, qui sans doute inspirera lointainement celle du professeur Sorel sous les yeux horrifiés de Lory, du haut de sa cellule, au moment même où il semblait céder aux arguments tortueux du major von Keller dans le film de Renoir :

Dimanche, huit heures du matin. L'aumônier de la prison vient de m'informer que dans quelques instants je vais être fusillé comme otage. [...] Que mes amis sachent que je suis resté fidèle à l'idéal de toute ma vie. Que mes compatriotes sachent que je meurs pour que la France vive. [...] J'attends la mort avec fermeté. Vive la France.

Au vu du matériel conservé dans les archives Renoir concernant *This Land Is Mine*, il est évident que ce projet habite le cinéaste depuis son arrivée aux États-Unis. En témoignent les différents états du script, depuis la première version des *Enfants*, soumise à Zanuck dès janvier, au synopsis plus étoffé, intitulé alors « Monsieur Thomas », qui est daté du 2 avril 1942 et enregistré à cette date au *Screen Writers Guild* sous le numéro 21507. De nombreuses coupures, découpées soit dans la presse de langue française destinée aux réfugiés aux États-Unis (*Courrier du Pacifique*, *Pour la Victoire*) ou dans la presse américaine (*Los Angeles Times* et *Volonter*), ont été soigneusement rassemblées depuis janvier 1942. Figurent également dans ce dossier d'archives, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen (version française commandée par Renoir le 3 juin 1942) et sa traduction anglaise, dont le cinéaste se servira pour la dernière scène de *This Land Is Mine*. Cet extrait de la lettre écrite par Renoir

le 18 novembre 1941 à l'actrice autrichienne Luise Rainer¹, en réponse à un projet de film qu'elle venait de lui soumettre, en dit long sur son état de préoccupation du moment :

[...] *C'est surtout de ce film que je veux vous parler.* Je me suis donné beaucoup de mal pour faire adopter cette histoire par les producteurs américains, et sans résultat. Plus tard, lorsque je vous raconterai le sujet, basé sur une histoire d'enfants en France occupée maintenant, vous me comprendrez mieux. Je suis exactement dans l'état où j'étais avant de commencer *La Grande illusion*. Je passe mes journées à penser à ce scénario, à écrire des scènes, à évoquer les caractères. Si ce film ne se faisait pas, j'en serais terriblement frappé. [...] ²

« La Dernière classe »

Lorsque Renoir et Nichols s'enferment pour rédiger ensemble le script du futur *This Land Is Mine*, du 21 août au 13 septembre 1942³, leur travail porte dans sa trame plusieurs strates

1. Luise Rainer, née à Vienne en 1910, avait été formée par Max Reinhardt. Exilée aux États-Unis depuis 1933, elle était alors sous contrat à la M.G.M. Épouse de Clifford Odets de 1937 à 1940, elle vivait et travaillait alors pour le théâtre à New York, où Renoir l'avait rencontrée. Le cinéaste s'était effectivement rendu début novembre sur la côte Est lors d'un court séjour afin de régler à Washington les formalités de voyage et de visa pour son fils Alain.

2. « Jean Renoir à Luise Rainer », Hollywood, 18-11-1941, *Lettres d'Amérique*, présentées par Dido Renoir et Alexandre Sesonke, Presses de la Renaissance, 1984, p. 81.

3. Notons l'extrême rapidité d'exécution, tant pour le montage du projet, pour le travail scénaristique (quinze jours, en comparaison des six mois de préparation/rédaction/révisions du scénario de *Hangmen Also Die* par Brecht, Lang et Wexler : voir à ce propos Lotte Eisner, *Fritz Lang*, Flammarion, « Champs/Contre-Champs », pp. 247-267) que pour le tournage (du 24 octobre au 20 décembre, selon la filmographie de Christopher Faulkner, *Jean Renoir : a guide to references and resources*, Boston, Mass : A reference Publication in Film, Ronald Gottesman Editor. G. K. Hall & Co., 70 Lincoln Street, 1979. p. 132). Cette rapidité semble amplement reflétée par le *timing* du film, d'une grande nervosité. Précisons en revanche que le temps de montage fut beaucoup plus long que prévu : « *J'avais mis assez peu de temps pour le tourner, mais le montage s'est avéré plus difficile que je ne le croyais.* » (Jean Renoir à Estrella Boissevain, le 3 mars 1943, in *Lettres d'Amérique*, p. 134). « *Nous croyions sans arrêt que le montage était terminé, mais la projection au complet montrait que nous nous trompions et que nous devions faire d'autres modi-*

d'influences narratives conjointes, celle des scripts antérieurs de Renoir (*Histoires d'Enfants, Les enfants de l'orage, M. Thomas*), celle du roman de John Steinbeck dont les deux hommes avaient entrepris l'adaptation (*The Moon Is Down*), et, indéniablement, l'influence de la nouvelle « La Dernière classe » d'Alphonse Daudet (« récit d'un petit alsacien », le premier des *Contes du Lundi*). Ainsi, lorsque le cinéaste évoque cette période de la gestation de *This Land Is Mine*, avec Rivette et Truffaut en 1954, il présente la nouvelle de Daudet comme l'une des matrices du film, surgie au fil de ses conversations du moment avec Charles Laughton. Car c'est, sans nul doute, sur la ligne de force d'une interprétation future de Laughton que se dessina le rôle principal du *schoolmaster*. L'acteur et sa femme Elsa Lanchester étaient en effet devenus des familiers de la maison californienne des Renoir. Laughton, amoureux fou de la peinture de Pierre-Auguste, s'était lié d'amitié avec le cinéaste, depuis leur rencontre à Londres en 1937, au moment où il était venu y présenter *La Grande illusion*.

Ce qui, semble-t-il, a pu émouvoir le cinéaste et l'acteur dans « La Dernière classe », c'est l'idée de transposer à l'écran cet ultime moment de transmission de l'esprit de résistance à ses élèves par un instituteur sans gloire, dans l'humble microcosme d'une classe alsacienne, juste après l'annexion prussienne de l'Alsace-Lorraine en 1871. À cette date, en effet, non seulement l'allemand devient langue obligatoire, mais, en 1872, est décrétée la suppression de l'enseignement du français dans les classes primaires. C'est ainsi que, dans la nouvelle de Daudet, l'esprit de résistance à l'occupant prussien est tout entier contenu dans la mémoire de la langue (« [...] il fallait la garder entre nous et ne jamais l'oublier, parce que, quand un peuple tombe esclave, tant qu'il tient bien sa langue, c'est comme s'il tenait la clef de sa prison [...] ») et n'évite ni l'écueil de la métaphore facile (« [...] Sur la toiture de l'école, des pigeons roucoulaient tout bas, et je me disais en les écoutant : "Est-ce qu'on ne va pas les obliger à chanter en allemand, eux aussi ?"¹ ») ni celui d'une certaine sensiblerie cocardière et revan-

fications. » (Jean Renoir à Maximilian Becker, le 15 mars 1943, in *Correspondance [1913-1978]*, Plon, 1998, p. 151)

1. *Contes du Lundi*, « La Dernière Classe », pp. 16-17.

charde dont on mesurera longtemps les dégâts dans l'imagerie populaire. L'écueil revanchard « anti-boche » obsède Renoir « en creux », si l'on se reporte à ce passage de ses « Notes pas utilisées » : « *Peut-être un character [sic] dans le film disant qu'il est dommage que les allemands n'aient pas gagné la guerre de 1914, peut-être qu'il n'y aurait pas eu de nazis* ». Pourtant, si le cinéaste n'est certes pas habité par l'esprit « ancien combattant », certains éléments de *This Land Is Mine* apparaissant en filigrane peuvent être pris comme un hommage direct à « La Dernière classe ». Ainsi ces pigeons un peu ridicules qui, par leurs roucoulements sur les toits de l'école, provoquaient un ultime sentiment de nostalgie nationaliste chez le petit alsacien de Daudet, deviendront-ils, plus prosaïquement dans les dialogues de la version filmique, un gibier convoité par tous les personnages, qu'ils soient lâches, héroïques ou monstrueux : tant par le collabo George Sanders qui tend, nous dit-on, des pièges sur les toits de la gare de triage dont il est responsable, puis les fait relever par ses subalternes, que par ses hôtes potentiels (« Non seulement il est invité, mais en plus c'est lui qui apporte le repas », comme l'indique ironiquement le frère de Louise à Lory), sans oublier le filleux major von Keller, alléché à l'idée de voir atterrir ces volatiles dans son assiette. Il est tentant de saisir dans cette variation triviale et éminemment renoirienne d'une métaphore maladroite une sorte de détournement drolatique et finalement réaliste qui veut qu'en cas de disette les préoccupations soient plus proches du ventre que de l'allégorie éthérée et larmoyante. En revanche, ce n'est certainement pas par hasard si le jeune garçon de l'épicerie, molesté en tant que juif par ses camarades de classe, porte le nom d'Edmond Lorraine. Et les mots de Lory, annonçant à ses élèves, à la fin du film, qu'il s'agit vraisemblablement de sa dernière classe, peuvent être pris comme une référence directe au texte inspirateur.

À propos d'imagerie populaire, les décors du film offrent le troublant ersatz d'une improbable bourgade européenne occupée, dont les façades à pignons, faux torchis, encorbellements et colombages ostensibles pourraient justement ancrer l'espace-film quelque part entre l'Alsace (côté *Contes du Lundi*) et la Bel-

gique (versant *M. Thomas*) : une reconstitution en tout cas suffisamment artificielle pour être crédible aux yeux d'un public américain que Renoir s'efforçait de ne pas désorienter. Il se trouve en effet que les anciens décors de *The Hunchback of Notre-Dame*, tourné pour le compte de la R.K.O., une fois récupérés pour *This Land Is Mine* et remaniés en catimini par un Eugène Lourié très inspiré (quoique cette inspiration ait totalement échappé à l'ensemble des critiques français d'après-guerre), formeront un cadre à la fois improbable et convaincant pour un scénario totalement filmé en studio, et portant en *incipit* l'avertissement : « *Quelque part en Europe* ».

[...] ce film est un film bizarre, et si l'on veut en parler, il faut penser à l'époque à laquelle il a été tourné ; il a été tourné à une époque où beaucoup d'Américains se laissaient influencer par une certaine propagande tendant à représenter toute la France comme extrêmement collaboratrice. Ce film, que l'on a eu tort de présenter en France, je l'ai fait uniquement pour l'Amérique, pour suggérer aux Américains que la vie quotidienne dans un pays occupé n'était pas aussi facile que certains pouvaient le penser. [...] ¹

À l'appui de ce propos, il est assez édifiant de se reporter à un sondage de l'époque, figurant dans l'hebdomadaire des Français exilés d'Amérique, *Pour la Victoire* du 28 février 1942, et intitulé « La France devant l'Opinion Américaine » :

Ces résultats ne sont pas toujours encourageants. Dans les heures graves que nous vivons, les Français Libres aux États-unis doivent savoir regarder la vérité en face. Chaque Français Libre aux États-unis devra, dans son action, s'inspirer de cette enquête. Pour chacun d'entre nous le devoir est tout tracé : faire

1. Jean Renoir, premier entretien avec Jacques Rivette et François Truffaut, *Cahiers du Cinéma*, n^{os} 34-35, avril-mai 1954. Repris dans *Entretiens et Propos*, Éd. de l'Étoile, 1979, p. 24. « [...] j'ai tenu à montrer à l'Amérique un visage un peu moins conventionnel de la France occupée que celui généralement présenté : c'est uniquement pour cela que j'ai réalisé *This Land Is Mine* avec *Laughton* et *Maureen O'Hara* [...] » Jean Renoir, « Mon expérience américaine », *Cinévie-Cinévoque*, n^o 3, 1^{er} juin 1948, p. 6. Repris dans Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Belfond, p. 55.

connaître la vérité, et faire comprendre cette France Libre, dont le Général De Gaulle est le Chef et à laquelle les meilleurs d'entre nous sont prêts, tous les jours, à sacrifier leurs vies.

« Si les Alliés remportent la victoire, quelle place la France devra-t-elle avoir à la conférence de la Paix ? »

— LA FRANCE DEVRA ÊTRE PLACÉE SUR LE MÊME RANG QUE LES ÉTATS-UNIS, L'ANGLETERRE, LA RUSSIE : 27 %

— LA FRANCE DEVRA ÊTRE PLACÉE SUR LE MÊME RANG QUE LA POLOGNE, LA BELGIQUE, LA NORVÈGE : 20 %

— LA FRANCE NE DEVRA PAS ÊTRE TRAITÉE COMME UNE DES NATIONS ALLIÉES : 28 %

— PAS D'OPINION : 25 %

Très peu de personnes choisirent de déclarer que la France devra être considérée comme une nation ennemie, sur le même pied que l'Allemagne ou le Japon.[...] Ceux qui s'opposent à toute représentation de la France mettent en général l'accent sur la politique du gouvernement de Vichy. « Le gouvernement français, disent-ils, est allé plus loin qu'il n'était nécessaire dans la voie d'une entente avec Hitler et il faudra bien, le jour venu, en tenir compte ».

Si Renoir est bien obligé de tenir compte de la déplorable opinion du peuple américain à l'égard de son pays d'origine, il ne partage pas pour autant la grandiloquente vision de la « vérité » servie par ses compatriotes, par cette frange d'exilés « gaullistes » de la petite communauté française de Hollywood, qu'il trouve un peu trop confortablement installée à l'arrière pour lancer des appels vibrants à la Résistance.

Comme l'obligation de réutiliser des décors, un *diktat* de la R.K.O., littéralement antinomique avec le titre américain du film et allant, semble-t-il, totalement à l'encontre des premières intentions de Renoir, contraint le cinéaste à gommer tout repère visuel ou auditif susceptible d'ancrer *This Land Is Mine* dans un espace géographique réel :

[...] malgré tous mes efforts, et bien que l'atmosphère de chez nous y fût aisément discernable, le studio ne me permit pas de mentionner le nom de la France (pour des motifs d'ordre com-

mercial) tant la ligne de conduite de ses dirigeants politiques avait créé des sentiments d'animosité à son égard¹.

Eugène Lourié réajuste le cadre préconçu par la R.K.O. dans l'urgence : le tournage doit en effet commencer plus tôt que prévu, la concurrence étant rude entre les studios en ces temps où, passée la période d'une certaine passivité isolationniste, chacun des *Big Five* et des *Little Three* se fera brusquement fort de participer à l'effort de guerre². Lourié réutilise certaines structures des décors existants comme support de façades plus appropriées : il en est ainsi de l'austère stature grise du *City Hall*, entièrement redessiné et curieusement disproportionné en regard des rues attenantes, son hall vitré laissant entrevoir dans la

1. « Jean Renoir répond à ses critiques », interview par Kira Appel, *Paris-Presses*, 4-12-1946. Repris dans *La Revue du Cinéma — Image et Son*, n° 315, mars 1977.

2. Le 13 Juin 1942, la Maison Blanche annonçait la création de l'OWI (Office of War Information) dont la mission essentielle reposait sur la liaison des activités d'information du Gouvernement avec la presse, la radio et le cinéma. Et dès l'été 1942, le Bureau of Motion Pictures (B.M.P.) de l'OWI rédigeait à l'intention des studios un aide-mémoire de 7 questions à méditer impérativement avant de se lancer dans la production de n'importe quel film :

1. Will this picture help win the war ?
2. What war information problem does it seek to clarify, dramatize or interpret ?
3. If it is an « escape » picture, will it harm the war effort by creating a false picture of America, her allies, or the world we live in ?
4. Does it merely use the war as the basis for a profitable picture, contributing nothing of real significance to the war effort and possibly lessening the effect of other pictures of more importance ?
5. Does it contribute something new to our understanding of the world conflict and the various forces involved, or has the subject already been adequately covered ?
6. When the picture reaches its maximum circulation on the screen, will it reflect conditions as they are and fill a need current at that time, or will it be out-dated ?
7. Does the picture tell the truth or will the young people of today have reason to say they were misled by propaganda ? (Source : Clayton R. Koppes et Gregory D. Black, *Hollywood Goes to War : How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1990, pp. 66-67.)

profondeur de champ les allées et venues des autorités d'occupation. Au centre de la place désertée, est érigé un monument aux morts dont l'imposante insistance prendra tout son sens durant la scène d'ouverture. Cet ensemble visuel totalement disparate procure, comme incidemment, une certaine sensation d'*inquiétante étrangeté*, sensation que les critiques français d'après-guerre, nous l'avons vu, n'ont pas supportée. L'improbable collage d'un vaste *Town Hall* assez typiquement américain, érigé face à la reconstitution volontairement naïve de l'immuable monument aux morts d'un quelconque village français, va marquer un effet de distanciation, de « déterritorialisation » d'un monde à la structure décentrée, dont la multiplicité des points de vue sera encore renforcée par l'inscription dans le décor de signes ostensiblement américains. Ainsi, les enseignes *Grocery Store*, *Department Store* ou *Meat Market* se succèdent au-dessus des modestes devantures provinciales, tandis que l'incontournable réverbère en toc désigne un coin de rue typiquement *french*.

Plus ostensiblement encore, une affiche défraîchie, à moitié déchirée, est une exhortation en gros titres : « Buy War Bonds for Victory ». Souvenir, peut-être, de la vaste campagne américaine orchestrée à la fin de la première guerre mondiale, l'affiche surplombe en profondeur de champ le monument aux morts portant lui-même en épitaphe gravée sur son socle de granit artificiel : « 1914-1918, IN MEMORY OF THOSE WHO DIED TO BRING PEACE TO THE WORLD ».

Incipit

C'est sur une vue en plan rapproché du soldat inconnu, assez primitivement statufié dans son agonie de faux bronze, que le générique s'inscrit dans toute sa durée. Et aussitôt que s'évanouit l'*incipit* « Somewhere in Europe », apparu en surimpression sur la fixité frontale du mémorial, l'image s'anime à l'arrière-plan : sans que l'on sache encore pourquoi, chacun des passants court bizarrement. Quelques silhouettes se hâtent, mouvement d'ombres presque imperceptibles, comme l'annonce sourde d'un

bouleversement, juste derrière cette immuabilité de façade. En un *travelling* avant descendant lentement, la caméra effleure l'építaphe solennelle en l'honneur des morts au champ d'honneur, tandis que, en contrepoint sur la bande-son, le discret *leitmotiv* composé sur le thème de « La Victoire en chantant... » (*Le Chant du Départ*) reste suspendu comme ironiquement, sur un silence qui s'opacifie. La caméra plonge alors, dans la continuité de son mouvement en *travelling* avant sur un journal en partie déchiré, abandonné là, au pied du monument aux morts. Même incomplet, le gros titre qui tremble dans le souffle d'un vent de studio lève l'incertitude : « Hitler invades... »

Il convient ici d'analyser par quelles composantes cette scène d'ouverture en forme de prologue génère une impression d'une grande force derrière une facture trompeusement neutre et anodine. C'est une force essentiellement dérangeante, si l'on se réfère à la quasi-totalité des critiques françaises de *This Land Is Mine*, dont les fragments cités en tête de ce texte ne sont qu'un pâle reflet. Commençons par l'omniprésence insistante, répétitive de ce mémorial statufié du soldat inconnu, inscrit frontalement, entièrement au centre de l'image tout le temps du générique, puis cadré sous différents angles, en amorce de presque chacun des plans suivants. Un mémorial dont l'artificialité, la facture un peu grossière semble suffisamment appuyée pour que l'on ne s'illusionne nullement sur son degré d'authenticité¹. En coupe nette, le plan suivant cadre frontalement une avenue de studio désertée, d'inspiration curieusement plus new-yorkaise (largeur des rues et des trottoirs, façades et escaliers de métal en

1. C'était vraiment faire injure à l'art de Renoir et de Lourié associés que de considérer comme une « balourdise » involontaire cette artificialité affichée... Eux qui, dès leur première collaboration commune, n'avaient franchement pas hésité à transplanter la Russie tsariste des *Bas-fonds* sur les bords de la Marne ! Ce parti pris antiréaliste, cette volonté marquée de tourner le dos à une trop académique « vérité extérieure » sous des oripeaux pseudo-russes avait d'ailleurs, à l'époque, déjà largement désorienté la critique. « *En travaillant sur le décor des Bas-fonds, j'ai proposé à Renoir d'oublier tous les détails ethnologiques : le vieux samovar, les icônes, les bottes russes, les barbes russes... Renoir souriait, ravi, car nos vues coïncidaient [...] et ainsi débuta la plus fructueuse et la plus enrichissante collaboration de ma vie.* ». Eugène Lourié, *My Work in Films*, 1984, traduction par Roger Viry-Babel in *Jean Renoir : le jeu et la règle*, Ramsay Poche Cinéma, p. 91.

contrebas) que typique d'une bourgade de province européenne vue selon l'habituel cliché hollywoodien. Il faut se reporter à l'ébauche scénaristique du film pour comprendre l'origine de cette presque imperceptible sensation de « déterritorialisation » : l'avant-propos filmique, que Nichols et Renoir avaient rédigé à ce moment là, révèle leur intention d'inscrire en exergue un avertissement solennel au peuple américain, à savoir qu'il n'était à l'époque nullement à l'abri d'une invasion allemande. Ils avaient prolongé en ces termes la simple évocation topographique, dont le bien vague point de repère sera aussitôt mis en péril par le décor : « *Somewhere in Europe. This Town is half of the World today : we fight to keep it from being all the World tomorrow*¹. »

Dans le premier état du scénario, Nichols et Renoir avaient d'ailleurs éclaté la scène d'ouverture en des lieux alternativement situés à Paris et aux États-Unis. Le premier plan de leur script s'ouvrait en contre-plongée sur un ciel sombre : on retirait un drapeau dont on ne pouvait saisir la nationalité. Puis un recadrage permettait de situer la scène : le fronton d'une mairie située au fond d'une rue déserte, quelque part en France. Succédait un plan d'une rue de New York (elle-même désertée, volets fermés là aussi), suivi par une vue sur une gare de triage à Cimarron (Kansas), désaffectée de tout trafic, avec ses trains immobiles. À ces signes de défaite, on peut ajouter une affiche de slogans alliés (« *We will win because we are the strongest*² »), ou des tanks détruits. Ensuite, les rues de Cimarron sont peu à peu envahies par les soldats allemands. À nouveau la rue new yorkaise : on entend le bruit des soldats allemands. Un bébé joue au coin d'une rue. Retour en France : les rues sont successivement envahies elles aussi par les allemands. À New York : moteurs de camions, soldats sans expression, devenus machines

1. Cf. la retranscription intégrale du *final screenplay*, R.K.O. Classics Screenplays : *This Land Is Mine*, New-York, Frederick Ungar Publishing Co., *Foreword*, p. 1.

2. Slogan américanisé, mais véritablement utilisé par une France de 1939 qui, ironiquement, se croyait encore protégée par son armement obsolète et surtout par son infranchissable ligne Maginot ! La même affiche à moitié déchirée réapparaîtra quelque vingt ans plus tard dans un coin de rue dévastée du *Caporal épinglé*, détaillée avec insistance par un Claude Rich en uniforme défait, dubitatif derrière ses épaisses lunettes.

humaines... Des prises de vue en intérieur, montrent les réactions de certains personnages, épiaut les manœuvres de l'armée d'occupation dans un désespoir silencieux.

Dans l'état actuel de nos recherches, rien ne permet d'établir avec certitude que Renoir aurait réellement filmé tous les plans décrits dans cette version originelle. C'est pourtant ce qu'affirme — en déplorant leur absence au passage — Alexander Sesonske dans son article sur *This Land Is Mine*. Selon l'auteur, toutes ces scènes ont été en réalité tournées, et pour la plupart coupées durant la longue période de montage qui donna tant de mal au cinéaste (« *13 shots out of the fifty in the script*¹ »). Sesonske estime en effet que la suppression de tous ces plans descriptifs du contexte de l'occupation amoindrit la compréhension du tout premier plan situé dans la maison des Lory, voulu par Renoir comme une incise visuelle fortement allusive au collaborationisme inconscient d'Albert et de sa mère dévouée : un gros plan sur la précieuse bouteille de lait que des mains cachent derrière un journal officiel annonçant les vœux de Hitler pour une Europe unie. Ce gros plan, selon Alexandre Sesonske, aurait certainement été bien plus explicite pour le public si le cinéaste avait évité cette abrupte ellipse temporelle, matérialisée par un classique fondu-enchaîné. Pourtant, cette ellipse effectivement brutale n'en est pas moins discrètement soulignée par une très heureuse rime visuelle : celle du gros titre d'un journal abandonné en pleine débâcle (« Hitler invades »), auquel répond, quelques plans plus loin, celui du *Voice of the people*, plié avec soin et ostentation sur la table du petit-déjeuner, dans la quiétude du foyer Lory, et titrant comme innocemment « Hitler speaks for United Europe ».

Renoir et Brecht

En réalité, si le prologue de *This Land Is Mine* contient une grande partie des éléments décrits précédemment, il renonce d'abord à l'éclatement des plans au fil de ces localisations dis-

1. Alexander Sesonske, « Jean Renoir in America : 1942, *This Land Is Mine* », *Persistence of Vision*, 12/13, 1993, pp. 118-119.

parates, peut-être parce que ce découpage insinuait un peu trop laborieusement que l'occupation allemande représentait une menace pour le monde entier, et sans doute parce que cette succession de plans d'occupation de l'Europe ouvrant le film (plus probablement des reconstitutions en studio, vu les stigmates du décor de Lourié, qu'un montage d'images d'archives) avait déjà été amplement utilisée à l'époque à Hollywood. Citons pour mémoire *Once Upon a Honeymoon*¹, réalisé la même année par Leo Mc Carey, ou l'ouverture de *Hangmen Also Die*, scénario de Bertolt Brecht réalisé par Fritz Lang, avec ses quelques plans d'archives présentant sous divers angles la cathédrale de Prague. A contrario du prologue (dans lequel, nous le verrons par la suite, les options des deux cinéastes sont radicalement différentes), il se dégage un indéniable air de parenté lointaine entre le film de Lang et celui de Renoir, et pas seulement parce que Walter Brennan (Tom Keefer dans *Swamp Water*) y incarne un très convaincant Professeur Novotny, ni parce que Hanns Eisler (qui plus tard composera la bande musicale de *The Woman on the Beach*) en a signé la musique. L'influence de Bertolt Brecht n'y est certainement pas étrangère, même si l'auteur est absent du scénario de *This Land Is Mine*. Il est possible de détecter dans ce film certains effets plus ou moins cryptés des affinités entre Brecht et Renoir. Sans doute les effets d'une rencontre manquée, une de plus, des deux hommes, qui manifestement se fascinaient mutuellement. Roland Barthes rappelle ainsi l'une d'entre elles, placée emblématiquement sous la conjonction du *Paradoxe du Comédien* de Diderot :

Vers 1937, Brecht eut l'idée de fonder une Société Diderot, lieu de rassemblement d'expériences et d'études théâtrales, sans doute parce qu'il voyait en Diderot, outre la figure d'un grand philosophe matérialiste, celle d'un homme de théâtre dont la théorie visait à dispenser également le plaisir et l'enseignement. Brecht

1. Dans lequel Walter Slezak, le futur major allemand de *This Land Is Mine*, incarnait un sidérant baron diplomate « pacifiste » aux convictions nazies.

établit le programme de cette Société ; il en fit un tract qu'il projeta d'adresser à qui ? À Piscator, à Jean Renoir, à Eisenstein¹.

Lorsque Lotte Eisner énumère les passages ou les pans de dialogues, dans *Hangmen Also Die*, que l'on peut directement attribuer, selon elle, à Brecht, elle cite notamment la très belle scène de la salle de cinéma, dans laquelle se réfugie Svoboda après son attentat contre Heydrich : en réaction aux murmures puis aux cris des spectateurs apprenant la nouvelle de la mort du *Reichsprotector*, un soldat nazi de garde fait arrêter la projection et rallumer la salle pour demander qui a applaudi le premier. Quelqu'un lance : « Le soldat inconnu ! ». Ce mot évoque la gouaille combative du Berlin d'avant Hitler, indique Lotte Eisner². Cette réponse, que l'historienne du cinéma attribue directement à Brecht, revient quasi textuellement, dans la partie *courtroom drama*, à la fin de *This Land Is Mine* : ce passage troublant semble d'ailleurs avoir été écrit par Renoir après coup, puisqu'il n'apparaît pas dans le scénario d'origine. À la question du juge (« Qui est responsable ? »), lors de la seconde partie du procès d'Albert Lory, accusé à tort du meurtre de son rival, l'instituteur répond (en se levant) : « Excusez-moi, Votre Honneur. Je ne sais pas, mais je crois deviner... Peut-être est-ce le soldat inconnu ? »

Le rapport à Brecht, c'est également cette curieuse sensation que laisse *This Land Is Mine*, d'un dépouillement, d'un ascétisme auxquels Renoir nous avait jusqu'ici relativement peu habitués. Nous avons déjà relevé ce sentiment d'une certaine distanciation, inhérente aux décors, et surtout aux caractères, notamment celui du personnage principal, dont la veulerie et le manque de charisme interdisent tout processus d'identification. La présence de Laughton n'est certainement pas non plus étrangère à cette sensation d'« affinité élective » brechtienne. Nous savons que l'acteur,

1. Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, 1973, rééd. dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Essais », 1982, p. 93. Cet épisode est également évoqué par Christopher Faulkner dans sa chronique biographique de mars 1937 in *Jean Renoir : a guide to references and resources*, Boston, 1979.

2. Lotte Eisner, *Fritz Lang*, Paris, Flammarion, « Champs Contre-Champs », 1984, p. 261.

tout comme il venait faire ses lectures de Shakespeare chez les Renoir au moment de la gestation de *This Land Is Mine*, deviendra l'année suivante un familier de Bertolt Brecht. Un peu plus tard, dans *Galileo*, Laughton sera d'ailleurs un interprète hautement apprécié par Brecht lui-même. Et lorsque, dans ce très émouvant passage de *This Land Is Mine*, le jeune résistant clandestin est surpris une dernière fois à l'accordéon par sa fiancée, le soir, dans un café, en plein *song*, (puisqu'il est en train d'entonner avec beaucoup de conviction *La Lorelei*, en chœur avec les soldats allemands), on ne peut s'empêcher d'y déceler comme une réminiscence des réunions d'avant-guerre chez Renoir à Meudon avec Brecht :

[...] Brecht était accompagné de sa secrétaire. Cette jeune Berlinoise emportait avec elle non pas sa machine à écrire, mais un de ces petits accordéons de forme hexagonale appelés, je crois, « concertina ». Hanns Eisler, Kurt Weill et Lotte Lenya étaient de la partie. Brecht me demandait de lui chanter de vieilles chansons françaises. Je chante mal et je n'ai pas de voix. Cela ne troublait nullement Brecht. La secrétaire suivait la musique avec sa concertina. C'est ainsi que sont nés plusieurs airs qui devaient devenir des succès mondiaux¹. [...]

La Renoir's Touch

La scène d'ouverture de *This Land Is Mine* est tournée totalement en extérieur de studio, en une sorte d'unique *topos*, rassemblant un peu abruptement dans l'espace filmique des façades d'origines diverses (les bicoques du Paris de *Quasimodo* pour quelques rues adjacentes, New York pour sa *Main Street* et Cimarron pour le *City Hall*, la gare de triage et sa *switch tower*). Si l'option spatiale éclatée de la version originelle a cédé la place à une option d'unité de lieu, sa temporalité en est complètement inversée : le changement de drapeau n'intervient qu'en clôture de la séquence, par exemple, comme pour sceller définitivement, par ce simple signe, l'indéfectible basculement du territoire sans

1. Jean Renoir, *Ma Vie et mes Films*, pp. 148-149.

nom sous la tutelle ennemie. Le film ne décrit pas, comme l'indiquait le script, les *effets* immédiats de l'occupation par l'intermédiaire de certaines figures *métaphoriques* inscrites tour à tour dans ces localisations disparates : une voiture dépouillée, à l'abandon, figurant la débâcle en France, des volets fermés sur une rue déserte à New York, un tramway abandonné à Cimarron, quelques camions et wagons immobilisés à la gare de triage, la poussière sur les machines d'une usine figurant sa désaffection, et la même poussière encore, sur le bureau de George Sanders laissé à l'abandon. Nous assistons plutôt à une *figuration métonymique* de l'occupation d'un territoire anonyme par les nazis. Cette scène, où les éléments sont condensés en une sorte de *zone* filmique, où les espaces disparates sont réunis sur un plateau à la spatialité improbable, et où la temporalité est resserrée sur la représentation de *l'instant de la prise de pouvoir* par l'armée allemande, offre un des plus beaux exemples, dans son invisibilité même, de la *Renoir's Touch*.

C'est l'un de ces plans remarquables, lacunaires, que je nommerai *chronotopes*, l'un de ces moments suspendus, à la fois énigmatiques, épurés et troublants dont Renoir a le secret. Après le gros plan du titre du journal abandonné (*Hitler invades*), la caméra filme une vaste rue bizarrement désertée, découpée par la netteté de l'ombre et de la lumière. La caméra est en plan fixe, large. La bande son est presque totalement silencieuse, ne comportant d'abord qu'un bruit lointain de pas cadencé. À gauche du cadre, un petit garçon, dont on ne saura jamais rien, fait irruption sur le perron d'une maison (dont l'escalier extérieur métallique évoque vaguement un bas quartier new-yorkais), scrute les alentours déserts et silencieux, puis se décide à descendre l'étroit escalier et à courir dans l'espace vide de la grande rue. L'enfant franchit la zone d'ombre, dos tourné, tout absorbé à ramasser ce qui pourrait bien être un petit ballon. Sa mère sort à son tour, le rattrape au milieu de la rue et le ramène à l'abri, tandis que les bruits de moteur et de pas cadencés s'amplifient avec l'apparition de side-cars, de fantassins et de blindés. Chars et soldats allemands, de plus en plus nombreux, convergent résolument vers le principal lieu de rassemblement de la ville : au

centre, le monument aux morts déjà familier, en face, l'entrée principale et disproportionnée du *City Hall*. Pas un coup de feu n'est tiré dans cette scène d'une incroyable concision. Nul cri, hormis quelques ordres en allemand ; le peuple est muet, totalement relégué dans le hors-champ. L'armée allemande envahit cet espace déserté avec une implacable inéluctabilité. L'extrême économie de moyens, liée à l'étonnante concision de la mise en scène, sidère par son étrange intensité, générée sans doute par l'apparente simplicité d'une scénographie travaillée à la fois par le traitement de sa temporalité, par l'épure de sa bande son et par le manque d'emphase de ses mouvements de caméra.

Il semble d'ailleurs que ce parti pris de sobriété n'ait pas été totalement le fait de la volonté de Renoir, mais qu'il soit la conséquence d'un de ces *impedimenta* au tournage dont il rappelait souvent dans ses entretiens la stimulante nécessité. C'est en tout cas ce qu'Eugène Lourié suggère dans son livre de souvenirs, lorsqu'il évoque la courte scène d'une confrontation sur le mode déceptif : aucune grue n'étant prévue dans le budget de production, il fut impossible de la demander. C'est ainsi que Renoir, gardant son calme malgré sa très grande contrariété devant le veto de son producteur et ami, aurait pris la décision de supprimer tout *travelling* de son film, de façon à obtenir une unité de style¹.

La décision du cinéaste rapportée par Lourié ne s'est cependant pas tout à fait vérifiée, puisque si *This Land Is Mine* comporte effectivement beaucoup moins de mouvements de caméra que dans l'essentiel de sa filmographie², il reste néanmoins quelques *travellings* qui, peut-être par leur rareté, en sont d'autant plus remarquables. L'exemple déjà cité du premier mouvement de caméra du film, quittant la fixité du mémorial pour s'avancer en un mouvement doucement plongeant sur l'inscription honorant les morts de la guerre de 1914-1918, et la stase sur le journal vibrant de la nouvelle catastrophe, n'en est pas des moindres. Ne serait-ce que par cette première trajectoire, la caméra de Renoir esquisse la trace d'un premier *lien visuel*

1. Eugène Lourié, *My Work in Films*, p. 77.

2. Jean Renoir, entretien avec Jacques Rivette et François Truffaut, *Entretiens et Propos*, Éd. de l'Étoile, pp. 23-24.

entre la figure métonymique du sacrifice d'un soldat agonisant, au nom de ce que l'on nommait à l'époque « la der des der », dérisoire combat avant l'hypothétique paix mondiale, et le signe, pointé par la déchirure d'un journal abandonné là, de la catastrophe guerrière encore une fois recommencée. Il faut souligner l'inévidence probable, en 1943 et en territoire américain, de cette filiation visuelle entre les deux tragédies du siècle, parcourue ici d'une manière fulgurante par la caméra du cinéaste. Cette mise en relation spatiale d'une trame temporelle, esquissant la figure d'une première guerre mondiale comme matrice de la seconde (ce qui, après bien des années et des argumentations de chercheurs, est devenu une évidence historique admise) n'avait certainement pas valeur de truisme à l'époque. Sans doute, cette correspondance tracée entre la stature muette du soldat inconnu et l'inscription lacunaire, au sol, de l'annonce du retour du même, ne pouvait être proposée que par un européen qui avait lui-même traversé ces deux tragédies. Quelqu'un qui, comme l'aurait dit Darryl Zanuck en parlant de Fritz Lang, « *verra des choses que nous ne voyons pas*¹ ».

En cherchant dans le scénario, nous retrouvons bien trace de la stèle et de son épitaphe, mais cette présence est inscrite tout à fait incidemment, comme un élément du décor au détour d'un mouvement de caméra qui va englober la place envahie de soldats nazis. On se rend compte que, devant le *veto* de Nichols quant à la prise de ce plan à la grue, Renoir a basculé vers une option résolument différente : ainsi la présence/absence du soldat inconnu sous sa forme statuaire est-t-elle répétée, comme obsessionnellement, à l'intérieur de chacun des plans retraçant le placement des troupes et des chars sur la place principale. La chute immobile du soldat de pierre trébuchant sur sa baïonnette s'affronte systématiquement, dans le même cadre, au déploiement implacable des fantassins allemands, soit en amorce d'un plan rapproché, soit juste à l'arrière des soldats allemands alignés au garde à vous, soit plus lointainement dans le plan géné-

1. Propos rapportés par Joan Bennet dans *The Bennett Playbill* et cités par Lotte Eisner dans *Fritz Lang*, éd. Champs Contre-Champs Flammarion, 1984, p. 226.

ral de la place entièrement quadrillée à présent. Et pour finir, lorsque la caméra, postée derrière la façade vitrée du *City Hall*, fixe la poignée de mains inaugurale de l'abjecte collaboration à venir, il se pourrait, là encore, que ce soit du point de vue pétrifié du poilu fantomatique, inutilement sacrifié lors de la dernière « grande illusion ». À l'insistance paradigmatique de « l'inhumain » figuré par la statue du soldat inconnu, mise systématiquement en contiguïté à l'image avec les différentes figures du déploiement « humain » des forces d'occupation, à cette répétition de la coexistence minéral/organique dans le cadre, va répondre une sorte de contamination de la bande-son : le silence oppressant, comme suspendu, du plan à l'enfant cité plus haut, où l'on distingue à peine, au loin, un bruit de bottes cadencées, sera peu à peu envahi par la montée en puissance de la machinerie : celle, insistante et démultipliée des moteurs de motos, relayée par le fort ronronnement des camions, le martèlement des ordres et des pas qui s'approchent, puis celui, plus métallique et de plus en plus intense, des chenilles de tanks qui vont se croiser autour du monument aux morts. C'est donc cette mise en demeure de l'humain par l'inhumain qui va prendre toute son intensité là, juste devant le mémorial : au moment précis où la caméra cadre, en plan rapproché, les faces sans aucune expression des soldats casqués effectuant les différentes manœuvres de garde à vous, implacablement orchestrées par des ordres allemands lancés hors champ. Et ce qui semble générer ce sentiment de malaise latent, c'est sans doute la vague impression qu'il nous sera impossible de distinguer l'humain de l'inhumain, l'indiscernable frontière entre la figure du soldat pétrifié et celle des fantassins réifiés de l'ordre nazi.

Un roulement de tambour intempestif vient aussitôt conforter cette impression, tandis qu'un recadrage à travers la vitre du hall de réception nous rend témoins de la reddition muette : devant les notables impuissants de la ville, la silhouette du maire se courbe pour saluer l'arrivée du major allemand. Un nouveau recadrage, ponctué par la brusque dramatisation musicale de la bande-son, suffira à nous signifier clairement les nouveaux enjeux de pouvoir qui vont unir inextricablement conquérants

et gérontes officiels de la ville. La version lacunaire d'un simple plan rapproché sur la main gantée de blanc, que tend ironiquement l'épais major von Keller, sanglé dans toute sa puissance, à la main nue et vieillie du maire, clone de Pétain au sourire contraint, nous en dira bien plus long que les quelques dialogues ou plans descriptifs initialement prévus¹. Les plans qui suivent (lever de la *swastika* au fronton du *City Hall*, affiche de propagande allemande pour embrigader les jeunes, avis du maire demandant de collaborer) vont dans le même sens pour indiquer de façon sobre et elliptique la mainmise de l'occupant.

Double jeu

La première scène montrant Lory et sa mère commence par un gros plan sur une table de petit-déjeuner : une main dépose un journal intitulé *The Voice of the People* (en gros titre : *Hitler speaks for united Europe*) contre une bouteille de lait, ainsi masquée en manière de pochette-surprise. La voix aigre d'une vieille femme appelle vivement : « Albert!... Darling! », tandis qu'elle s'affaire avec vivacité, satisfaite par ses derniers préparatifs. Elle se dirige vers l'horloge au bas de l'escalier, avance subrepticement la grande aiguille de quelques minutes, puis s'empare de sa canne, qu'elle cogne prestement au plafond, comme les trois coups avant l'entrée en scène de son seul acteur, sur la petite

1. Dans le *final screenplay*, la scène correspondante était ainsi décrite :
Captain (*in German to von Keller*) : The mayor is waiting for you, sir.
Von Keller (*in German*) : Good. His name is Manville, isn't it ?

À nouveau apparaissent les mêmes lieux décrits plus haut (la gare de triage, le bureau de Georges Lambert, les wagons, l'usine, un bureau de l'usine) mais cette fois dépeuplés, en pleine reprise d'activité. Puis un plan chez le boucher en rupture de viande introduisait certains personnages : Albert Lory, dont quelques mots à l'adresse du fils Lorraine laissaient entendre sa fonction de *schoolmaster*, Mrs Lory, sa mère acariâtre et Mrs Lorraine, la femme de l'épicier. Enfin, quelques silhouettes dans l'ombre finissaient d'imprimer un journal clandestin (intitulé *Liberty*) et l'on voyait dans la pénombre des mains anonymes le distribuer à travers une fenêtre ou sous les portes, en particulier sous celle d'Albert Lory. C'est alors que l'on retrouvait la maison d'Albert et de sa mère, dans une scène quasi similaire à celle de la version filmique. (Source : *This Land Is Mine*, « R.K.O. Classic Screenplays », 1943, rééd. 1970, Frederick Ungar Publishing Co. pp. 7-10)

scène familiale d'un théâtre intime dont les actes se répètent immuablement. Dès qu'elle entend les pas précipités de son fils dans l'escalier, la vieille dame se met ostensiblement à marcher avec difficulté, s'appuyant sur une canne dont elle se passait aisément quelques secondes auparavant. Charles Laughton, de sa démarche inimitable, comme en apesanteur, dévale l'escalier, un chat sous le bras, et, visiblement amusé par ce petit rituel, se met aussitôt en devoir de reculer la grande aiguille pour remettre la pendule à l'heure. Dans la grande pièce au décor épuré, un détail saute aux yeux par son inutilité manifeste : rangée contre un mur, une ancienne chaise de bébé désaffectée dont personne, semble-t-il, n'a eu le courage de se séparer, en dit long sur la teneur des liens entre la mère et son fils vieilli.

Una O'Connor, qui interprète Mrs Lory avec beaucoup d'énergie et de conviction, avait à son crédit quelques seconds rôles remarquables sur les écrans des années Trente. C'est une de ces actrices sans âge au profil d'oiseau, une de ces vieilles excentriques furibondes un peu oubliées du cinéma américain, telle Beulah Bondi (inoubliable vieille dame de *Make Way for Tomorrow* de Leo Mc Carey et *Grandma* renoirienne dans *The Southerner* en 1945). Una O'Connor avait marqué les esprits notamment par « sa silhouette d'épouvantail, son regard inquisiteur et sa voix semblable à une sirène d'alarme ». James Whale, en particulier, la dirigea dans *The Invisible Man* (1930) en aubergiste cocasse et hystérique, immanquablement courroucée par les bandages de l'irascible Claude Rains, puis, un peu plus tard, dans *The Bride of Frankenstein* (1935). La même année, cette étonnante actrice irlandaise interprétera la mère de Wallace Ford, trahi par Victor McLaglen dans *The Informer*¹. Puis en 1936, elle incarne Maggie Corgan dans *The Plough and the Stars* (*Révolte à Dublin*), deux scé-

1. La scène de *This Land Is Mine* dans laquelle Una O'Connor lance ses accents de mère éplorée (« *My Boy! My Boy!* »), étreignant un Charles Laughton libéré grâce justement à sa propre dénonciation, est une réplique exacte de *The Informer*, et sans nul doute un coup de chapeau amical et ému de Renoir à l'auteur de ce film qui l'avait beaucoup impressionné, et il semble bien que le cinéaste ait voulu retrouver Una O'Connor pour cette raison, tout en inversant son rôle de mère odieusement trahie qui finissait par accorder son pardon au mouchard Victor McLaglen!

narios signés Dudley Nichols et réalisés par John Ford pour le compte de la R.K.O. En 1938, elle est Bess, pudibonde et ridicule dame de compagnie de Olivia de Havilland dans *The Adventures of Robin Hood*, réalisé par Michael Curtiz. Elle sera Mrs Breen dans *Bells of St Mary's* de Leo McCarey en 1945, puis, en 1946, Mrs Wilson dans *Cluny Brown (La Folle ingénue)* d'Ernst Lubitsch, avec Jennifer Jones dans le rôle-titre.

Dans *This Land Is Mine*, Una O' Connor incarne donc de manière tout aussi convaincante la mère déterminée, possessive, à la fois drolatique et castratrice de Charles Laughton. Outre son coproducteur, scénariste et néanmoins ami Dudley Nichols, sa *leading lady* incarnée par la fougueuse Maureen O'Hara¹, la présence au générique de Una O'Connor devait conforter Renoir dans sa réjouissante impression d'un plateau envahi presque exclusivement de dignes représentants de la colonie irlandaise.

[...] La grande caractéristique du plateau c'est que j'y suis entouré d'Irlandais catholiques. Ce sont de très bons camarades et je me plais beaucoup avec eux. Bien entendu les figurants suivent la règle et sont assez souvent du type roux à taches de rousseur².
[...]

À mon sens, les éclats de voix de Una O'Connor, grinçants ou stridents, alternativement plaintifs ou imprécatoires, agissent comme un contrepoint remarquable dans son outrance au jeu

1. Maureen Fitzsimmons, dite Maureen O'Hara, née en 1920 près de Dublin, « la plus célèbre rousse aux yeux verts que l'Irlande ait déléguée à Hollywood » (*Dictionnaire du Cinéma*, dir. Jean-Loup Passek, Larousse, 1995) avait fait sa première apparition à l'écran en 1939 dans *Jamaica Inn* : « une entreprise totalement absurde » selon les termes ironiques de Hitchcock lui-même, agacé par les atermoiements de l'acteur/producteur. La production était en effet assurée par Charles Laughton et Erich Pommer associés, et c'était le dernier film anglais du cinéaste avant son départ pour Hollywood, à l'invitation de David O'Selznick pour *Rebecca*, toujours d'après Daphné du Maurier. C'est apparemment Charles Laughton qui avait fait venir Maureen O'Hara à Hollywood pour *The Hunchback of Notre-Dame* la même année. Mais c'est surtout comme égérie de John Ford qu'elle s'illustra avec brio aux côtés de John Wayne, *most popular leading lady* dans *How Green Was My Valley* (1941), *Rio Grande* (1950), *The Quiet Man* (1952) et *The Wings of Eagles* (1957) ou de Tyrone Power (*The Long Gray Line*, 1955).

2. Jean à Alain Renoir, Hollywood, 26 novembre 1942, *Lettres d'Amérique*, p. 127.

retenu, tout en nuances, presque atonal de Laughton. Pourtant ce contraste des registres, bien évidemment voulu et travaillé par Renoir, fut lui aussi l'un des éléments qui horripila, par son exagération et son artificialité, la critique française d'après-guerre :

[...] Mais la vérité humaine est bafouée exactement de la même façon. Le personnage de la vieille maman française qui passe de crise de nerfs en crise de nerfs est aussi répugnant qu'excessif, et on se demande comment il pouvait servir la propagande française¹. [...]

Si Una O' Connor, dans *This Land Is Mine*, est une mère tout à fait bien intentionnée à l'égard de son *bad boy* bientôt quinquagénaire, elle apparaît rapidement dans cette scène comme résolue à tous les compromis en ces temps difficiles : que ce soit pour le nourrir convenablement (c'est grâce à une ordonnance de complaisance qu'elle a obtenu la demi-bouteille de lait providentielle) ou pour éloigner de lui toute malfaisance féminine, nous le verrons bientôt. Ainsi exprime-t-elle bruyamment son dégoût pour le chat fugueur de la jeune voisine, qui chaque nuit l'importune par ses miaulements. Laughton profite d'ailleurs de l'interminable litanie de ses jérémiades, pendant qu'elle est dans la pièce contiguë, pour partager furtivement son précieux lait avec l'animal.

Cette scène semble innervée, encore une fois, sous une surface trompeusement anodine, par tout un réseau de complexités latentes. Au contrepoint vocal des deux acteurs s'ajoute le jeu fluctuant de leurs regards : évanescence, errance de l'attention d'Albert, qui baisse les yeux sur son journal ou regarde ailleurs, tant qu'il est couvé ou transpercé par l'œil attentif de sa mère. Mais aussitôt qu'elle lui tourne le dos, Albert ne la lâchera du regard que pour nourrir avec précaution le chat sous la table².

1. Jean Fayard, « Le Film de la Semaine : *Vivre libre*, à l'Empire », *Opéra*, n° 63, 24 juillet 1946, p. 5.

2. Il faut souligner ici la grande importance du regard apportée dans son jeu par Charles Laughton ; importance reprise à son compte par Nicholas Ray durant ses cours d'interprétation et de mise en scène au Strasberg Institute et à l'Univer-

À cet aimable double jeu dont chacun des protagonistes n'est que partiellement dupe (petit rituel autour de la pendule avancée puis subrepticement remise à l'heure par Lory, rhumatismes récurrents, ennuis de santé et boiterie de la mère à moitié inventés, d'où la fausse prescription pour un ticket de rationnement supplémentaire, et enfin l'animal qui profitera de son subterfuge à l'insu de la vieille femme) répond une duplicité nettement plus angoissante, parce que générale sous la bonne conscience affichée. C'est en tout cas ce que laisse entendre le discours aigri mais lucide de la mère : certains profiteurs — qui savent à peine écrire leur nom — n'ont nul besoin d'ordonnances pour se nourrir convenablement ; les commerçants prétextent les restrictions pour vendre dix fois plus cher au marché noir, et le maire lui-même tire de nombreux avantages de la collaboration. Pourtant, il n'y a pas lieu de se plaindre, conclut Emma Lory, qui n'est pas à une contradiction près, puisque l'ordre est rétabli et que le calme règne dans la ville¹.

sité de New York : « Il y a quelques années, j'assistais à un cocktail chez mon agent, et j'avais amené un jeune acteur new-yorkais. Nous nous étions mis à l'aise, assis par terre, et nous discussions des différences entre le jeu de l'acteur au cinéma et au théâtre. Bientôt, je remarquai à côté de moi un mastodonte, qui finit par s'installer près de nous, par terre. C'était Charles Laughton. Il s'est penché, a tapoté le genou du jeune acteur, et lui a dit : "Ce que Nick essaie de vous dire, jeune homme, c'est que la mélodie est dans les yeux. Les mots ne sont que dans la main gauche." » Nicholas Ray, *Action : sur la direction d'acteurs*, ouvrage composé par Susan Ray, 1992, Yellow Now/Femis p. 58.

1. On reconnaît là l'une des obsessions du Renoir pamphlétaire d'avant-guerre, lorsqu'il fustigeait, dans ses chroniques du mercredi au quotidien communiste *Ce Soir*, ce qu'il nommait « un masochisme intégral » de ses compatriotes, notamment de ceux des beaux quartiers, qui affirmaient leur admiration pour un ordre nazi où, au moins, les trains partent et arrivent à l'heure (!) : « *La France est pourrie, disent les belles dames, ce qu'il nous faut c'est de l'autorité, une poigne. Avez-vous vu au cinéma les manifestations hitlériennes à Berlin ? Tout ce peuple fort et discipliné acclamant son chef d'un même cœur et d'une même voix, c'est un spectacle magnifique... [...] Mais je ne puis croire que toute une catégorie de mes compatriotes soit menée par un mobile aussi bas que le simple amour de l'argent, et je pense qu'ils cherchent à donner quelque intérêt à leur pauvre vie si vide par la pratique consciente et rigoureuse d'un masochisme intégral.* » Jean Renoir, *Ce Soir*, 10 juin 1937, rééd. dans *Écrits 1926-1971*, pp. 116-117.

[...] C'est toute l'histoire du collaborationnisme conscient ou inconscient, honnête ou malhonnête, que nous essayons d'expliquer¹. [...]

Cet extrait d'une lettre de Renoir à son fils révèle explicitement ses intentions d'avant le tournage. Nous sommes en effet le 13 septembre 1942, au moment où il vient de terminer le scénario avec Dudley Nichols. Le cinéaste, qui se dit enchanté, le décrit comme « *très violent* ». Ce sera également l'avis du F.B.I., puisque selon Christopher Faulkner, *This Land Is Mine* sera répertorié dans ses dossiers du temps de l'HUAC, en compagnie de *Hangmen Also Die*, de *Hostages* des communistes Frank Tuttle et Lester Cole avec Luise Rainer, et de *The Moon Is Down* d'Irving Pichel².

« *We must resist...* » : lorsque Lory lit d'une voix sourde, empreinte d'une conviction mêlée d'émotion, l'exhortation du journal clandestin *Liberty*, glissé sous sa porte, le commentaire de sa mère (« *Trouble-makers!* ») puis l'ordre qu'elle lui donne d'aller brûler le pamphlet compromettant dans sa chambre ont tôt fait d'étouffer son exaltation. « *Not here. They might see you...* » : troublant avertissement d'Emma Lory, qui, à la fenêtre, raidie dans une factice bonne conscience, braque aussitôt son œil vigilant vers le hors-champ, tandis qu'Albert monte précipitamment

1. Jean à Alain Renoir, 13 septembre 1942, *Lettres d'Amérique*, p. 121.

2. Christopher Faulkner, « Quelques documents de Jean Renoir et des archives insolites », conférence au colloque *Jean Renoir et l'écriture*, dirigé par Guy Cavaignac, Moulin d'Andé, septembre 1999. [Cette communication est transcrite dans le présent volume]. Merci à ce chercheur qui a bien voulu me communiquer certaines lettres inédites et révélatrices adressées au Renoir de l'époque, qui apparaît alors très impliqué dans certaines associations plus tard citées comme subversives par le ministère de la Justice américain qui les qualifie d'« organisations de type Front Populaire ». La question de l'adhésion à ces associations sera d'ailleurs fréquemment posée aux auditions de l'HUAC. Citons notamment une lettre de remerciement du 12 novembre 1943, signée Philip Merivale, pour la participation de Renoir à l'équipement d'un hôpital destiné aux loyalistes espagnols réfugiés à Mexico. Philip Merivale, qui interprétait justement, dans *This Land Is Mine*, le Professeur Sorel (mentor de Laughton et finalement exécuté à la fin du film comme chef de réseau résistant), était alors Président honoraire du Joint Anti-Fascist Refugee Committee (JAFRC, dont Renoir sera lui-même Président honoraire entre 1946 et 1947). Voir l'article de Christopher Faulkner, « Jean Renoir addresses the League of American Writers », *Film History*, vol. 8, 1996, pp. 64-71.

à l'étage pour détruire la feuille. Et puisque, selon les dires de la mère, il faut se méfier de tout le monde, impossible pour nous de déterminer alors d'où vient le danger : surveillance omnisciente des clandestins de la résistance ou crainte d'éventuels voisins délateurs d'on ne sait trop quelle faute. D'autant plus que, dans la pièce au-dessus, Lory, dans son irrésolution absolue à brûler le pamphlet, éteint aussitôt de ses mains le titre *Liberty* qui commençait à s'enflammer, et le cache avec confusion dans ses papiers.

Lorsqu'Albert Lory sort de chez lui, le chat de la voisine sous le bras (non sans avoir salué une passante de figuration par un hypothétique « *Good morning, Mrs Renoir* », non prévu dans le scénario), la caméra de Renoir va suivre intégralement son parcours en *travelling* latéral vers la droite, tout au long du mur en briques, jusqu'à la maison voisine : les deux espaces seront ainsi connectés visuellement, et non plus simplement virtuellement par la simple présence du chat fugueur, évoqué avec dégoût lors de la scène précédente dans le monologue d'Emma Lory (« *Cette fille pourrait retenir son chat !* »). Nous saisissons très vite, vu les égards d'Albert pour l'animal de sa jeune voisine et collègue de travail, la nature de ses sentiments inavoués envers elle, visiblement sans le moindre espoir d'ailleurs. Et l'insert sur l'œil furibond de la mère, dans l'entrebâillement de sa fenêtre, épiant Albert et Louise, au moment même où son fils assure d'un pieux mensonge que le chat ne les a pas dérangés — « *not at all, we're very fond of her !* » —, en dit long sur ses propres sentiments de mère abusive envers « *that girl* ». Cette courte scène mettra donc en présence Louise (Maureen O'Hara), son frère Paul (Kent Smith¹), qui travaille à la gare de triage avec Georges Lambert, dont le nom sera évoqué à plusieurs reprises par Paul. Celui-ci évoque, amusé, le curieux braconnage auquel il a sur-

1. Kent Smith (1907-1985) venait tout juste de partager l'affiche du troublant *Cat People* (Jacques Tourneur, R.K.O., 1942). Kent Smith apparaît la même année dans *Three Russian Girls* de Fedor Ozep, il sera Nicky Nichols dans *Hitler's Children* d'Edward Dmytryk. En 1943, il est à la fois acteur et réalisateur d'un des épisodes de *Forever and a Day*, aux côtés de René Clair (à la R.K.O. toujours) et deux ans plus tard, retrouvera Simone Simon dans *The Curse of Cat People* réalisé par Robert Wise en 1944.

pris Georges sur le toit de la gare : il y fait secrètement tendre les fameux pièges à pigeons.

Dans cette scène, à nouveau, il faut souligner la subtilité du jeu des regards : regard ironique de Paul porté sur Albert Lory au comble de la gêne, lui-même épié par sa mère, et qui, dans sa confusion, ose à peine regarder Louise (Maureen O'Hara), lorsqu'il décline son invitation à dîner, sous le fallacieux prétexte que sa mère est souffrante. Louise va, à son tour, foudroyer du regard son frère, au moment où il hèle un soldat allemand pour lui montrer en riant l'exemplaire de *Liberty* trouvé sous sa propre porte. Et lorsque, face au regard méprisant de sa sœur pour sa complicité affichée envers les occupants, Paul lui demande innocemment pourquoi elle s'en prend à lui plutôt qu'à Georges, le silence exaspéré de la jeune femme, et son regard dirigé vers le hors champ nous indique que sa propre intransigeance n'est elle-même pas si monolithique.

Ce qui se dessine implicitement alors, c'est que la sympathie riieuse affichée par Paul envers les deux soldats allemands, qui tous deux ont l'air de bien le connaître, est plus la marque de solidarité de classe sans le moindre état d'âme, qu'une attitude veule envers la force armée. Nous retrouvons ici la conception souvent énoncée par Renoir d'un monde divisé horizontalement (par classe sociale, corps de métier, affinités et passions similaires) et non verticalement (par frontières géographiques, nationales) : Paul n'est en effet qu'un simple cheminot assigné aux manœuvres, et il optera pour l'action directe, les « basses œuvres » du sabotage, tandis que Georges Lambert, son supérieur, se montrera, lui, totalement impliqué dans une collaboration zélée avec les plus hautes instances d'occupation. Cette allusion à la collaboration de classe, plus tentante en fait pour la bourgeoisie, petite ou grande, sera d'ailleurs explicitement reprise à la fin du film, lors du deuxième discours de Laughton à la barre, face aux jurés, aux notables et aux humbles de sa ville :

[...] It's very hard for people like you and me to understand what is evil and what is good. It's easy for working people to know who the enemy is because the aim of this War and this Occupa-

tion is to make them slaves. But middle class people like us can easily believe as Georges Lambert did — that a German victory isn't such a bad thing. You hear people say that too much liberty brings chaos and disorder. [...]

Durant cette petite altercation dans la rue entre Louise et son frère Paul, Albert Lory va scruter plusieurs fois avec insistance la montre qu'il porte dans la main, tandis que sa gestuelle accentue son mal-être et sa confusion : en instabilité constante, Laughton ne cesse en effet de porter le lourd poids de son corps d'un pied sur l'autre, en oscillation perpétuelle, cherchant comme désespérément son point de gravité. C'est dans ce déséquilibre constant qu'il va s'adresser d'abord à la jeune fille, camouflant maladroitement sa dualité par deux pieux mensonges ; puis, baissant les yeux dans une confusion grandissante, qu'il répondra par une nouvelle dénégation, d'une voix plus mal assurée encore, au soldat allemand qui, brusquement, lui demande en hurlant s'il n'a pas trouvé de journal clandestin sous sa porte. Surgit Edmond Lorraine, l'enfant qu'ils attendaient à ce coin de la rue — justification scénaristique de cette courte entrevue entre les trois personnages qui arrive alors en courant. Tous trois s'éloignent rapidement vers l'école, tel un couple faussement uni tenant la main d'un petit garçon qui n'est pas le leur, sous l'œil réellement furibond de la vieille mère, refermant rageusement sa fenêtre.

Ponctuée par un fondu enchaîné, la scène suivante nous dévoile une autre fenêtre, ouvrant largement celle-ci sur une cour d'école où s'ébattent de jeunes enfants, tandis qu'en *off* sonnent discrètement dix heures à une cloche d'église. Un homme âgé, de dos, contemple la cour ensoleillée. En amorce du cadre, figure l'énorme front bombé d'un buste de Socrate (nouvelle occurrence d'une confrontation humain/inhumain dans le plan renoirien) tandis qu'une voix d'homme vieilli énonce gravement du hors champ : « *These books must be burned, Professeur Sorel...* »

Fenêtres

Le motif de la fenêtre, éminemment récurrent dans le cinéma de Renoir, a souvent été commenté. Ajoutons que, dans *This Land Is Mine* particulièrement, la fenêtre et les portes apparaissent systématiquement comme espace possible d'effraction d'un monde vers un autre. C'est sans doute la raison pour laquelle les portes sont d'ailleurs elles-mêmes presque toujours vitrées, comme celle du bureau de Georges qui sera brisée par Emma Lory. C'est également le cas pour la porte centrale de l'école, franchie une dernière fois par un Lory enfin serein, encadré par des soldats allemands, et pour la porte de derrière, donnant sur le jardin de Louise, derrière laquelle aura lieu une très belle scène de confession détournée d'un Laughton irrémédiablement séparé/réfugié de l'autre côté de la vitre, avouant à l'élue secrète de son cœur qu'il ne s'est jamais senti aussi proche d'elle...

Plus classiquement, la fenêtre entr'ouverte offre un espace propice au voyeurisme : ainsi Una O'Connor épie-t-elle l'intimité et la conversation confuse de son fils avec une autre par l'entrebâillement de sa fenêtre, qu'elle refermera furibonde dès leur départ. Au contraire, dans la scène précédente, elle offrait de sa fenêtre à l'espace hors champ comme un barrage à une surveillance supposée, à la fois impalpable et omniprésente, par ce leurre de sa propre stature bienséante. Il s'agissait alors, pour la vieille dame, non plus de voir par l'encadrement de la fenêtre, mais bien plutôt d'être vue, de donner à voir une figure portant les stigmates d'une indignation préventive, face à d'éventuels soupçons portés sur un acte aussi dérisoire que la disparition d'une simple feuille. Feuille clandestine, certes, mais vraisemblablement distribuée sous toutes les portes (qui, même fermées, offriront par leur fente lumineuse un étroit espace d'effraction du clandestin vers l'intime).

Il faut ici noter qu'à plusieurs reprises dans le film, l'espace de la fenêtre dans le cadre sera utilisée réversiblement, comme découverte, ouverture ou franchissement vers un espace intérieur ou extérieur. Citons pour mémoire le fulgurant plan du prologue décrit précédemment, fenêtre sur les coulisses d'une reddi-

tion sans condition (courbette du maire, puis main cyniquement tendue par le major von Keller dans le hall de la mairie, devant l'assemblée pétrifiée des notables), cadrée de l'extérieur par une caméra postée derrière la croisée d'une baie vitrée. Plus frontalement encore, la fenêtre sera utilisée comme effraction une première fois virtuellement (l'intrusion du chat de Louise, chaque nuit, dans la chambre d'Albert) puis directement à l'image : ainsi Louise réintroduit chez elle son *runaway* de chat par l'entrebâillement de sa fenêtre, geste symétrique d'une autre intrusion, le soir même, par cette même fenêtre, celle de son frère blessé et poursuivi dans la nuit, juste après l'attentat manqué contre le maire et le major allemand. Paul s'était déjà échappé d'une fenêtre sur les toits pour s'enfuir, après avoir lancé sa grenade derrière des volets entr'ouverts et, plus tard, il ne sera atteint mortellement que lorsqu'un soldat allemand, avec son fusil, aura brisé la vitre d'une fenêtre de la gare.

C'est également accroché aux barreaux de sa cellule que, à la fin du film, Lory, horrifié, entendra, de sa lucarne surplombant la cour de la prison, l'exécution du professeur Sorel et d'une dizaine d'autres suspects. Brutale confrontation avec la face cachée d'un ordre nouveau auquel il était presque décidé à se rendre, sur les instances doucereuses et convaincantes du major von Keller. Et lorsque, dans le bureau une fois encore fermé de Georges Lambert, la vieille Emma Lory viendra briser, d'un coup de canne rageur, l'opacité d'un des carreaux de la cloison de verre, ce sera pour effectuer l'irréversible effraction, soit l'abject passage à l'acte, celui de la délation. C'est ainsi que, pour mieux sauver son fils de la prison, elle le perdra à jamais, après avoir dénoncé aux autorités le jeune clandestin qu'elle a surpris par deux fois. Et, après sa dénonciation, ce n'est que lorsqu'un soldat allemand aura brisé la vitre de la fenêtre où il est posté, quelque part à la gare de triage, que le fugitif, précieusement réfugié entre deux wagons en marche, trouvera la mort.

Tout à fait remarquable d'ailleurs est l'importance accordée par Lourié aux ouvertures vitrées dans le cadre, transparentes ou opaques, entr'ouvertes ou hermétiquement fermées, dans chacun des décors intérieurs du film, tourné presque exclusive-

ment en studio, nous l'avons vu (à l'unique exception, semble-t-il, de la poursuite de Paul à travers les wagons en marche de la gare de triage). Ainsi le monumental espace intérieur du *City Hall*, vraisemblablement salle de réception, qui nous apparaîtra bientôt comme un immense cube scénique presque entièrement vitré, n'offrira-t-il pas seulement à notre regard la vision fulgurante de la prise du pouvoir citée dans le prologue. Mais nous nous rendrons bientôt compte que derrière cette salle aux murs de verre, s'élève un vaste escalier orné, nouvel espace de circulation sans cesse en mouvement vers on ne sait quels bureaux. C'est ainsi qu'à chaque scène d'entrevue entre le maire et le major von Keller, nous percevrons directement, en profondeur de champ derrière la vitre, une vue en coupe des allées et venues incessantes de soldats, d'officiers ou de bureaucrates : autre fonction du *cadre comme cache* renoirien, dont le dispositif discrètement « centrifuge » ne nous laissera rien ignorer de la circulation des rouages du pouvoir totalitaire. Là où nous voyons s'entrecroiser soldatesque casquée et fonctionnaires zélés, nous est pointée la superposition des deux systèmes hautement indispensables, nous le savons depuis, à la bonne marche de la terreur dictatoriale : les machines à tuer relayées par la bureaucratie, le tout unifié et glorifié à la fois par les grandes figures du cérémonial.

Il serait tentant, à ce propos, d'esquisser une rapide étude comparative entre le traitement renoirien de l'espace dans *This Land Is Mine* et celui de Lang dans *Hangmen Also Die*. Frappe alors indéniablement, tout au long de ce dernier film, une certaine sensation d'étouffement, inhérent à l'espace langien. Sans doute parce que les fenêtres y sont sans cesse occultées par d'épais rideaux, par des striures de persiennes ou des grillages inextricablement croisés. À plusieurs reprises, les portes elles-mêmes seront obturées de grilles descendant inexorablement. Et lorsqu'il n'y a pas d'occultation proprement dite des ouvertures, elles ne nous offriront qu'un regard aveugle, renforçant encore cette sensation claustrophobique du cadre langien. Citons, dans la scène du restaurant, l'ombre portée, telle une immense toile d'araignée, par la croisée en ogive de la baie opaque ; ou la vue

pâle de certaines fenêtres débouchant sur une toile manifestement peinte, vague rappel d'une artificielle localisation dans les rues de Prague ; sans oublier, dans le cabinet médical du docteur Svoboda, la surface blanche des carreaux opaques, tout comme celle des deux vitraux encadrant l'immense portrait d'Hitler dans la vaste salle de réception de la première scène. Ainsi, le parti pris adopté par Fritz Lang pour sa scène d'ouverture nous semble tout à fait emblématique de la singularité des deux cinéastes (sans qu'il soit question d'un quelconque jugement de valeur, bien entendu). Les deux scènes, en effet, retracent une prise de pouvoir assez comparable, celle d'un *hang-man* nazi (pour lequel Heydrich avait servi de modèle), nouvellement nommé à Prague, en ce qui concerne le film de Lang. Dès la fin du générique, qui se déroulera entièrement sur l'aplatissement d'un mur de brique où se profile l'ombre figée et saisissante d'un tueur brandissant son revolver, se succèdent les quelques vues d'archives de Prague déjà citées. Puis, après une courte stase sur un bas-relief des armoiries de la ville, la caméra de Lang glisse par un *travelling* en plongée descendante sur l'aigle ornemental nazi surmontant un médaillon portant la croix gammée, lui-même placé au-dessus d'un immense portrait d'Hitler, entouré d'un faisceau de drapeaux nazis. Avec Renoir, la prise de pouvoir se déployait *in vivo*, dans le mouvement des hommes et des machines à travers deux espaces, extérieur puis intérieur (rues vides, puis investissement progressif des troupes, puis quadrillage de la place, puis entrée des autorités vers l'espace intérieur du *City Hall*, puis drapeau hissé à l'extérieur). À l'inverse d'une vision renoirienne captant plus les corps et leurs trajectoires que les figures, la caméra de Lang, postée d'emblée *in vitro*, en surplomb d'un lieu de pouvoir monumental et claustrophobe, va détailler chacun des signes ostensibles de la présence du mal, effleurant l'une après l'autre les effigies fixées là, dans un espace intérieur déjà hypercontrôlé. C'est alors que deux portes sombres vont s'ouvrir solennellement sur le passage du nouveau dirigeant de la ville, dont le sadisme et l'hystérie glaciale vont aussitôt faire irruption dans la scène.

« Extraire le cœur sans tuer le patient »

Revenons dans le bureau du professeur Sorel de *This Land Is Mine* : la voix chevrotante mais solennelle qui, du hors-champ, vient d'énoncer l'imminence de futurs autodafés est celle du maire nommé Manville. Certes, il n'est pas question pour lui d'accepter la démission de son cher vieil ami (démission, laissez-il entendre, qui ferait fort mauvais effet en ville, venant d'un homme respecté par l'ensemble de la communauté). Mais pour la sauvegarde de tous, il faut brûler Juvénal, Voltaire et Platon, et se méfier de certains mots (« *The Republic... My dear friend, we have to be careful about the word "republic"...* »). Ainsi sera pointé puis éradiqué l'un des dangers essentiels pour l'occupant : les mots, les livres, la mémoire des textes antiques, conformément à l'in vraisemblable *diktat* du revolver brandi au son du mot *kultur* selon Hanns Johst, trop souvent depuis attribué à Goebbels. C'est le premier jalon d'une nazification à développer en priorité auprès d'une jeunesse malléable, par l'élimination radicale de tout écrit contradictoire avec l'ordre nouveau. Ce qui est complaisamment relayé par la voix chevrotante du vieux *Mayor*, décidément très proche d'un certain Maréchal, soucieux qu'il est de la « protection » de ses administrés.

« *Une opération très délicate, qui consiste à extraire le cœur sans tuer le patient* » : c'est ainsi que le professeur Sorel présente amèrement les dernières directives à Louise Martin et à Albert Lory ; il leur faudra simplement « rectifier » les manuels scolaires, en arrachant toutes les pages non conformes qui leur seront méthodiquement désignées. « *Il ne s'agit que de quelques pages* », formule Albert qui ne réussit qu'à se faire claquer la porte au nez par Louise, tandis que dans sa propre classe, vacarme et chahut se déchaînent. Au tableau noir, le nargue une caricature à la craie tracée par ses élèves, cruelle mais drolatique image dont le commentaire (« *Teacher loves Teacher, Ha ! Ha !* ») pointe ce qu'il n'ose avouer. Dans sa honte, il ne réussira pas à l'effacer totalement, assailli par d'innombrables avions en papier et quolibets dès qu'il a le dos tourné.

Renoir va alors monter symétriquement la très belle séquence de « correction » des manuels, en faisant alterner les plans de la classe d'Albert et ceux de la classe de Louise (en préfiguration de la dernière leçon sur les Droits de l'Homme, tournée selon la même alternance à la fin du film) : Albert, à son bureau, drapé dans ce qui lui reste de dignité, annonce puis déchire impitoyablement les pages incriminées, qu'il fera aussitôt brûler dans le poêle. L'énumération s'écoule implacablement, ponctuée par le seul bruit déchirant des pages, arrachées dans un ensemble parfait par la classe sans état d'âme apparent. On devine même parmi les élèves une certaine jubilation dans cet exercice de vandalisme autorisé.

Parallèlement, Louise, cadrée dans le même angle devant la classe des filles, reprend l'amère litanie là où Albert l'avait laissée, mais elle demande à ses élèves que les pages arrachées lui soient remises, car, un jour, elles retrouveront leur place, affirme-t-elle avec conviction à ses élèves. La scène émeut par sa très grande concision, sa limpidité, sa sécheresse même, exacerbée par un traitement sans concession de sa temporalité : Renoir ne s'attarde nullement sur ces instants qui se prêtaient pourtant à un certain pathos ; il est facile d'imaginer les effets faciles qu'un tâcheron hollywoodien en aurait tirés pour la hisser au statut de scène clef, avec message appuyé d'esprit patriotique au public. Cette séquence est interrompue par une sirène d'alerte, signal d'un bombardement qui obligera tout le monde à trouver refuge dans l'abri aménagé au sous-sol de l'école. Au cours de l'alerte, une très courte scène de changement de places montre la mère de Lory s'interposant entre son *bad boy* et *that girl*, pendant que, en hors champ sonore, la partition très soignée des bombes, avions, sifflements et impacts prend toute son ampleur (un travail d'ailleurs remarqué par la profession, puisque *This Land Is Mine* et son ingénieur du son, Stephen Dunn, remportèrent « The Best Sound Award » de l'année 1943).

Renoir développe avec doigté ce qui se joue dans le huis clos aux murs de briques sombres : peur panique d'une petite fille dans les bras de Louise, et, parallèlement, montée de la crise nerveuse de Lory, qui, à chaque impact de bombe, se décom-

pose de plus en plus dans les bras de sa vieille mère, sous l'œil goguenard de ses élèves. Un petit groupe de garçons très excités miment et brulent le trajet des avions bombardiers et leurs points d'impact, se moquant de leur propre peur (« *Four engines ! Now They're over us !* »), puis s'amusant beaucoup à parodier la panique d'un Lory sanglotant avec outrance dans le giron de sa mère. Pour calmer les esprits, Louise met au défi les enfants de couvrir le vacarme *off* par une ritournelle improvisée. Les paroles naïves de la chanson enfantine (en substance : « *cloches, tinte, sonnez, dans le clocher de l'école, voyez comme elles se balancent, entendez-les appeler les gens, il est temps de s'arrêter de jouer, nous travaillerons un autre jour, tinte, sonnez...* »), sa mélodie répétitive s'élève avec de plus en plus d'insistance et de conviction, tentant de concurrencer les bruits du bombardement, et rythmée par un mouvement mécanique de balancier des jeunes corps.

Jeux de mains, humain/inhumain

Un petit jeu autour d'une cigarette que l'on offre ou que l'on accepte de l'autre, ami ou ennemi, va se répéter sous plusieurs variantes tout au long du film. L'invite à s'embrumer du soldat allemand au jeune cheminot sera suivie d'une variante dans la scène qui suit : c'est cette fois le superintendant Georges Lambert (interprété de manière tout à fait trouble, donc pertinente par George Sanders¹) qui, dans son bureau, offre servilement du feu au major allemand. Seulement l'allumette se consumera inutilement jusqu'à lui brûler les doigts, pendant que von Keller se souvient en souriant d'avoir tué de ses propres mains certains ouvriers opposants au *Führer*, juste avant la soumission absolue

1. On se souvient de la très belle présence/absence de George Sanders en 1953, aux côtés d'Ingrid Bergman dans *Journey to Italy* (*Voyage en Italie*) de Roberto Rossellini, ainsi que de son apparition en un trouble Lord Henry dans *The Picture of Dorian Gray* d'Albert Lewin en 1945. Mais cet acteur avait été souvent assimilé à ses rôles de nazi depuis sa prestation en 1939 dans *Confession of a Nazi Spy* d'Anatole Litvak. C'est ainsi qu'il apparaîtra comme le glacial et quasi omniscient Quive-Smith au monocle, double négatif en uniforme blanc du chasseur Thorndike dans *Man Hunt*. L'acteur a rédigé ses mémoires, et notamment son désarroi devant les méthodes rosselliniennes dans *Memoirs of a Professionnal Cad*, ed. The Putnam Publishing Group.

du pays. De ses deux mains soupire-t-il avec nostalgie, allusion au gant inutile et vide, toujours glissé dans sa ceinture depuis sa première apparition à l'écran.

Surgit alors à notre conscience l'étrange fixité et la disproportion d'une main trop luisante, une fixité un rien troublante pour l'œil, mais pas assez toutefois pour que l'on s'attarde à identifier l'origine de ce trouble. Cette enture blanchâtre, la fausse main à la forme boursouflée, figée, dont l'artificialité ne serait qu'une figure de plus de la contamination, le sens obtus de l'inhumain greffé à l'obvie organique de ce doucereux bourreau. Nous savons que Renoir avait pressenti Erich von Stroheim pour ce rôle. Impossible de ne pas penser à cet autre corps peu à peu contaminé par le minéral, celui de von Rauffenstein, commandant de l'armée impériale d'Allemagne, et aviateur brisé de *La Grande illusion* :

[...] Croyez bien que le métier que je fais à présent me répugne autant qu'à vous... J'étais un combattant, maintenant je suis un fonctionnaire, un policier. [...] Brûlé partout... la raison pour mes gants... Colonne vertébrale fracturée en deux endroits... Plaques d'argent... la rotule du genou est en argent aussi... les malheurs de la guerre m'ont apporté ces richesses... [...]

Simplement, le major incarné par Walter Slezak semble être un avatar bien plus effrayant de cette figure brisée d'officier allemand aristocratique et nostalgique, un double maléfique dont la truculence tranquille n'a d'égale que son fanatisme absolu envers l'ordre nouveau. Ce personnage, modifié pour Slezak puisque Stroheim n'était pas disponible, avait été réécrit sous des traits aux antipodes de l'habituel bourreau nazi hystérique et brutal. Ainsi apparaît-il comme extrêmement cultivé et courtois, prime-sautier parfois (le seul, dans le film, à remonter par deux fois les automates et les boîtes à musique chers à Renoir, comme en écho à ceux de *La Règle du jeu*). Une sorte de jouisseur aiguisé, volontiers caustique, à la fois omniscient et fort soucieux de ses bonnes relations avec les notables de la ville, qu'il méprise par ailleurs absolument pour leur bassesse ou leur bêtise. Un tel protagoniste avait d'ailleurs été inspiré à Renoir par un inquiétant

agent allemand, extrêmement cultivé, avec lequel il avait dîné à Lisbonne juste avant son départ pour les États-Unis.

Ponctuation et progression

La première partie du scénario s'achève donc sur une cordiale poignée de mains de Georges et du major, en l'honneur de leur travail commun pour une « Europe unie et en paix ». Précisons que le découpage en huit parties du script édité dans *Twenty Best Film Plays*, correspond presque exactement au montage final, à l'exception de quelques dialogues coupés et d'une scène supprimée. Dans le film, la ponctuation entre les huit parties délimitées par le scénario sera classiquement figurée par un fondu au noir. Les différentes scènes de chaque partie se découpent entre elles par un simple fondu enchaîné. Plus étonnante semble la différence de répartition temporelle entre ces différents segments. Notons également que la partie trois (qui à l'origine s'ouvrait sur la persécution d'Edmond Lorraine par ses camarades) s'est retrouvée amalgamée dans le film à la partie 2, sans doute parce que cette scène prend logiquement place dans l'unité de temps d'une seule journée, riche en événements (couvrant les quatre premières parties du scénario).

En parcourant ainsi rapidement le découpage, il apparaît en réalité que la temporalité des huit parties couvre trois jours consécutifs, trois jours au cours desquels le personnage d'Albert va peu à peu basculer, de son inertie primitive, empreinte de peur et de mauvaise conscience, dans le seul passage à un acte de résistance qui lui soit accessible : la prise de parole et la transmission du savoir. Ce passage à l'acte aura d'abord lieu au tribunal, à deux reprises : mise en accusation initiale de son propre renoncement, puis de celui de tous ses concitoyens sans exception, chacun à son propre niveau de responsabilité ; Lory terminera sur l'incitation à un premier combat sur eux-mêmes auprès de ses compatriotes, avant de résister à l'occupant. Enfin, l'acte de résistance interviendra lors de sa dernière classe, moment de l'ultime transmission du texte fondateur aux générations du futur, ce texte qui tentait d'établir, cent cinquante ans auparavant, le

principe d'égalité entre les hommes, principe abjectement et prioritairement bafoué par l'ordre nazi.

Propaganda drama

Le risque était énorme, à partir d'un tel programme, de tomber dans le ridicule, la grandiloquence sentimentale d'un discours prêchi-prêcha que l'on taxerait facilement de nos jours du label *politically correct*. C'est l'un des reproches qui d'ailleurs revient le plus souvent dans les journaux américains à la sortie du film. Ces critiques, si elles se montrent dans l'ensemble nettement plus élogieuses que le concert des ricanements français d'après-guerre, apparaissent pour le moins embarrassées devant certaines « fautes artistiques » : on relève la théâtralité affichée du film, l'artificialité ou l'indigence des décors, l'hégémonie des dialogues, le jeu inattendu des acteurs (c'est soit surjoué, soit sous-joué, lit-on ici et là). Voici néanmoins comment le film se présente, dans un entrefilet en tête des *Miniature Reviews* de l'hebdomadaire corporatiste *Variety*, trois mois avant sa sortie officielle, au moment des *previews*, projections de presse et des difficiles réajustements de dernière minute¹ : « *Sincere, absor-*

1. La distension de cet intervalle entre le dernier jour du tournage (avant le 20 décembre 1942), les trois mois de montage (jusqu'à début mars), les projections de presse mi-mars, la première publique, le 7 mai 1943 dans cinquante villes de l'Ohio, puis dans plusieurs camps militaires, et enfin la sortie le 27 mai sur les écrans de New York, est significative des nombreux attermoissements qui ont précédé la présentation définitive de *This Land Is Mine*, « probablement le film le plus difficile que j'aie jamais fait », comme l'écrivait Renoir à Siegfried Kracauer (*Lettres d'Amérique*, 16 novembre 1942). Difficultés que révèlent certains passages de sa correspondance durant cette période :

[...] notre travail a été très délicat et très difficile même après la première copie, pendant le montage, quand il était nécessaire d'atténuer certains passages trop crus et, par contraste, de donner plus d'importance à certains rôles qui avaient été négligés. Nous croyions sans arrêt que le montage était terminé, mais la projection du film au complet montrait que nous nous trompions et que nous devons faire d'autres modifications. Jean Renoir à l'agent littéraire Maximilien Becker, le 15 mars 1943, *Correspondance [1913-1978]*, Plon, 1998, pp. 150-151.

[...] Cela fait des années que je ne me suis pas donné aussi à fond à un travail, en oubliant tout le reste, à part la guerre puisque ce film parle de la guerre. Pourtant, c'est fait. Il n'a pas encore été présenté au public, mais les gens qui s'occupent de le vendre et de convaincre ce public qu'il est bon l'ont vu et ont décidé de le financer. Maintenant, nous

bing and generally moving war drama; should draw profitable business ». Bel optimisme, toutefois tempéré par une petite touche déceptive en fin d'article : « *However, some of the physical production is manifestly artificial, possibly due to Government limitations on set construction.* » (Hobe, « *This Land Is Mine* », *Variety Films Review*, March 17, 1943, p. 170). Le fragment suivant révèle une certaine perplexité critique vis à vis d'un Dudley Nichols à la fois scénariste et producteur : « *Essentially the method's weakness is in straitjacketing behavior to the written word instead of seeking the idea in the visual world of action and movement, which is the more suitable, and so more emotionally vital, manner for the movies.* » (Manny Farber, « *Writers as Producers* », *The New Republic*, April 26, 1943, p. 566). Plus généralement, à l'occasion de la première publique, le 27 mai 1943 au Rivoli à New York, on lisait dans la presse ces quelques impressions assez représentatives :

There is artistic faults in this picture. It is loquacious beyond excuse, as though Mr Nichols had become fascinated with his own and other's words. (Bosley Crowther, « *This Land Is Mine, a Moving Drama About Freedom* », *The New York Times*, May 28, 1943, p. 19).

We applaud « *This Land Is Mine* » for its honest statements about conditions in occupied countries, deplore its theatrical use of cinema. (Philip T. Hartung, « *This Land Is Mine* », *The Commonwealth*, June 4, 1943, p. 170.)

Ces connotations plutôt négatives poursuivront le film jusque dans les textes les plus récents s'y rapportant : soit qu'ils déplorent sa stylistique conventionnelle en regard de l'ensemble de sa filmographie¹, soit qu'ils fustigent à nouveau le poids d'une col-

pouvons penser à autre chose. [...] Jean Renoir à Robert Flaherty, le 15 mars 1943, Correspondance [1913-1978], op. cit., p. 152.

1. « *This Land Is Mine was a rhetorical film designed to inform the American audience of the difficulties of life in an occupied town. While one can argue that the formal aspects of the film added little to Renoir's artistic prestige, the film succeeds on its own terms as a propaganda film aimed at a particular audience at a particular time.* » William H. Gilcher, *Jean Renoir in America (a critical analysis of his major films from*

laboration par trop verbeuse et castratrice d'un Dudley Nichols dominateur à la fois comme producteur et comme scénariste. Alexander Sesonske avait tenté une comparaison entre le découpage final de *This Land Is Mine* et celui de *La Règle du jeu* : il avait ainsi établi que *This Land Is Mine* était plus court de dix minutes, tout en comportant 200 plans de plus. De plus, la moitié des 336 plans de *La Règle du jeu* contient un mouvement de caméra, contre un sixième seulement des 550 plans de *This Land Is Mine*¹. Tout cela est indéniable évidemment, mais c'est méconnaître l'esprit de contradiction d'un auteur qui, nous l'avons vu précédemment, a toujours eu la hantise du dogme, du cliché, notamment des rigueurs du *blue-print* scénaristique, et de ses immuables principes préétablis d'avant tournage. Ainsi, je ne partage pas la version d'un Renoir qui, bien qu'ayant bâti le canevas de son second film américain selon des principes stylistiques similaires à ceux de *La Règle du jeu*, aurait dû y renoncer, et se serait laissé imposer des compromis sur le tournage qui auraient « véritablement marqué le tournant de sa carrière », comme l'écrit Janet Bergstrom². Ces arbitrages lui auraient été non pas imposés cette fois-ci par les exécutifs de la R.K.O. (le studio, selon ses propres termes, lui avait laissé la paix la plus entière), mais par son coproducteur Dudley Nichols, qui aurait réussi à « l'éloigner du style qu'il avait si brillamment illustré avec *La Règle du jeu* » pour un « style de continuité conforme aux habitudes hollywoodiennes. » Ainsi aurait-il lâché prise par « manque de connaissance de l'industrie, de la langue et du public américain », et surtout « par manque de confiance en sa capacité à traduire pour le public des U.S.A. la question de la Collaboration et de la Résistance en France ».

Swamp Water to The River), PH.D., University of Iowa, 1979, volume II, pp. 385-386.

1. Alexander Sesonske, « *This Land Is Mine* : Jean Renoir in America, 1942 », *Persistence of vision*, 12/13, 1996, p. 130.

2. Janet Bergstrom, « Paris-Hollywood, les allers-retours de Jean Renoir », *Vertigo*, janvier 1997, p. 95.

Le problème essentiel, avec cette version d'un Renoir se pliant à des compromis bien plus graves que « ceux qu'il avait pu faire en France, où il avait appris à jouer avec les alternatives que ses producteurs lui proposaient¹ », c'est qu'elle accrédite selon moi la thèse d'un certain déclin de l'auteur à dater de ses brillantes années Trente. Une thèse largement partagée par ses détracteurs français les plus virulents, et ici paradoxalement renforcée par les quelques chercheurs américains qui ont étudié cette période de sa filmographie et ne voient souvent, en *This Land Is Mine*, qu'une bande de circonstance, réalisée selon tous les critères hollywoodiens pour toucher le public américain le plus efficacement possible : j'ai déjà cité les réserves d'Alexander Sesonske et de Janet Bergstrom, mais c'est également le cas pour William Harry Gilcher², sans oublier Ronald Bergan dans son étude biographique *Jean Renoir : Projections of Paradise*. En résumé, lorsque

1. Cette citation et celles qui précèdent, à partir de la première référence à Janet Bergstrom, sont extraites des pages 95-96 de son article précité (n. 2) : « Paris-Hollywood, les allers-retours de Jean Renoir », *Vertigo*, janvier 1997.

2. « *The narrative structure of This Land Is Mine is dependent on verbal, not spatial, discourse. Most sets for the film seem more decorated than designed. The spaces are organized in order to externalize characters traits of the protagonists in quite conventional ways. [...] The spaces of This Land Is Mine lack emotional resonance. The courtroom, the school, Lory' and Martin's houses are too schematically designed to give much sense of authenticity. [...] The rhetoric of space, so carefully articulated in the Popular Front courtyard of The Crime de Monsieur Lange, is too weak to be very persuasive.* » William Gilcher, *Jean Renoir in America*, op. cit., vol. 2, p. 323. Déjà James Agee, en 1943, après avoir cité en termes élogieux *Hangmen Also Die* (« it is rich with clever melodrama, over-maestoso directional touches ») révélait plus de scepticisme envers la dualité du propos et du style de *This Land Is Mine* : « *This Land Is Mine eschews physical terror in favor of mental. and tries to give an exposition of the obligations of free men under the circumstances. That is courageous but foredoomed idea. I doubt, first, whether physical and mental terror and obligation can in this context be separated. You cannot afford to dislocate or internationalize your occupied country; or to try to sell it to Americans by making your citizens as well-fed, well-dressed and comfortably idiomatic as Americans; or to treat the show to the corrupted virtuosités of studio lighting and heavy-ballet composition. This film, like Lang's, is filled with bitter, anachronistic, interesting talent under pressures, but it is a question where the pressure begins and the self-deception ends.* » (*The Nation*, May 1, 1943). Agee réaffirmera un peu plus tard, sans doute lors d'un bilan rétrospectif de l'année cinématographique 1943 : « *The solemn, expensive anti-fascist and war dramas like The Moon is Down are just as depressing; even This Land Is Mine is just sincerely polished bones.* » (*The Nation*, December 25, 1943). Rééd. in *Agee on Film*, vol. 1, *Essays and Reviews* by James Agee, Grosset's Universal Library, 1969, pp. 36-38 et p. 63.

l'analyse n'en est pas tout simplement évacuée pour cause de trop grande faiblesse en regard de la filmographie renoirienne, *This Land Is Mine* apparaît au mieux, pour reprendre les termes de Christopher Faulkner, comme « *the most problematic film of Renoir's entire career*¹ ».

On ne peut contester la volonté du cinéaste, dans ce *propaganda drama*, de convaincre par tous les moyens, y compris en reniant ses habituelles prises de risques sur le tournage. Ici encore se confirme l'amer constat d'Octave : « *Il y a une chose effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons* », y compris le film ! Ainsi, dans l'arsenal des contraintes qui ont pesé sur *This Land Is Mine*, inhérentes soit à l'influence de Nichols, soit aux règles strictes d'un système de production déniaient sans relâche son pouvoir décisionnel à l'auteur, soit au geste d'urgence dicté par l'Histoire (l'essentiel étant d'ébranler auprès des troupes américaines le cliché trop facile d'une France entièrement compromise dans le processus de collaboration), verrai-je plutôt un nouvel avatar de ces *impedimenta* qui, Renoir l'a souvent évoqué, lui étaient nécessaires de franchir dans sa marche vers l'essentiel.

1. Christopher Faulkner : *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton University Press, 1986, p. 130. Ce chercheur résume parfaitement le scepticisme des études sur *This Land Is Mine* dans cette phrase : « *One must, I think, attribute the failure to evoke a specific social milieu to the futility of attempting this within the Hollywood studio system.* » (id. p. 136). Cependant, Faulkner reviendra largement plus tard sur ces propos à la lumière de ses recherches ultérieures : « *The information revealed by the F.B.I. files suggests the necessity for new research on Renoir's activities in the United States that may encourage us to rethink the meanings of his American films. For example, one could look at This Land Is Mine as a film which is interested in the ethics of naming name before it becomes a fact of American life. Concerned with a right-wing assault against the working-class, against women and against Jews, the film was implicated as subversive in the files of the FBI along with other pro labour, anti-fascist resistance films from 1943 [...]. The point is that This Land Is Mine belongs to a minor genre of films from the early forties that engaged a number of left-wing film personnel on a body of related subject-matter and that this is the political and cinematic context within which it should be situated and understood. In the guise of an European story, This Land Is Mine is interested in a subject-matter and its dilemmas that may have been nearer to the American consciousness than the French.* » Christopher Faulkner, « An Archive of the (political) unconscious », 2001, article inédit. Ce passage est repris et développé *infra* par Ch. Faulkner dans sa contribution : « Analyses de documents concernant J. Renoir et des archives insolites » (Troisième partie : Documents, analyses et témoignages).

Et l'objet filmique, très généralement mal aimé, qui en découle ici nous est d'autant plus passionnant qu'il résiste et se dérobe derrière un conformisme et une froideur de façade, porteur ainsi d'une fêlure, d'une dualité qui, justement, n'a d'égale que celle, implicite ou explicite, de chacun de ses protagonistes. Car, contrairement à ce qui a été souvent écrit en effet, *This Land Is Mine* est tout sauf « *habité par des personnages unidimensionnels et parfois stridents*¹ ». Ainsi, je me trouve en totale contradiction avec l'analyse de Daniel Serceau qui ouvre son court chapitre, intitulé « La Résistance de Jean Renoir », en ces termes :

Pour être tout à fait juste, *Vivre libre* est sans doute moins inventif que la première partie de *La vie est à nous*. Les décors n'ont d'autre valeur que fonctionnelle et sentent le studio au « carton-pâte près » ; le cadre se contente d'enregistrer les actions, la lumière de les éclairer, les mouvements d'appareil de les suivre. Quant aux personnages, sans être simplistes, ils sont simples, assurés dans leur crédibilité à l'aide de quelques traits. Seuls Albert Lory (Charles Laughton) et Georges Lambert (George Sanders) échappent à cette limite sans être tout à fait originaux pour autant. *Vivre libre* porte incontestablement la marque de la convention. Pour une fois chez Renoir, les personnages restent monolithiques. Leurs évolutions ne peuvent nous surprendre. Ce vingt-cinquième film n'est rien de plus qu'une œuvre de circonstance, obéissant aux recettes du genre et sollicitant le spectateur par les mécanismes classiques de la mise en jeu des émotions².

1. Janet Bergstrom (*op. cit.*). Par ailleurs voici comment le film est présenté par Ronald Bergan dans *Jean Renoir : Projections of Paradise*, The Overlook Press, New-York, 1994, pp. 241-242 : « *All the characters are one-dimensional symbols (extremely rare in Renoir). O'Hara is the exemplar of noble and defiant womanhood (something she does admirably) ; Sanders a man who thinks collaborating is the only option ; Slezak, the cruel but cultivated Nazi, who quotes Shakespeare and knows Latin (Stroheim might have brought more nuance to the role) ; the intellectual headmaster believing in the power of the written word ; the heroic freedom fighter ; the possessive mother, willing to betray the saboteur to save her son. The sentiment that 'everyone has his reasons' is here reduced to its most elementary form.* »

2. Daniel Serceau, *Jean Renoir : la sagesse du plaisir*, coll. 7^e Art, Éditions du Cerf, 1985, p. 139.

À l'inverse, le film ne semble justement construit *que* sur l'ambivalence de chacun de ses éléments scénographiques (caractères, gestuelle, corps, paroles, écrits, jeu d'acteurs, mais aussi cadrages, décors, bruits, musique et ritournelles) dont la sourde stridence ne bruit que de fêlures, antagonismes, complexités et contradictions. Aussi n'est-il pas réellement étonnant, à nos yeux, que *This Land Is Mine* soit bâti sur des principes de découpage quasi opposés à ceux de *La Règle*. Ne serait-ce que parce que rien n'est plus éloigné de Renoir que la tentation de faire une *Règle du jeu* bis, pas plus que de reprogrammer une nouvelle *Grande illusion* pour satisfaire la soi-disant attente de son public. Cette hantise de la redite concerne évidemment ses propres *a priori*, y compris ceux du sacro-saint « montage interdit », eux-mêmes élaborés en nouveau dogme depuis le fameux texte de Bazin. En parcourant sa filmographie, il est en effet frappant de voir à quel point Renoir, dans sa répulsion à se répéter d'un tournage sur l'autre, a presque toujours construit un film à contrepied du précédent : en conséquence de ses innombrables volte-face, le reproche récurrent de trahison et l'incompréhension de ses anciens compagnons de route comme de ses ennemis de toujours. De plus, c'est oublier que le cinéaste, tout juste échappé de deux expériences aussi éprouvantes que frustrantes, face aux compagnies Twentieth Century-Fox et Universal, a largement partagé avec Dudley Nichols les décisions, à chaque étape de la création du film, et dans les conditions d'une production quasi indépendante, pour le compte d'un studio dont il n'a jamais eu à se plaindre¹. Avançons donc l'hypothèse d'un Renoir non pas en perte de contrôle sur son second film américain, mais totalement engagé dans la fabrication de *This Land Is Mine*, en travaillant avec (et malgré) toutes les contraintes du système. Un engage-

1. « C'est une production indépendante distribuée par R.K.O. ; mais remarquez que le mot indépendant est une des nombreuses étiquettes que l'on attribue aux cinquante façons différentes de faire des films à Hollywood. Ce film était indépendant dans ce sens que le studio nous laissait la paix la plus entière, à Nichols et à moi-même, mais c'était une finance R.K.O. et une distribution R.K.O. ; et nous étions responsables, vis-à-vis du studio, du budget du film, de ses dépenses et de ses résultats. » Jean Renoir, avril 1954, entretien réalisé par Jacques Rivette et François Truffaut, *Cahiers du Cinéma*, n° 34. Repris in *Entretiens et Propos*, Éd. de l'Étoile, p. 23.

ment total à toutes les étapes, de l'esquisse scénaristique jusqu'à celle du montage final. Renoir confirme ici une fois de plus le caractère hybride et bicéphale, et pleinement voulu et assumé, de la collaboration avec Nichols :

Nous avons écrit le scénario ensemble, complètement, c'est à dire que nous nous sommes enfermés dans une petite chambre, lui, ma femme qui nous aidait, et moi-même, et nous avons tout composé, tout fait ensemble. [...] sur le plateau, j'étais donc seul ; cependant, en ce qui concerne l'écriture du scénario, ainsi que les discussions avec les décorateurs, c'est notre collaboration complète¹.

Ajoutons que si Renoir, pour la première fois dit-il dans sa filmographie, adopte « *l'état d'esprit d'un grand studio qui veut être prudent* », qu'il découpe le film « *comme un film commercial* », c'est-à-dire justement à l'américaine (aurait dit Truffaut), en le morcelant en plans, champs/contre-champs, en multipliant les prises, les cadrages et les plans de sécurité « *de façon à pouvoir presque, avec quelques retakes, refaire un autre film si cela ne colle pas au montage*² », cela ne l'empêchera pas, à l'intérieur de ce dispositif sécuritaire, de laisser interagir dans le plan les puissances qui lui tiennent le plus à cœur : à savoir le jeu de l'acteur, des voix, des corps, des regards, leur butée ou leur circulation hors du cadre ou dans le cadre. Car à cette thématique de la dualité qui sous-tend le film (des êtres divisés dans un territoire occupé, des paroles et des actes contradictoires, face à l'omniprésence d'un ennemi à domicile) répond une même dualité stylistique d'un auteur en exil, à la fois fidèle à lui-même et ayant intériorisé les principes directeurs d'une fabrique en studio : soit un montage morcelé de plans qui, sous son aspect conventionnel, sa grande simplicité de surface, contient un potentiel démultiplié d'espaces, de trajectoires et d'affects, à l'intérieur d'une nouvelle abstraction du champ. Il est évident, en effet, que Renoir ne cède rien sur un principe qui lui est cher, celui de la profon-

1. *Entretiens et Propos*, p. 23.

2. *Entretiens et propos*, p. 24.

deur de champ. Ainsi, dans cette concentration imposée par les décors de studio de la R.K.O., va-t-il jouer de la multiplication des espaces à l'intérieur d'un même plan par le jeu des caches, des miroirs, des fenêtres et des portes de verre, des pièces contiguës, des enfilades de corridors ou d'escaliers toujours visibles dans le champ, comme pour mieux révéler à l'écran ce qui se meut, soit à l'intérieur d'un personnage, soit entre les êtres, les objets et les espaces, ou bien encore entre animal, humain et inhumain.

Alexander Sesonske avait judicieusement relevé ce qui, dans sa structure narrative, contribuait à la fois à la complexité et à l'unité générale du film¹. La structure symétrique des scènes citées, qui se répètent tout en s'opposant, porte selon lui indéniablement la marque stylistique des films renoiriens des années Trente. Sesonske évoque l'opposition/répétition de trois scènes de petit-déjeuner chez les Lory, marquant peu à peu la distance s'installant entre mère abusive et fils complaisant. Il est vrai qu'à la première scène suivant immédiatement le prologue, exposant la soumission tranquille — bien que trompeuse — d'Albert Lory envers sa dévouée mère, s'oppose la scène ouvrant la cinquième partie, juste avant l'arrestation de Lory comme otage. Le cadre et les gestes sont presque identiques, mais l'attitude d'Albert est imperceptiblement plus distante envers la vieille Mrs Lory : plongé dans son journal après le petit déjeuner, il ne prête qu'une attention très distraite à la sempiternelle litanie des plaintes matinales, pensant sans doute à son premier acte de résistance envers l'occupant, un mensonge, puisque la veille, il a couvert le frère de Louise par un faux témoignage. La troisième scène du même type, à sa sortie de prison (au début de la sixième partie) va précipiter le basculement du personnage : Albert est exalté, il a parlé toute la nuit (en latin !) avec le professeur Sorel. Brusquement, à peine assis à la table du petit-déjeuner, il arrache sa serviette, et, sans la moindre attention aux objections de plus

1. Alexander Sesonske : « Jean Renoir in America : 1942, *This Land Is Mine* », *Persistence of Vision*, nos 12-13, 1996, p 128.

en plus hystériques de sa mère, il se décide à aller voir Louise qui, à sa totale stupéfaction, l'accuse d'avoir vendu son frère.

D'autres scènes procèdent aussi de cette répétition/opposition. Ainsi, la double plaidoirie d'Albert montre le personnage troublé au début par la perte des feuillets de son discours, soigneusement préparés dans sa cellule, puis le fait apparaître totalement détaché et comme en état d'apesanteur, libéré par l'expérience d'une double mort : celle de son mentor Sorel, qui vient d'avoir lieu, et la sienne propre, dont il sait l'inéluctable proximité. Rappelons, pour mémoire, la structure symétrique des scènes de classe déjà citées, les deux rectifications des manuels par Albert et Louise montées parallèlement, auxquelles répond la dernière classe ; sans oublier la double effraction par Paul du jardin mitoyen des Lory, épié à chaque fois par Mrs Lory (une fois de jour après l'attentat raté à la bombe, puis de nuit, alors qu'Albert est invité à dîner chez Louise). Curieusement, quelques dix ans plus tard, comme en écho à cette structure duelle de *This Land Is Mine*, constamment bâtie en miroir, celle plus spéculaire encore de *The Night of the Hunter* sera élaborée par Charles Laughton, d'après le scénario de James Agee, dans son unique et mythique film.

Le pont

Le thème spatial du pont est associé à cette figure de construction duelle : à la première scène de poursuite de Paul sur les toits par les soldats allemands, parfois qualifiée de langienne¹ dans sa facture, répond symétriquement celle de l'ultime guet-apens à la gare de triage, durant laquelle le jeune saboteur sautera d'un pont suspendu sur un train avant de trouver la mort, touché par une balle entre deux wagons. Il est indéniable que, dans son épure, cette courte scène, visiblement la seule du film tournée en extérieur réel, frappe par son remarquable maillage de l'espace

1. « [...] Occasionally, he comes near the use of grids of space which, light and texture apart, recall Fritz Lang — notably in two pursuits, over rooftops and across the shunting yard. [...] » Raymond Durgnat, *Jean Renoir*, University of California Press : Berkeley and Los Angeles, 1974, p. 239.

scénographique. Ajoutons que, selon le témoignage d'Eugène Lourié, le saut du pont sur le train en marche fut effectué par un cascadeur, doublure de Kent Smith : le directeur artistique, chargé par Renoir de localiser un pont adéquat pour mettre au point la scène, s'était étonné de rencontrer pour la première fois de sa carrière un représentant de ce corps de métier (qui apparemment n'existait pas encore dans le cinéma français). Effectivement, la caméra ne « triche » pas dans une scène dont l'action aurait facilement pu être reconstituée en salle de montage.

Nous retrouvons ici la résurgence d'un de ces *topoi* presque obsessionnels chez Renoir, comme une récurrence mortifère de la figure du pont, une de plus puisque cette figuration du passage semble constamment ressurgir au fil de sa filmographie. Ainsi, autre *chronotope*, cet obsédant moment de suspension entre vie et mort, ciel et terre, vectorisé par la course mortelle du jeune résistant sur un pont métallique évoque-t-il immanquablement un certain *travelling* latéral remarquable lui aussi, poursuivant Blavette tout au long des rails du pont de chemin de fer : implacable course de *Toni*, écho du martèlement résolu de ses pas sur le métal, droit vers sa propre mort ignorée, alors qu'en surplomb un train déverse en gare de Martigues l'habituel arrivage d'exilés italiens, porteurs d'une solitude et d'un espoir identiques aux siens lors du prologue. Dans ces moments saisissants mais ténus, comme suspendus dans le corps du film, où Renoir filme littéralement, dans sa durée, la figure de passage d'une frontière, surgit la captation d'un certain rapport qui semble le hanter ; captation peut-être analogue à ce qu'il désignait comme étant, pour un peintre, la tentative de « *deviner les rapports qu'il y a entre un rouge et un bleu et d'exprimer un petit morceau d'éternité avec ce rapport*¹ ».

C'est encore l'image rémanente d'un Boudu divaguant sur un pont parisien après la perte de son chien, puis brusquement enjambant la rambarde métallique pour se jeter une première fois dans la Seine : cette vue du clochard sur le point de sauter

1. Renoir, 1^{er} juin 1966 : « La Recherche du Relatif », entretien sur les bords de l'Ource, près d'Essoyes. Retranscrit dans *Entretiens et Propos*, Éd. de l'Étoile, p. 114.

est captée comme au hasard par la lunette d'approche errante de Lestingois, lequel s'élancera aussitôt à sa poursuite pour le sauver des eaux. On peut aussi rappeler que Octave, dans *La Règle du jeu*, en indiquant à André, avec une insistance répétitive, l'endroit où se trouve Christine, envoie inconsciemment son ami et rival, droit vers la mort à sa place, là-bas, de l'autre côté du pont. C'est également, dans *The River*, l'ultime franchissement d'un étroit pont de bois suspendu par le corps inerte de Bogey, maladroitement porté par son père et son oncle dans un cercueil minuscule, dont la taille inattendue accentue encore cette sensation d'absurdité absolue devant la mort d'un enfant. Et lorsque Harriet, bouleversée à la fois par la perte de son jeune frère, dont elle se sent cruellement responsable, et par le départ du Capitaine John, resté irrémédiablement indifférent à son amour, court se jeter dans le fleuve, c'est une deuxième passerelle de bois qu'elle devra franchir à son tour, dont le profil étrangement frêle et émouvant court d'une rive à l'autre.

La même occurrence se profile dans les écrits de Renoir. Ainsi le trouble Trancard, sorte de prédateur cruel, saltimbanque fascinant et monstrueux qui se veut « Prince des Ténèbres » dans *Le Crime de l'Anglais*, va-t-il enfin franchir le pont du domaine retranché de La Chèze Dieu, pour commettre l'ultime tuerie du maître et des domestiques du domaine, et perpétrer cette fameuse *chasse à l'argenterie* dont il rêve depuis longtemps. Citons encore ce pont parisien d'une ostensible artificialité qui abritera les corps rigides, morts de froid du couple de clochards, après leur dérisoire et jubilatoire « dernier réveillon » dans l'ultime épisode du *Petit Théâtre de Jean Renoir*. Autre captation d'un passage, d'une suspension dans la temporalité du récit, peut-être plus étonnante encore dans ce film d'apparente simplicité esthétique et d'efficace économie narrative, ainsi s'inscrit la double occurrence chantée de *This Land Is Mine* : rappelons la très belle incise brechtienne en plein couvre-feu, sur l'air de *La Lorelei* que Paul entonne avec un rien d'hésitation, mais beaucoup de conviction en langue allemande, dans le huis clos d'un café orné de pauvres guirlandes, aux ouvertures obstruées, et entièrement occupé, à sa seule exception, par des soldats alle-

mands en uniforme. Encore un détail inauthentique et choquant, s'était exclamé en 1946 un critique offusqué dans le journal *La Marseillaise*, arguant que *La Lorelei* était une « poésie de l'auteur juif Henri Heine, dont les œuvres étaient brûlées et interdites¹ ». Il est indéniable que le nom d'Henrich Heine avait été rayé de tous les écrits de l'Allemagne hitlérienne. Le poète était juif allemand certes, mais aussi exilé à Paris de 1831 à sa mort, auteur de l'inoubliable *Der Doppelgänger* (*Le Double*), lied visionnaire de Schubert, et également prophète saint-simonien et sarcastique d'une révolution prolétarienne, enfin ami de Karl Marx ! Seulement les nazis n'avaient évidemment pu effacer des mémoires le plus populaire de ses chants, que tous les écoliers allemands avaient inmanquablement appris par cœur. C'est ainsi que, dans sa répulsion à imprimer, au bas de *La Lorelei*, le nom du poète maudit, l'Allemagne nazie avait trouvé bon de le remplacer par un pudique « auteur inconnu », hommage bien involontaire à la pérennité de son œuvre !

Pourtant, ce n'est pas pour cette seule raison, conjointe à la réelle beauté du chant et de la langue, que ce passage s'inscrit bizarrement, car il est loin d'être spectaculaire, comme l'un des plus émouvants du film : c'est sans doute la force émotionnelle des voix mêlées *in vivo*, au souffle de l'accordéon, et le jeu un peu hésitant des doigts de Kent Smith. Mais surtout encore l'irruption troublante, à la fois indéniable et inexplicable, sur son visage, de cette force sans signification que l'on nomma ailleurs *majeure*²; comme une joie éphémère et irrationnelle, dans l'innocence d'un corps que l'on sait doublement en transit, en ultime suspension avant l'irréversible. Nous en savons l'imminence, puisque nous venons, aux plans précédents, d'assister à sa dénonciation en cascades, jusqu'à la préparation téléphonée du traquenard qui lui est tendu le soir même à la gare de triage par d'identiques soldats allemands. Transit également parce que corps traversé par une autre langue, par la puissance poétique

1. Gilbert Badia : « C'est d'Hollywood que Jean Renoir avec *Vivre libre* et Julien Duvivier avec *L'Imposteur* nous envoient des films sur la Résistance et l'Occupation ». *La Marseillaise*, n° 100, 18 au 24 juillet 1946.

2. Clément Rosset, *La Force majeure*, Paris, éditions de Minuit, 1984, 105 p.

du poème de Heine, la force émotionnelle de la mélodie du *song* venu de très loin lui aussi, d'un ailleurs géographique, historique et biographique (l'enfance) pour les soldats allemands. Éphémère captation propre à l'univers renoirien, où l'indéchiffrable transmutation du *chronos* en *kairos* s'opère comme organiquement sur la pellicule.

Caméra haptique

La séquence du suicide de Georges, incapable à la fois de surmonter sa culpabilité et de s'échapper de l'engrenage que lui suggère perniciosement le major von Keller, nous offre une résurgence mortifère d'une figure filmique passablement troublante, et qui plus est récurrente dans chacun des opus de Renoir en territoire américain : rappelons la brusque irruption d'une caméra devenue *haptique* lors d'un certain *travelling* déambulatoire et vacillant, comme aspiré par le *wilderness* de *Swamp Water*. Le bedonnant officier nazi de *This Land Is Mine*, improbable Juliette, mais d'humeur décidément badine, accroche une fleur au revers du veston de Georges tout en déclamant une tirade shakespearienne : « *Roméo, Roméo, pourquoi es-tu Roméo ? Renie ton père et abdique ton nom, si tu ne veux pas, jure de m'aimer et je ne serai plus une Capulet...* » Il s'agira cette fois, pour Georges, ainsi que le lui susurre von Keller, de se réconcilier avec sa jeune fiancée, en assistant malgré la peur des représailles aux funérailles de Martin ; puis de susciter ses confidences sur d'éventuels complices, et enfin de faire parvenir ces précieux renseignements au bureau du major.

Tétanisé par la certitude de l'allemand qu'il accomplira cette trahison comme les autres, Georges rendra finalement sa liberté au pigeon devenu inutile, qu'un employé obséquieux venait de lui apporter (moment saisissant que cet envol de l'oiseau vers un hors-champ dont on ne percevra que le bruissement, et le regard vide de Sanders vers l'en-deçà, butant sur l'aplat de blancheur très quadrillée des vitres). Le cadre se resserre alors sur les mains de Georges, qui, après avoir enlevé la fleur qui orne encore absurdement son veston, commence comme machinale-

ment à l'effeuiller, puis, d'un geste brusque, la jette sur le sol. Toujours en plan serré sur ses mains, la caméra l'accompagne en panoramique jusqu'à son bureau, où, faisant glisser un tiroir, il se saisit lentement d'un revolver. *Cut* juste au moment où il arme, la caméra semble à présent se détourner vers la fleur défaite abandonnée au sol ; s'amorce alors le surprenant travelling avant d'une caméra redevenue à la fois haptique et comme lentement aspirée par cette image, dans un silence fugacement mortel, jusqu'à ce que l'impact de la détonation, toujours maintenue en hors champ, ne transmette une violente secousse à l'appareil.

Ainsi, dans *This Land Is Mine*, à l'abstraction remarquable du prologue et à la sécheresse volontaire des trois quarts du film — sécheresse déjà largement déplorée par nombre de critiques, souvenons-nous de « *l'extrême pauvreté de l'ouvrage* » relevée par le texte de Bazin — répond l'ample développement des deux scènes de genre *courtroom drama*, portées à bout de bras par Laughton. Ces deux scènes ont été critiquées cette fois-ci pour leur disproportion temporelle, leur emphase et leur théâtralité excessive (critique de Bosley Crowther dans *The New York Times*, pourtant par ailleurs favorable globalement au film). Cette prise de pouvoir exacerbée de la parole à l'écran, cette irruption d'une théâtralité assumée, cette protubérance du discours, va donc heurter par son contraste radical avec l'ensemble du corps filmique. Il faut souligner que ces deux scènes du monologue, face au public, de Laughton suivent, presque mot pour mot cette fois, le scénario et les indications scéniques, et qu'elles ont été respectées dans leur intégralité par Renoir au montage. La plupart des critiques, qu'ils soient américains ou français, ont déploré la part d'in vraisemblance de ce passage : six minutes pour le premier jour du procès et dix minutes pour la seconde séquence, durant lesquelles personne, ni les officiers allemands, ni le procureur, manifestement vendu aux allemands, ni les autorités vichystes ne pourront interrompre un Albert Lory de plus en plus éloquent, qui finira par en appeler ouvertement au refus d'obéissance, au sabotage et à la lutte armée. Il est pourtant évident que ce n'est pas l'aspect réaliste, la « vérité extérieure » d'une reconstitution fidèle qui préoccupe ici Renoir, mais le désir de laisser

enfin se déployer les effets de la « vérité intérieure » du personnage de Lory, vibrant reflet de ses propres contradictions et de ses convictions profondes. Mais ce manifeste anti-naturaliste, cette désinvolture, ces libertés prises par Renoir avec la vraisemblance historique, géographique et sociologique comportent un grand risque, parce qu'il heurte, une fois de plus, le carcan des convenances d'un art de la représentation solidement ancré dans l'esprit de ses contemporains. Ainsi va-t-il déclencher aussitôt les sarcasmes des plumitifs de l'après-guerre, pour qui rien ne peut autoriser à se moquer des poncifs du vérisme, surtout lorsque la représentation en question porte le poids d'événements si proche :

Et il n'a même pas su imposer, dans un film sur la France, la reproduction des costumes français et des coutumes françaises. Tout le monde a remarqué la monstrueuse fantaisie de l'audience d'Assises, les juges sans hermine et sans toque, l'avocat général en civil, l'accusé sans défenseur, les accesseurs assis au-dessous du président, les agents cyclistes qui remplacent les gardes, et les jurés qui ne se retirent même pas pour délibérer [...] Sans hésiter, nous condamnons Jean Renoir à la peine maxima¹.

La virulence toute particulière de la dernière phrase peut surprendre, même dans cet article sans nuance, et son verdict sans appel résonne brutalement avec certains règlements de compte plutôt nauséabonds de cette période d'épuration. Cet article jauni, soigneusement découpé, figurait, avec celui de Bazin et plusieurs autres dans les archives personnelles de Renoir, sorte d'amère revue de presse qui l'avait douloureusement frappé. Il

1. Jean Fayard, « Le Film de la Semaine : *Vivre libre* à l'Empire », *Opéra*, n° 63, 24 juillet 1946, p. 5. Notons que ce même critique n'avait déjà pas épargné Renoir à la sortie de *La Règle du jeu*. J. Fayard s'interrogeait déjà sur la santé mentale du cinéaste : « Comment un homme de talent peut-il se tromper à ce point ? [...] On se demande anxieusement quel étrange mal a pu saisir tout à coup un homme intelligent et doué. [...] N'insistons pas avec trop de cruauté. Mais vraiment, avec la meilleure volonté du monde, je ne trouve rien à dire pour la défense de l'accusé. Ou alors il faudrait plaider l'irresponsabilité ! » Jean Fayard, *Candide*, 12-7-1939, extraits retranscrits par Claude Gauteur dans son dossier « Jean Renoir, sur *La Règle du jeu* », *La Revue du Cinéma/Image et Son*, n° 282, mars 1974, p. 71.

faut rappeler que des reproches tout à fait similaires avaient été adressés à Chaplin quelque trois ans auparavant par de très nombreuses critiques américaines, qui n'appréciaient pas à sa juste valeur le discours final de son premier film véritablement parlant justement, *The Great Dictator* : était dénoncée la miraculeuse invraisemblance d'une situation permettant arbitrairement que le petit barbier juif, usurpant un peu par hasard la place de son double maléfique, puisse utiliser les ondes, sans en être empêché par quiconque, pour adresser au monde et à la caméra les accents profondément bouleversants d'une parole de résistance, vibrante de lucidité.

[...] Il fallait que je le fasse. Il le fallait vraiment. Il n'y avait pas d'autre moyen plus approprié pour exprimer ce que je ressentais très fort. Le temps était venu où je devais tout simplement arrêter de rigoler. Ils ont eu leur ration de rires. Et c'était drôle, non ? Mais, maintenant, je voulais qu'ils écoutent.

Je voulais qu'ils arrêtent d'être contents. Cette guerre n'est pas comme les autres. Le fascisme signifie la fin de notre monde¹.

[...]

Ces mots de Chaplin, en réponse à ses critiques, auraient pu tout à fait être, j'imagine, ceux de Renoir à propos de la double plaidoirie de Laughton dans *This Land Is Mine*². Et cette irruption risquée de ce qui n'est autre que la parole de l'auteur, ce basculement brisant sans ménagement, sans la tricherie d'une justification narrative le dispositif confortable de la fiction, nous semble

1. « Chaplin Says He Just Had to Make That Speech », entretien recueilli par Bert Mac Donald, *New York World Telegraph*, 18 octobre 1940, (*The Great Dictator*, Archives Chaplin : dossiers de presse) reproduits dans *Chaplin, La Grande Histoire* de Christian Delage, éd. Jean Michel Place, 1998, p. 108.

2. « *The greatest film director in the world ? In my opinion he's a Frenchman. He's called Jean Renoir.* » « *So said Charles Chaplin.* » Propos rapportés par Raymond Durgnat, *Jean Renoir*, seconde de couverture, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974. Le compliment lui fut d'ailleurs retourné à plusieurs reprises par Renoir, à un tournant de sa carrière où Chaplin commençait à être ostensiblement décrié par la critique. Voir notamment ses articles intitulés « Non, *Monsieur Verdoux* n'a pas tué Charlie Chaplin ! » (*L'Écran Français*, n° 107, 15 juillet 1947) et « Témoignage sur *Limelight* », *Cahiers du Cinéma*, n° 18, décembre 1952). Rééd. par Claude Gautéur dans *Écrits 1926-1941*, Belfond 1974, pp. 191-198.

d'autant plus nécessaire qu'elle ne figurera plus ici comme acte d'illustration, mais comme acte de résistance transdiégétique, et littéralement comme mise en scène frontale de la parole.

Il se trouve justement que le film a finalement touché sa cible, si l'on s'en tient à l'accueil qui lui est réservé dans les salles américaines : le film est présenté notamment le 12 mai 1943 dans les théâtres de l'U.S. Army Camps en Alabama, Floride et Colorado, avant la première publique le 27 mai à New York, elle-même suivie de près par une sortie très favorable à Londres en juin 1943. En témoignent certaines lettres émues de soldats (voir, par exemple, la réponse de Renoir, du 17 mai, au soldat Robert Feld, Camp Blanding, Florida, retranscrite dans *Correspondance 1913-1978*, p. 154). De courts messages d'acteurs saluent, entre autres, la performance de Laughton. Ginger Rogers lui écrit dès le 8 mars 1943 : « *I want you to know how deeply impressed I was by This Land Is Mine. [...] It is picture of this quality which enhance the artistic prestige of Hollywood*¹. » Louis Jovet lui câble de Caracas, où le film a été présenté au mois d'août : « *Félicite Laughton, camarades très émus. Je t'embrasse. Vive la France.* » Dans un article de La Estera, Jovet s'émeut à nouveau le 20 août 1943 : « *Le film est, avec Le Dictateur de Charlie Chaplin, le plus beau que j'aie vu depuis si longtemps que nous avons quitté notre pays... Pour nous Français, il est doublement émouvant par sa vérité particulière*². » Pierre Lazareff, pour sa part, écrit à Renoir le 22 novembre de la même année : « *Je crois que c'est le seul film que je suis allé voir deux fois depuis que je suis aux U.S.A. Tout autre commentaire est inutile*³. » Avec le recul, le contraste entre l'émotion de ces quelques compatriotes exilés et trois ans plus tard le violent rejet, quasi unanime, d'une France à la fois mal remise du traumatisme de l'occupation nazie et soucieuse de préserver son intégrité replâtrée d'après-guerre, s'explique par une impossibilité pour ainsi dire dédoublée d'identification à cet incompréhensible objet renoirien : impossibilité,

1. Lettre inédite, *Renoir Papers*, Arts Library Special Collections, UCLA Research Library, Los Angeles.

2. *Lettres d'Amérique*, p. 140.

3. Alexander Sesonske, « Jean Renoir in America : 1942, *This Land Is Mine* », (revue canadienne *Persistence of Vision*, n^{os} 12-13, 1996).

nous l'avons vu, d'une identification formelle à l'aride esthétique de studio de *This Land Is Mine*, totalement assumée et exploitée comme telle par le Renoir américain de 1942. À l'artificialité de surface, la critique s'empressera d'amalgamer les « *invraisemblances* » et autres « *âneries* » et « *balourdises* » de ce « *faux en écriture*¹ », pour mieux occulter cette question centrale que le film ne cesse de pointer : celle de l'ambivalence, de la responsabilité individuelle, de la dualité de chacun des personnages, irrecevable par un public, semble-t-il, en état de dysmnésie lacunaire.

Il est un fragment assez saisissant à mon sens dans *This Land Is Mine*, en ce qu'il pourrait révéler comme une sorte de prescience de son impossible réception dans la France de l'après-guerre : Georges Lambert, dévoré de culpabilité pour avoir dénoncé Paul aux Allemands, essaie de l'intercepter dans la gare de triage avant qu'il ne soit pris (belle scène épurée dans un clair-obscur proche de celui de l'instant où le Jean Gabin de *La Bête humaine*, dans l'ombre, ne se résoudra pas à tuer son rival). Georges dévisage Paul avec difficulté : « Ne me regarde pas comme ça ! » Paul murmure : « C'est toi que tu regardes. C'est ça que tu ne peux pas supporter. »

Effectivement, la carrière française de *Vivre libre*, sorti en exclusivité le 10 juillet 1946 à l'Empire, sera plus qu'éphémère puisqu'il va disparaître de tous les écrans parisiens dès le 30 juillet. Cette réception est d'autant plus glaciale que, par un étrange télescopage temporel, la critique va bientôt s'entre-déchirer à l'occasion d'une autre reprise renoirienne, très controversée elle aussi, mais pour des raisons autres qu'esthétiques : *La Grande illusion* revient sur les écrans le 29 août 1946...

1. Titre donné par Georges Sadoul à sa critique de *Vivre libre* dans *Les Lettres Françaises*, n° 117, du 19 juillet 1946.

Un mouvement de caméra (*The Diary of a Chambermaid*)

Daniel Serceau

Il y a des moments où je me demande si la seule vérité n'est pas la vérité intérieure et si la vérité des maquillages, des costumes, des apparences, des meubles, la vérité extérieure, si vraiment nous ne devons pas la négliger pour avancer un tout petit peu en avant vers cette vérité intérieure. *Le Journal d'une femme de chambre* correspond à cette préoccupation

Jean Renoir

Il suffit de comparer le film de Renoir à son homonyme bunuelien¹ pour comprendre combien l'auteur du *Caporal épinglé* ne pouvait que se maintenir à l'écart de certaines thèses naturalistes ; ceci pour deux raisons principales. L'observation minutieuse de la personne humaine, y compris dans ses petites et ses perversions, non seulement ne pouvait à ses yeux constituer un but, mais devait s'estomper ou même carrément disparaître au profit d'une finalité qui ne considère plus le sujet humain comme un état de fait, mais comme étant à faire. L'idée de la plasticité du sujet est fondamentale pour comprendre le cinéma de Renoir. Son premier film important², *Tire au flanc* (1928), en tire précisément son souffle et l'organisation de son procès fic-

1. Homonyme par son titre français. Film réalisé en 1964.

2. Selon ses propres mots. « *Mes premiers travaux n'offrent, à mon avis, à peu près aucun intérêt [...] Je fais cependant deux exceptions dans mes productions de cette période. L'une c'est La Petite marchande d'allumettes [...]. L'autre c'est Tire au flanc.* » Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Paris, Belfond, 1974, p. 41.

tionnel. La seconde raison est sans doute moins essentielle, mais tout aussi tranchée. « *Le sexe, l'obscénité, la dégénérescence ne m'intéressent absolument pas* », déclarait John Ford¹. Ce que Renoir aurait sans doute repris à son compte, mais à une différence près. Le « sexe », en effet, l'intéresse, mais à l'inverse de Buñuel. La relation que chacun des deux cinéastes entretient avec le christianisme en fournit certainement la raison. Buñuel critique la religion en se colletant avec elle ; Renoir la considère comme un « objet extérieur », un pur héritage dont il mesure les effets à la manière d'un médecin qui souhaite libérer ses patients du mal qui les dévore. Chez lui, la sexualité apparaît décidément saine, porteuse d'amour, à moins qu'elle ne soit pervertie (*La Bête humaine*) ou empêchée (*Partie de campagne, Elena et les hommes*), l'origine du « mal » étant à rechercher dans la culture. C'est d'elle, alors, qu'il convient de faire le procès. La grandeur du cinéma de Renoir se situe sur ce terrain.

De ses films américains, Renoir n'était pas satisfait. « *J'ai fait un seul bon film qui s'appelle The Southerner* », écrivait-il le 4 novembre 1946 en guise de bilan à sa « période américaine² ». « *Depuis plusieurs années, je suis en train de perdre mon intérêt pour le cinéma*³ », avoue-t-il quatre jours plus tard. Du *Journal d'une femme de chambre*, il se dira « *très content*⁴ » avant d'en reconnaître le peu de succès. Le film « *a été assez mal accueilli, surtout par les critiques*, confesse-t-il. *Ça n'est pas un échec financier mais c'est peut-être un échec moral. Il y a toujours quelque chose de juste dans ce genre de sanction*⁵ ».

1. Cité par Andrew Sinclair, *John Ford*, Paris, Éd. France Empire, 1980, p. 41.

2. Lettre à Carl Koch et Lotte Reiniger, in *Lettres d'Amérique*, Paris, Presse de la Renaissance, 1984, p. 255. Affirmation répétée à plusieurs reprises. Voir pp. 200, 221, 223, 261.

3. Lettre à Fernand Bercher, *op. cit.*, p. 256.

4. Lettre à Paul Cézanne, *op. cit.* p. 211.

5. Lettre à Pierre Lestringuez, *op. cit.*, p. 226. Dans une lettre précédente, Renoir, après avoir souligné « *l'accueil assez froid des critiques américains* », n'en déclarait pas moins que *Le Journal d'une femme de chambre* avait été « *classé parmi les dix meilleurs films de l'année par le National Board of Review* », *op. cit.* ; p. 208. Dans les *Entretiens et propos*, il se dira « *fier* » du film en écho aux *Cahiers du cinéma* qui déclarent « *peut-être même le préfère[r] à La Règle du jeu* », *Entretiens et propos*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1979, p. 27.

Nous serions tenté de partager le relatif discrédit qu'il jette ainsi sur son pénultième film américain si nous en restions à un point de vue atomistique, considérant chaque film isolément, séparé d'un ensemble que nous sommes convenus d'appeler une œuvre. Aussi, entendons-nous nous situer sur le terrain du cinéma d'auteur pour en vérifier l'une de ses caractéristiques les plus essentielles : la permanence et, surtout, la progression d'une pensée singulière ; une « marche de l'idée », dirait peut-être Renoir. Ainsi en est-il du *Journal d'une femme de chambre*, œuvre américaine héritière et donc continuatrice des films de Renoir contemporains du Front Populaire français.

Dans la préface qu'il eut la gentillesse de rédiger pour mon premier ouvrage, Marc Ferro affirmait que Renoir « *écrivait l'histoire au présent* ». Il faisait allusion à l'une des thèses que je défendais tout au long de mon texte et qu'une observation attentive des films m'avait permis de mettre au point. Dans les années 1930, de *Toni* à *La Règle du jeu*, les films de Jean Renoir entretiennent une relation de synchronie avec l'histoire politique de la France, histoire évidemment marquée par la montée, le succès puis l'échec du Front Populaire. À l'aune de critères proprement objectifs, on en chercherait vainement les traces patentes dans la petite quinzaine de films qu'il réalisa en ces dix années à peine. Car de politique, au sens courant du terme, il n'y est point question, à l'exception peut-être de *La Marseillaise* (dont l'action se situe quelque cent cinquante années plus tôt) et de *La Vie est à nous* dont Renoir n'a jamais caché l'aspect propagandiste¹. Il faut changer de point de vue. Ce sont les fictions *en tant que fictions* qui forment le substrat de son « écriture de l'histoire », et sans doute conviendrait-il d'interroger sous cet angle bien d'autres récits cinématographiques pour comprendre leur mode d'insertion dans la politique de leur temps. Une nouvelle fois, les frontières entre le genre fictionnel et d'autres, apparemment plus appropriés à l'accomplissement d'un tel travail, s'estompent.

1. « *En 1935, le Parti Communiste Français me demanda de faire un film de propagande, ce que je fis avec joie. Il me semblait que tout honnête homme se devait de combattre le nazisme* », Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 113.

Cette méthode de lecture me conduisit à un double constat. Chez le Renoir des années 1930 se confirmait l'existence de ce que j'appelai une *tradition du film criminel*, de nombreux récits s'achevant par la mort de l'un ou de plusieurs protagonistes (par suicide, assassinat ou meurtre), doublée d'un *procès de collectivisation du meurtre*, procès dont il convenait d'interroger les modalités. Trois critères doivent être pris en compte :

1. L'identité de la victime ;
2. L'identité du « meurtrier » (les guillemets s'imposent tant le statut de l'agresseur peut être discuté) ;
3. L'évolution du mode de filmage (positionnement et déplacement de la caméra), ainsi que de l'organisation dramatique de la scène, y compris sur un mode scénographique.

Une première évolution peut être remarquée. De *Toni* (1934) au *Crime de Monsieur Lange* (1935), nous passons d'un homicide, commis par une femme isolée, à un meurtre, certes accompli par un seul homme, mais agissant au nom d'une collectivité métaphoriquement présente dans la scène. Le fameux mouvement de caméra du *Crime de M. Lange*, équivalent à un panoramique de 360° par le déplacement du personnage dans le hors-champ, en permet la certification. Dans le premier cas, l'homicide n'assure aucune émancipation. Davantage, il entraîne la mort d'un innocent, image d'un sacrifice assumé sur le mode de la vanité et de l'absurde. Dans le second, le meurtre met fin à une injustice et garantit la pérennité d'un groupe humain uni par de forts liens de solidarité fraternelle. « Lange » exterminateur se fait libérateur pour le plus grand bien de tous. Si la métaphore et l'iconographie chrétiennes sont bien au rendez-vous, il ne s'agit pas, comme chez Buñuel, de faire œuvre sacrilège. Renoir accomplit ce que l'on pourrait nommer une authentique transmutation des valeurs, le « péché » d'hier devenant vertu et vice versa. Dans la lignée de *Tire au flanc*, et contre la valorisation univoque de la bonté chrétienne, il célèbre la joie de lutter et de vaincre. Il s'oppose à l'idéal christique de la joue tendue et fait de son personnage (interprété par le danseur Pomiès), originellement passif et soumis, un être de combat. Annonçant *Le Journal d'une femme*

de chambre, il met en scène la *conversion* d'un homme faible et craintif osant passer à l'acte et contrecarrer le despotisme des puissants.

Au *Crime de Monsieur Lange* (1935) succède *Les Bas-fonds* (1936), continuation du point de vue qui nous occupe actuellement et avancée de cette thématique. Rappelons brièvement l'argument et le mode de tournage de sa scène de meurtre. Pepel (Jean Gabin) prend la défense de Natacha (Junie Astor), battue par sa sœur, Vassilissa (Suzy Prim), et le mari de celle-ci, Kostilev (Vladimir Sokoloff), le tenancier des bas-fonds. Pour échapper à la colère de Pepel, celui-ci s'enfuit dans la cour. Il est aussitôt happé par la foule. En son off, Pepel ressasse la même litanie : « *Laissez-le moi, laissez-le moi !* ». Une rixe s'engage, filmée en plan très rapproché, confusion de bras et de silhouettes passant devant la caméra. La tête de Kostilev s'y distingue nettement, hurlant sous les coups. Le tenancier s'échappe par la droite du cadre, tandis que Pepel apparaît sur la gauche. Des bras l'empêchent d'avancer. Coupe. La caméra se positionne en arrière de la rixe, privilégiant le baron (Louis Jouvet). Celui-ci fend la foule avec autorité. La caméra l'accompagne par un travelling avant et découvre le corps de Kostilev, la tête gisant sur une enclume. Un léger recadrage vertical nous montre Pepel se tenant près du tenancier, debout, les bras ballants, la chevelure en désordre, désarmé. Le silence s'est fait. La police entre dans la cour, aussitôt interpellée par Vassilissa qui lance : « *Monsieur le brigadier, c'est Pepel qui l'a tué !* » Elle ajoute le regard ailleurs, comme pour s'en convaincre elle-même : « *Oui oui, c'est Pepel qui l'a tué* ». Plusieurs hommes s'accusent à leur tour, avant que l'un d'entre eux, aux cheveux blancs, cherche à disculper tout le monde : « *Ce sont les bas-fonds qui l'ont tué, mais pas plus Pepel qu'un autre* ».

C'est un filmage à la fois simple et complexe dont émane une idée force : on en soulignera cependant la relative contradiction. La première partie du découpage (jusqu'à l'entrée en scène du baron) souligne le mouvement d'une foule anonyme se livrant à un lynchage (dont Renoir gomme les effets de violence matérielle), sans qu'un meneur en ait eu l'initiative. Aussi innocente-elle Pepel, *visiblement* maintenu à l'écart, hors d'atteinte de Kos-

tilev. Mais en insistant sur sa silhouette, debout près du corps du défunt au point de le frôler de ses pieds, il crée une relation de proximité qui prend l'apparence d'un lien de possible causalité. Un lien que rien ne confirme objectivement et que tout, au contraire, tend à priver de substance. Si le meurtre n'est plus celui d'un homme seul, il n'est pas encore l'acte d'une collectivité dont ne se dégagerait aucune personnalité marquante. La scénographie maintient le spectateur dans un entre-deux. Pepel n'est déjà plus Lange sans se confondre pour autant avec la foule. Cinématographiquement, sa responsabilité ne peut être, ni tout à fait récusée, ni attestée. Et tandis que Lange échappe à la prison en franchissant une frontière, Pepel en subit la sanction, mais sans que le découpage confère à celle-ci la moindre substance matérielle. Mieux, il génère un effet de leurre. Alors que la caméra est placée derrière des barreaux, synecdoque de la prison où se tiendrait Pepel, nous voyons celui-ci sortir dans la rue et retrouver Natacha. Les conséquences judiciaires du meurtre sont ainsi privées de réalité, la peine révolue avant d'avoir été prononcée. Ainsi le personnage se tient-il à l'écart de la loi, par là destituée puisque sans effet d'application. En participant à l'exécution de Kostilev, il n'en a pas moins libéré sa fiancée et délivré ses compagnons d'infortune de l'exploitation d'un homme sans scrupules. L'ultime séquence des *Bas-fonds* vibre du même accent libertaire que certains films de Chaplin.

Qu'en est-il de la séquence du meurtre dans *Le Journal d'une femme de chambre*? Rappelons-en brièvement les circonstances. Célestine (Paulette Goddard) vient de quitter le château en compagnie de Joseph, le valet (Francis Lederer). Ils emportent avec eux la totalité de l'argenterie arrachée à Madame Lanlaire (en échange de son fils). Arrêtée par les villageois, Célestine décide de distribuer son « trésor ». Georges (Hurd Hatfield), le fils Lanlaire amoureux de Célestine, rattrape le couple et commence à se battre avec Joseph. Il est rapidement mis hors combat. La foule s'en mêle, de même que Célestine. Joseph brandit le poinçon à l'aide duquel il fait lentement mourir les oies et s'apprête à frapper la servante. On l'en empêche. Maniant son fouet avec dex-

térité, il tente de faire le vide autour de lui et cherche à fuir. Entraîné par ses assaillants, il s'éloigne dans la profondeur de champ et disparaît bientôt, dissimulé par le cercle des badauds qui s'entassent autour de lui. Quelques cris, le bruit du fouet qui claque encore, la musique qui s'éteint à son tour... le silence s'est fait. Surplombant la foule, la caméra s'avance vers le centre de l'action et découvre le corps du valet gisant sur un coin de pavés. Mort. Des corps se dégagent comme d'une inextricable mêlée. Aucun des protagonistes ne peut être désigné nommément responsable. Raccord à 180° et travelling inverse pour revenir sur Georges et Célestine perdus au milieu de la foule, lointains témoins du drame qui vient de se conclure.

Décrire revient ici à mettre en lumière ce que l'on peut légitimement appeler « l'intentionnalité de la scénographie ». Si la responsabilité de Pepel dans la mort ne pouvait tout à fait être déclinée, Georges, tout autant que Célestine, sont innocentés. Si certains des protagonistes des *Bas-fonds* demeuraient identifiables, la foule du *Journal d'une femme de chambre* n'est qu'une masse anonyme. Du *Crime de M. Lange* au film américain, de 1935, aube du Front Populaire, à 1946, année de grandes espérances sociales, nous assistons bien à un *procès de collectivisation du meurtre*, meurtre accompli par un groupe humain de plus en plus large, métonymie du peuple en son entier.

Entre les films de la première période française et l'opus américain subsiste pourtant une solution de continuité. Batala (Jules Berry, le patron du *Crime de Monsieur Lange*) et Kostilev sont deux authentiques patrons exploitant leurs ouvriers ou locataires sans vergogne. Joseph n'est qu'un domestique. Il n'avait jusqu'alors exploité personne et ne tirait son enrichissement que du produit de son travail, il est vrai insuffisant pour réaliser son rêve. Son aspiration à devenir son propre patron (d'un petit café) ne le différencie nullement du héros de *L'Homme du sud* (*The Southerner*), pour lequel Renoir éprouve la plus vive sympathie. À la manière de Célestine, il cherche à s'émanciper, il est vrai par le vol ou l'élimination de ceux qui le gênent. On serait tenté de ne voir dans le personnage de Joseph qu'un cas particulier, un type,

certes, mais dont toute connotation proprement universalisable serait absente. Son meurtre, aussi collectif qu'il soit, peut-il avoir le même sens que dans les deux films précédents ?

La scène, ne l'oublions pas, se passe un soir de 14 juillet. Des trois idéaux proclamés par la Révolution française, les villageois mettent le mot *Liberté* en exergue de leur feu d'artifice. *Le Journal d'une femme de chambre* est l'histoire d'une double libération : libération sociale, libération psychologique ; l'une « extérieure », l'autre « intérieure ». La seconde, permettant et produisant la première, parcourt l'intégralité du récit, de la première à la dernière image. À la manière d'un cercle. À la fin comme au commencement, Célestine rédige son journal assise dans un wagon de chemin de fer¹. Le train se déplace de la droite à la gauche du cadre, puis de gauche à droite, en correspondance avec la topographie symbolique du cinématographe², un aller et retour que l'on peut assimiler à un voyage dans l'intériorité.

De quel « voyage » s'agit-il ? Dans une mention dialoguée, Joseph fait de Célestine son *alter ego*. Est-ce bien exact ? En prenant la défense de Louise (la cuisinière), la servante se préoccupe-t-elle uniquement de son sort ainsi qu'elle le déclare ? Sa décision de ne plus se consacrer à l'amour et d'instrumentaliser les hommes, doit-elle être prise au pied de la lettre ou considérée comme un acte de volonté sans substance, ainsi que le prouve son comportement dès l'instant où elle a fait la connaissance de Georges ? De nouveau, elle obéit à sa maîtresse, accepte une forme de prostitution objective et oublie toutes ses « sages déterminations » au profit d'un élan d'amour que l'on peut estimer sans arrière-pensée.

Renoir déclarait ne pas vouloir faire de psychologie. De psychologie au sens clinique ou personnalisé du terme, il n'est, en

1. L'impression de répétition entre la fin et le commencement du film est encore renforcée par l'identité des trois plans d'ouverture et de fermeture. Au début : plan sur la couverture du journal ; plan sur l'une de ses pages ; plan d'intérieur du wagon. À la fin, les trois mêmes, en sens inverse.

2. Souvent, en effet, la gauche du cadre peut être assimilée à « l'intérieur » et la droite à « l'extérieur ». Ainsi en est-il fréquemment chez Griffith. Au début du récit, Célestine se déplace vers la gauche du cadre (par rapport au spectateur) ; à la fin, vers sa droite.

effet, guère question dans *Le Journal d'une femme de chambre*. L'analyse des personnages tourne assez court. Aussi est-ce la séquence du meurtre qui nous ouvre les portes du projet symbolique du film.

Fait rare chez Renoir, la caméra s'élève au-dessus des protagonistes, ouvrant une perspective inédite, un authentique élargissement de l'espace en opposition avec l'espace confiné des Lanlaire. La scène, censée se passer sur la place du village (en extérieur donc), avec, en son centre, son arbre à vœux, participe à cette impression d'ouverture, en correspondance avec les fictions des années 1930 qui toutes étaient à la recherche d'un nouvel espace vital. Espace d'ouverture, espace de libération à défaut de vraie liberté, espace où la pulsion d'amour puisse se satisfaire pleinement. Dans *Le Crime de M. Lange*, Lange franchit une frontière en compagnie de sa bien-aimée. Mais l'adieu n'est ici qu'un au-revoir, l'attente d'un profond bouleversement qui réunira demain ceux qu'elle force aujourd'hui à se séparer. Dans *Les Bas-fonds*, Pepel et Natacha s'en vont sur les routes, emplis eux aussi de grandes espérances. Ils viennent d'échapper à l'air malsain et au remugle des bas-fonds. Comme toujours, il faut vivre ces images dans leur imaginaire d'expansion et de liberté conquise, par delà toute lecture strictement objectivante.

Que propose Joseph à Célestine sinon un nouvel enfermement ? Une vie de femme-tronc ou de femme-appât derrière la caisse d'un estaminet de province ; une vie de nouveau placée sous la coupe d'un autre, dans une relation de possession équivalente à celle que Madame Lanlaire faisait peser sur son fils, au point de l'exténuier. En distribuant l'argenterie à la communauté villageoise, Célestine se livre moins à un acte de générosité qu'elle n'anéantit le moyen et le symbole d'une vie dont elle entend se départir. Une vie qui fut l'une de ses tentations et dont elle cultivait le fantasme auprès de son patron ou du capitaine Mauger. La mort du petit écureuil en est là encore le signe. À la manière de Georges, lui aussi revivifié, elle cherche à s'unir aux autres, à partager, moins l'argent, que le plaisir de se sentir en communauté de cœur avec les villageois. Sa libido trouve enfin son espace vital ; elle élargit le cercle de ses correspondances,

elle s'aggrave, selon la formule freudienne, en unités de plus en plus grandes. Joseph, comme Madame Lanlaire, entendait retenir, séparer, exclure. C'est la raison pour laquelle il est symboliquement éliminé.

L'affaire semble entendue. Le mouvement du film serait celui d'une incontestable libération ? À la fin de la séquence, alors que la caméra revient sur Georges et Célestine par un mouvement contraire au précédent, la servante se tient tête baissée, cherchant un appui, non pas auprès de Georges, mais aux côtés du chef de l'orphéon, homme d'union s'il en fut. L'heure est grave. À la différence du *Crime de M. Lange* et des *Bas-fonds*, ce moment de pesanteur ne sera pas suivi par d'autres qui permettraient de l'oublier. Lui succède une dernière scène, scène étrange en dépit de ce que l'on est tenté d'y voir.

Comment, en effet, ne pas être comblé par l'apparence de cette fin heureuse ? Un rêve de midinette se matérialise, la soubrette épouse le fils de famille, l'amour triomphe de tous les obstacles, par delà les différences de classe et d'éducation. Toutes les divergences de goûts ou d'habitudes, toutes les dissonances, semblent s'abolir. Tout ne serait qu'harmonie. Renoir nous avait pourtant habitué à plus de lucidité quant à la complexité des relations de couples.

Le constat, décevant, s'arrêterait là si quelques détails ne venaient troubler la limpidité de cette eau dormante. Un jeu de lumière et de décor, les mimiques de Célestine, l'attitude de Georges, ne manquent pas de nous rendre perplexes.

Nous passons de la scène du meurtre à celle du train par un procédé de fondu enchaîné. Au plan large et d'extérieur se superpose un plan moyen en intérieur, la fenêtre du compartiment gardant, comme en mémoire, les impressions d'ouverture et de lumière si caractéristiques de la scène précédente, du moins en ses débuts. Pour peu de temps. Par un raccord oblique, la caméra isole maintenant Célestine. Les ombres qui défilaient sur le couple (effet, sans doute, des poteaux télégraphiques) s'impriment maintenant sur son visage. Effet de réalisme ? Effet nécessairement voulu, studio oblige !

Georges s'est emparé du journal de Célestine, jusqu'ici hors champ. On notera la surprise de la soubrette. C'est donc lui qui disposait de son bien ! Georges l'incite à rédiger « *quelque chose sur la dernière page* » et, tout de suite, lui en dicte le contenu : « *For-saking all others* » (littéralement : « abandonnant tous les autres »). À l'énoncé de cette phrase, le découpage recadre Célestine, toute manifestation de joie ayant disparue de son visage.

La menace semble claire. Épousée, possédée (?), Célestine ne pourra plus rédiger son journal. « Elle n'en aura plus le besoin ». Elle devra tout « partager », se fermant aux autres au point de ne plus disposer de la moindre intimité. Ainsi échapperait-elle à l'univers de la possession pour retomber dans un autre ? Jusqu'à la mort, prévient la dernière ligne de son journal.

Le refus de la possession est l'un des thèmes de Renoir. Des œuvres comme *French Cancan* ou *Le Déjeuner sur l'herbe* le montrent avec éclat. Le sentiment amoureux, dont Célestine entendait se protéger au début du récit, referme sur elle sa chape de plomb dans ses effets de possessivité définitive. Alors que les deux fictions françaises des années 1930 s'achevaient sur l'espérance d'un nouveau cadre de vie, synonyme d'expansion, de lumière et de libérations, le récit américain s'apparente à un leurre. Si Célestine ne revient pas seule de son voyage intérieur, n'est-ce pas, finalement, pour avoir reconduit sur d'autres bases ce dont elle entendait se départir ?

Curieuse séquence en vérité. À la différence de celles du *Crime de Monsieur Lange* et même des *Bas-fonds*, elle s'achève sur un silence que rien ne peut interrompre. Mais aussi, nous l'avons dit, sur le trouble de Célestine se tenant tête baissée. « *Tuer, quel mot terrible !* », dit en substance Célestine à son premier futur mari. Des trois fictions, seul le récit américain jette une suspicion définitive sur le verbe « tuer ». Serait-ce un aveu ? L'aveu d'une limite, l'aveu d'une négation de l'autre que Célestine ne peut franchir en dépit de la tentation qu'elle en eût. En distribuant l'argenterie, ne rompt-elle pas avec cette partie d'elle-même, en effet proche de Joseph, mais qu'elle ne peut que désavouer dès l'instant où elle s'exprime en pleine lumière, sur la scène publique ? Telle serait sa « prise de conscience » sur la charrette du départ,

la reconnaissance d'un interdit qui, prescrivant une limite à son premier désir, lui permet de s'ouvrir à un autre. Joseph se déclare prêt à tuer pour défendre son bien. La possession conduisant au meurtre et à l'aliénation, les fictions de la seconde période française reviendront sur ce point.

En 1946, Renoir n'est plus le même homme qu'en 1935-1936. Dix années ont passé, traversées par la seconde guerre mondiale, ses dizaines de millions de morts¹, ses génocides, sa folie destructrice. Sans doute ne peut-il traiter l'élimination d'un « nuisible² » avec la même légèreté que celle de ses protagonistes de 1935. Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, le corps de Georges gît sur des pavés à la manière de celui de Batala, la circularité de la cour mis à part. Sans symbolique festive et libératrice, sans imaginaire natif³, ni cris de joie ou de haine. Précisément, a-t-on envie d'ajouter. Peut-être touchons-nous enfin au sens réel qu'il convient de donner au *silence de mort* qui succède à l'exécution de Joseph. En voulant exécuter Célestine, comme il a fait passer le capitaine Mauger de vie à trépas, le valet a entraîné toute la communauté villageoise dans ce qui s'apparente à un acte d'auto-défense. Il l'a forcée au meurtre. De ce meurtre, elle ne saurait se réjouir ; de ce meurtre, n'est-elle pas souillée, irrémédiablement ? Le prédateur, l'assassin, le sadique, entraînant le monde dans sa boue, la plus belle leçon du film est sans doute là. La plus belle, la plus tragique et chargée d'histoire. En ceci la plus « vraie ».

1. 35 à 60 millions selon les estimations.

2. Le mot est employé par l'un des protagonistes du *Crime de Monsieur Lange*.

3. Lors de l'assassinat de Batala, allusion est faite « à la nuit de Noël ».

Noir Renoir : *The Woman on the Beach*

Denis Lévy

Ce fut sans doute, avec *This Land Is Mine*, le plus mal aimé des films américains de Renoir. Son auteur lui-même n'en faisait pas grand cas. Et il est vrai que, en apparence, *La Femme sur la plage* n'a ni le style, ni les préoccupations des autres films du cinéaste, américains ou non. Mais cette fois-ci, c'est peut-être la forêt qui a caché l'arbre. C'est précisément cette *singularité* qu'il faut interroger, en dehors de toute référence *a priori* au reste de l'œuvre ou aux déclarations de Renoir. Considérons donc le film tel qu'il est, pour essayer de saisir les idées-cinéma qu'il fait naître.

« La Femme sur la plage n'a-t-il pas été conçu et produit dans la lancée des films criminels noirs, coulé en principe dans leur moule mais avec une autre matière, pas du tout conventionnelle, très personnelle au contraire ? L'étrangeté de ce film naîtrait alors, en partie du moins, de ce contraste entre la vraie matière et son moule. » (André Bazin¹)

On prendra pour point de départ l'hypothèse esquissée par Bazin : le film sera situé dans son rapport au film noir, et c'est à l'aune du genre qu'il sera mesuré.

Le désir, dont on sait que Renoir a dû, après une *preview*, le retirer de sa forme explicite, n'en est pas moins presque constamment présent de façon souterraine, ou plus exactement sous-

1. André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, éd. Champ Libre, 1971, p. 93.

marine, pour respecter les métaphores aquatiques du film¹. C'est en ce sens qu'on peut interpréter le rêve qui ouvre le film, et dans lequel Scott Burnett (Robert Ryan) se voit, naufragé, marcher sous la mer, essayant de rejoindre Eve, sa fiancée (Nan Leslie), qui vient vers lui en robe nuptiale, jusqu'à ce qu'une explosion les sépare. Le rêve est à la fois symptôme d'un traumatisme (la guerre), expression d'un désir frustré (on apprendra aussitôt après qu'Eve n'a guère envie d'avancer la date de leur mariage comme le lui demande Scott), et prémonition : la suite du film fera le récit de leur séparation par l'explosion d'une passion.

Cette passion est suscitée par la rencontre de Scott et de Peggy (Joan Bennett), femme d'un peintre devenu aveugle, Tod Butler (Charles Bickford), qui vit reclus au bord de la mer. Le désir, même si sa consommation reste implicite, est immédiatement sensible entre Scott et Peggy, et en même temps installe Scott dans une sorte d'hébétude, de prolongement éveillé de son rêve² : il est *hébété de désir*, jusqu'à s'abandonner au crime — le désir de meurtre est montré chez lui indépendant de toute décision, il semble mû par sa seule *passion*, avec tout ce que le mot implique de passivité.

Crime et passion, crime passionnel, ainsi pourrait être résumée la situation caractéristique du film noir. Au genre, *The Woman on the Beach* emprunte aussi sa tonalité principale, faite d'angoisse diffuse, d'éclairs de violence, et d'ambiguïté morale et psychologique. Il en reprend enfin la typologie, avec la *femme fatale*, dont Peggy occupe la fonction, et l'*average man* (ici, Scott), figure de la normalité dévoyée qui est habituellement au centre d'un film noir.

Il est vrai toutefois que les caractéristiques mineures du genre, celles qui constituent sa stylistique et qui par là même sont les plus voyantes, sont ici absentes. Le décor urbain, notamment, qui est surtout le signe de l'*actualité* du genre, ou l'atmosphère

1. Métaphores abondamment explorées et analysées par Frank Curot dans son *Jean Renoir, l'eau et la terre*, Paris, éd. Lettres Modernes-Minard, coll. « Études cinématographiques », n^{os} 170-178, 1990.

2. Cet aspect est développé dans l'étude des versions successives du film par Janet Bergstrom : « Le compromis du rêve » (*Trafic* n^o 24, hiver 1997).

nocturne, signe de l'obscurité du monde, sont remplacés par un bord de mer peu habité, au ciel blafard — ce qui a pour effet d'intemporaliser le film, malgré ses repères historiques explicites (l'après-guerre). Aux bruits de la ville se substitue un air cotonneux, dans lequel les dialogues sonnent comme dans un rêve, à la manière du *Vampyr* de Dreyer¹. De la raréfaction des personnages, dont le nombre est réduit à l'essentiel (nul figurant, par exemple, dans les rares plans de rues), résulte l'impression de l'extrême solitude intérieure de chacun, solitude peuplée de fantômes, comme l'évoque le premier dialogue entre Scott et Peggy. La solitude de Scott est sans doute la plus explicitement hantée, mais celle de Tod, celle de Peggy, et même celle d'Eve, n'ont pas moins leurs fantômes : les tableaux de Tod enfermés dans un placard, le frère d'Eve, mort à la guerre, et qui fut peut-être l'amant de Peggy...

Le film noir emprunte donc ici d'abord les apparences d'un film fantastique : l'atmosphère onirique, annoncée par le rêve d'ouverture, enveloppera jusqu'à la fin les rapports entre les trois personnages centraux. De même, le triangle classique du film noir (le mari, la femme, l'amant) est-il singulièrement caractérisé : il suffit de le comparer à ceux de *The Postman Always Rings Twice* ou de *Lady from Shanghai* (pour s'en tenir à des films contemporains) pour saisir l'écart avec la typologie usuelle. *L'homme moyen*, celui par qui on « entre » dans le film, est censé offrir le meilleur support à l'identification du spectateur, à sa reconnaissance du personnage comme *même* que lui ; le choix d'un Robert Ryan, encore relativement peu connu, va dans ce sens, ainsi que le rêve inaugural, qui nous fait accéder au tréfonds de son intériorité, en le révélant en proie aux tourments à la fois du désir et de l'expérience de la guerre, situation largement partagée par les spectateurs de l'époque. Aussi n'est-ce pas sans surprise qu'après avoir suivi Scott pendant tout le début du film, on voit la caméra l'abandonner pour rester dans l'intimité de Tod et Peggy Butler, amorçant ainsi une décentration de l'in-

1. On trouvera, dans l'article cité de Janet Bergstrom (pp. 108-109), le relevé des moyens employés par Renoir pour obtenir cet effet, qu'il qualifie lui-même de « fantomatique ».

térêt, de Scott vers Tod. Même si par la suite Scott redevient le personnage qu'on suit principalement, c'est Tod qui sera désormais le centre de l'énigme — est-il ou non aveugle ? Peggy l'aime-t-elle ou non ? — tandis que les problèmes de Scott passent au second plan¹. Cette évolution s'accroîtra avec l'accident de Tod, abandonné par Scott au bord de la falaise : dans un film noir, le moment du crime génère l'angoisse par identification au personnage qui le commet, dont les motivations nous sont connues et compréhensibles, et dont on sait qu'il se condamne ainsi lui-même à mort (le code de production ne transige pas avec le crime), alors qu'on préférerait, au fond, qu'il réussisse ; or ici, le crime n'est de la part de Scott qu'une sorte de pari absurde et révoltant sur la non-cécité de Tod, alors que rien de ce qui précède ne peut nous faire souhaiter la mort de celui-ci, et c'est donc pour Tod, la victime, que l'on craint.

Ce n'est pas non plus, du reste, que celui-ci soit un personnage très sympathique : une caractéristique du film est que tous ses personnages sont ambigus, ni entièrement antipathiques, ni entièrement sympathiques. Cette façon moderne de caractériser les personnages se retrouve fréquemment dans le film noir. Mais en même temps, *The Woman on the Beach* penche vers le mélodrame (dont le film noir est issu) par le fait qu'on y est constamment en position d'empathie avec les victimes. Et même si la cécité de Tod est incertaine (on aimerait, dans un premier temps, qu'il ne soit qu'un simulateur, et qu'il paie la tyrannie qu'il exerce sur Peggy en laissant la place à Scott), il apparaît au bout du compte comme la victime d'une expérience meurtrière. La seconde tentative de Scott, plus franchement criminelle et à demi suicidaire (il emmène Tod en bateau dans la tempête, et saborde l'embarcation au large), renforce encore cette impression. À dire vrai, la fin de la scène met les deux personnages à égalité : côte à côte dans le canot de sauvetage, trempés et piteux comme des gamins qu'on a surpris à se battre — victimes, mais

1. Le spectateur finira même par être mis, devant les tableaux de Tod, à la même place que lui : il ne les verra pas, alors que Scott les voit. On a donc changé de point de vue.

du ridicule. Ce brusque passage du drame à l'ironie est moins propre au film noir qu'au mélodrame.

C'est également dans le sens du mélodrame que va la caractérisation du personnage de Peggy, que sa fonction dramatique et son incarnation par Joan Bennett destinaient *a priori* au type de la femme fatale : sa première apparition dans le film infirme déjà *cet a priori*, en soustrayant une bonne part du *glamour* auquel on pourrait s'attendre. Vêtue d'une ample vareuse et d'un pantalon de marin peu élégants, Peggy est assise près d'une épave de navire, tournée vers la mer, quand Scott la croise sans lui adresser la parole ; elle fume une cigarette (seul signe qui pourrait caractériser la *vamp*) sans d'abord lui prêter beaucoup d'attention ; et ce n'est qu'en reconnaissant l'actrice, à la faveur d'un plan rapproché où elle lève le regard sur Scott, qu'on l'identifiera comme « la femme sur la plage » que promet le titre. Mais c'est seulement un peu plus tard dans la même séquence, après avoir renoncé à avancer son mariage avec Eve, que Scott, la croisant à nouveau, dans la brume, en train de ramasser du bois échoué, s'arrêtera pour lui parler. Et encore ce premier échange, assez agressif comme souvent les premières rencontres hollywoodiennes, est-il dégarni de toute aura de coup de foudre (fût-il refoulé) par l'attitude plus défensive que provocante des deux protagonistes, et par le singulier détachement que l'un et l'autre manifestent dans leur dialogue : Scott semble ailleurs, perdu dans l'angoisse qu'éveille en lui l'épave, et Peggy se tient à distance, légèrement ironique, mais avec tristesse. Et cette conversation dans le brouillard, sur les traces d'un naufrage, entre un homme qui n'a pas fait son deuil de la guerre et une femme qui semble avoir fait son deuil de la vie, marque la rencontre de deux épaves, au sens propre¹, ou de deux égarés, que leur égarement seul rapproche — « *Nous sommes semblables* », dira Scott à la fin de la scène, et Peggy, après avoir acquiescé rêveusement, se reprendra : « *C'est ridicule !* ».

1. Ils ont tous les deux *échoué* sur ce rivage : Scott, ancien marin privé de navire, recasé dans les garde-côtes ; Peggy, New-yorkaise privée de ville, recluse comme garde-malade.

En tout cas, Peggy n'est pas vue comme une possible « allumeuse », ce qui répond par avance à la scène bien ultérieure où Scott l'accusera d'être « *une traînée* » — tout en coupant court à quelque velléité de lire un symbole facile dans le ramassage du bois suivi de l'allumage de la cheminée devant laquelle la conversation s'achève. On y verra plus simplement le premier indice du désir et de la nécessité de brûler les vestiges du passé que les personnages portent en eux, et qui conduiront à l'incendie final.

Cependant, l'allure de Peggy, qui tient tête à Scott jusqu'à l'amener à s'excuser, laisse présumer une femme émancipée, ce que confirmera la liberté sexuelle dont elle fait preuve allusivement par la suite, et qui l'apparente pour le coup à la femme fatale. Ce ne sera pourtant qu'une coloration, puisque lui fera défaut le trait principal d'une femme fatale de film noir : ses dispositions au crime. Le crime est ici entièrement l'idée de Scott, et Peggy se montre singulièrement passive, à la limite de l'aveuglement, devant cette idée, alors que la femme fatale est généralement son instigatrice, par vénalité. S'il y a chez Peggy quelque souci de richesse, il ne se donne que dans sa suggestion à Tod de vendre ses tableaux, trésor dormant qui leur permettrait de retourner à la vie active de New York, et que Tod soupçonne d'être la seule raison de l'attachement de Peggy. Celle-ci sera ultimement lavée de tout soupçon d'intérêt lorsqu'elle restera avec son mari après l'incendie dans lequel il a détruit ses toiles. Elle apparaît alors rétrospectivement elle aussi comme une victime : de l'accident stupide qui a privé Tod de la vue, et dont elle est involontairement responsable ; de la passion jalouse de Scott ; de l'ennui où l'enferme la tyrannie vengeresse de Tod, et de sa brutalité physique (la gifle qu'il donne à Peggy est ce qui décide Scott à en finir avec Tod).

C'est une des idées maîtresses du film que de proposer un éclairage inhabituel à l'époque sur la femme fatale : celle qu'on voit de l'extérieur comme une femme fatale est, en vérité, une victime — et notamment des hommes. Proposition que d'autres cinéastes reprendront et développeront autrement par la suite, y compris hors de la référence au film noir, comme dans *La Comtesse aux pieds nus* et *Lola Montès*.

Il ne s'agit cependant pas d'une mise en accusation systématique des hommes. Ceux-ci sont plutôt dépeints comme des aveugles : la cécité de Tod n'est pas seulement physique, elle est surtout mentale, comme celle de Scott. L'un et l'autre vivent dans un univers intérieur fermé, égocentrique ; à l'ambiguïté du regard de Tod, qui semble suivre la flamme d'un briquet, répond la vacuité du regard de Scott, qui paraît régulièrement se perdre vers un horizon imaginaire. Ni l'un ni l'autre ne *voit* réellement la femme qui se tient près de lui, Eve ou Peggy ; Tod est aveugle à l'amour de sa femme, et joue de façon assez perverse à la mettre en présence d'un possible amant¹ ; Scott est incapable de comprendre les sentiments d'Eve ou ceux de Peggy (pour être juste, il faut dire qu'Eve aussi fait preuve d'une certaine incompréhension à l'égard des problèmes de Scott). Quand il demande à Peggy si elle aime son mari, elle lui répond, dans un mouvement d'emportement : « *L'aimer ? Je le hais.* » Mais, se reprenant aussitôt, elle a un geste de dénégation rêveuse, que Scott ne semble pas voir : pendant le reste du film, il ne tiendra compte que de cette déclaration hâtive. Le spectateur, dont le point de vue s'écarte de plus en plus de celui de Scott, assistera finalement à une scène d'amour entre Peggy et Tod : scène d'amour vrai, loin des fièvres de la passion, entre deux personnes qui travaillent ensemble, qui se parlent, et entre lesquelles le baiser doit faire sens². Mais cet amour, Scott ne le verra pas (il interrompt la scène en venant proposer à Tod la fatale promenade en barque), de même qu'il n'a pas vu auparavant la scène de la gifle : au cours d'une visite à Tod, celui-ci lui ouvre le placard aux tableaux, dans l'intention (à nouveau assez perverse) de lui montrer un nu de Peggy ; mais le tableau a été caché par Peggy, sans doute par prémonition (ou dans l'intention de le montrer elle-même à Scott ? Ses raisons resteront énigmatiques). Sitôt Scott

1. Il y aurait toute une étude à faire sur les rapports, dans ce film, entre la jalousie et l'homosexualité refoulée des personnages masculins.

2. Vers la fin de la scène, Tod fait déclaration à Peggy d'un « *Nous sommes bien pareils* » qui conclut une évocation de goûts et de caractères communs, alors que le « *Nous sommes semblables* » de Scott signifiait : « *Nous sommes tous les deux hantés par les fantômes du passé* ».

parti, on voit Tod gifler Peggy ; on passe alors à l'extérieur, avec Scott, qui s'est retourné au bruit de la gifle, et on en entend une seconde (on ne saura pas s'il s'agit d'une deuxième gifle de Tod ou d'une riposte de Peggy). On comprend d'autant mieux la réaction meurtrière de Scott que l'impact du son est beaucoup plus violent que celui de l'image qui précède, où la gifle, qui n'est pas d'une extrême brutalité, est vue d'assez loin, avec Peggy de dos. Mais cette réaction est ainsi montrée littéralement comme une réaction aveugle ; plus tard, à son bureau, il est aveuglé par une vision qui rappelle le naufrage de son cauchemar, avec une explosion d'où surgit le visage de Peggy ; et c'est aveuglé par la rage qu'il défoncera le fond du bateau.

Cet aveuglement de Scott contraste avec la lucidité de Tod, qui confine parfois au cynisme : si ce dernier, par manque de confiance, refuse de voir l'amour de sa femme, il n'en est pas moins clairvoyant sur la situation, beaucoup plus que Scott en tout cas, plongé dans son hébétude, dont on ne sait si on doit l'attribuer au traumatisme de la guerre ou à son désir pour Peggy, ou aux deux à la fois, comme le suggèrent ses rêves.

Il y a là une opposition non seulement entre deux types d'hommes, mais entre deux attitudes : le cynique, qui se tient à distance de la vie et de tout engagement réel, et le romantique, obsédé par la mort et aveuglé par la passion ; deux attitudes qui rendent impossible l'existence d'un amour véritable, et entre lesquelles Peggy ne saurait choisir (étant entendu que ce que veut Peggy, femme fatale ou non, c'est l'amour). L'amour est mis au péril à la fois du cynisme et du romantisme. Il faudra, pour ouvrir l'impasse *in extremis*, la décision sacrificielle de Tod (son premier acte d'engagement véritable), qui mettra le feu à ses tableaux et à sa maison sur la plage, pour pouvoir repartir, libéré de son passé, à New York, avec une Peggy qu'il vient de déclarer libre, à qui il fait désormais confiance.

En définitive, l'usage que fait Renoir du genre a deux conséquences :

- le processus d'identification est complexe : l'intérêt dramatique, d'abord centré sur Scott, est déporté vers Tod ; en

même temps, se construit peu à peu une empathie avec le personnage de Peggy, puis avec le couple qu'elle forme avec Tod, qui ouvre le film du côté du mélodrame et qui finit par l'emporter, comme dans l'image finale l'océan vient recouvrir l'incendie — mais tout ceci avec la distance absolument dépourvue de sentimentalité qui caractérise le film ; le processus constitue ainsi l'amour, la question contemporaine de l'amour, en sujet du film ;

- ce qui néanmoins empêche de considérer *The Woman on the Beach* comme un pur mélodrame est la présence insistante de la *tonalité* du film noir, qui mêle, on l'a dit, angoisse et ambiguïté, et qui apporte, précisément, cette distance dans laquelle le film se tient, et notamment à l'égard de toute tentation romantique. Pour le dire autrement, *The Woman on the Beach* essaie de trouver une voie pour l'amour hors de la double impasse du romantisme, tentation du mélodrame classique, et du cynisme, tentation du film noir naissant.

Le dernier film de Renoir aux États-Unis est aussi celui où le genre est le plus directement travaillé, avec *The Diary of a Chambermaid*. Les autres s'inscrivent plus classiquement, ou moins réflexivement, dans les genres de l'*Americana* ou du film de résistance, il est vrai relativement élastiques. Mais *The Woman on the Beach* porte une thèse implicite sur les genres qu'il met en jeu : l'image globale du film étant celle d'une intrigue de film noir située dans un décor de mélodrame romantique, avec des personnages qui oscillent d'un genre à l'autre, déromantiser le mélodrame par le film noir revient à désigner un trait de modernité dans le film noir, qu'on peut en effet voir comme un genre en rupture, ou du moins en capacité de rupture, avec le romantisme, bien qu'au risque du cynisme. Et c'est précisément cette dimension de réflexion sur le genre qui fait de *The Woman on the Beach* le film le plus authentiquement *hollywoodien* de Renoir.

Un film en quête d'auteur : *The Amazing Mrs Holliday*

Philippe Roger

Historiens et esthéticiens du cinéma ne s'empresment guère autour de *The Amazing Mrs Holliday*, film américain de 1942-1943. Ce film partage, certes, le silence qui l'entoure avec nombre de productions de son époque ; souvent, la complexité d'accès aux copies fournit un prétexte au désintérêt. Pour partie seulement ; il est en ce cas une raison déterminante : la difficulté conceptuelle d'appréhender un tel objet. Quelles lunettes chausser, quelle optique adopter pour « voir » *The Amazing Mrs Holliday* ?

Deux grilles se présenteraient d'emblée. En premier lieu, celle d'une catégorie courante, le faire-valoir : *The Amazing Mrs Holliday* a tout du « film d'acteur » (d'actrice, en l'occurrence). *Mrs Holliday* est un « film Durbin ». Deanna Durbin, hier beau brin d'enfance américaine roucoulante, est, en 1942, une jeune fille qui a grandi ; cruels, ses vingt-et-un ans lui imposent un renouvellement de carrière. *Mrs Holliday* a valeur de symptôme, de tentative de reconversion. Deuxième piste, contextuelle : *The Amazing Mrs Holliday*, film de propagande participant à l'effort de guerre. L'année 1942 se prête au genre ; et puisque l'actrice nage dans la gentillesse, le film se doit d'être une fable touchante sur la capacité de la (finalement) généreuse Amérique à accueillir la misère du monde. Une ribambelle d'enfants de toutes nationalités trouveront un toit grâce à la foi inoxydable de la jeune femme.

Une troisième lecture pourrait être envisagée, valorisant cette fois la signature. Le générique arborant un « *produced and directed by Bruce Manning* », on broderait à l'envi sur les rôles complémentaires du producteur (du *producer* américain, même) et du réalisateur, parfois donc confondus. L'ennui est que ce générique ronflant, à la gloire de Manning, se trouve disqualifié par la réputation du film. Si le film est aujourd'hui parfois présenté, ce n'est qu'à titre de curiosité cinéphilique, comme « le film qu'entreprit Jean Renoir ». De Renoir, on chercherait vainement la moindre trace au générique ; c'est pourtant son nom seul qui paraît justifier aujourd'hui l'exhumation de *The Amazing Mrs Holliday*.

On mesure à quel point un discours sur ce film, aujourd'hui, ne peut qu'interroger la notion d'auteur, notion éminemment actuelle malgré son histoire déjà ancienne. L'assez récente présentation du film sur une chaîne thématique, prenant la cinéphilie comme fond de commerce (Cinécinéfil, rebaptisée Cinéclassics), suggère les traces d'un auteurisme persistant. Le film de Manning n'étant programmé qu'en raison de la caution renoi-rienne, on peut lire dans ce geste l'observance implicite d'une vulgate, celle qui voit le recyclage diffus des idées des premiers *Cahiers du cinéma*, pour qui la figure de Renoir a pu jouer le rôle emblématique de l'auteur, du père, du « Patron ».

Le problème est que le style du cinéaste français semble peu lisible, du moins de prime abord, dans *The Amazing Mrs Holliday*, production typique des studios hollywoodiens. Le télé-cinéphile présent perçoit le film de bien étrange façon : il ne peut s'empêcher d'y chercher les marques d'un auteur absent. Que reste-t-il du travail de Renoir dans le montage final ? C'est dans cette curieuse perspective que le film se trouve reçu aujourd'hui. Dès lors, la déception est prévisible. En l'absence de marquages stylistiques singuliers, le (télé)spectateur actuel dévalue cet inédit virtuel d'un auteur consacré. D'œuvre, le film est ravalé au rang de produit.

Cette attitude suggère que l'enjeu réel de la notion d'auteur, au cinéma, s'est aujourd'hui déplacé vers la notion d'œuvre ; c'est elle qui fait l'objet d'une bataille au sein même de la recherche. S'ils ont gagné provisoirement la partie sur le plan institutionnel,

les adeptes du cinéma comme art se trouvent contestés par les tenants de l'audiovisuel comme industrie ; au nom de la suprématie économique du « télévisuel », ces derniers semblent vouloir dénier au cinéma sa dimension esthétique. De quelque façon qu'on envisage la querelle, qui déchire de manière fratricide le petit monde de la recherche — la révolte serait-elle une façon maladroite de réhabiliter le « mauvais objet » audiovisuel, en inversant le discours de l'autre camp ? —, on ne peut que constater l'ampleur du malaise. Sans doute Renoir aurait-il jugé sévèrement ces positions tranchées, lui qui n'hésita pas à « œuvrer » au sein même du dispositif télévisuel (voir *Le Testament du docteur Cordelier*).

The Amazing Mrs Holliday a quelque chose d'important à nous dire. Si ce film à la paternité indécise s'apparente à un produit de série, moulinant du stéréotype, et peut même à ce titre préfigurer le genre du téléfilm, la participation d'un auteur reconnu à son élaboration suscite une série d'interrogations, propres à déplacer les clivages présents. Pour engager le débat, il convient d'enquêter sur ce film problématique.

Les rares pièces à conviction du dossier *Holliday* relèvent majoritairement de sources auteuristes. C'est en effet, pour l'essentiel, la correspondance de Renoir qui permet de jeter quelques lueurs sur l'affaire. En 1984, paraît aux Presses de la Renaissance un recueil intitulé *Lettres d'Amérique* ; on y apprend par bribes l'aventure du film. Jean Renoir écrit à Claude Renoir Sr. (Hollywood, le 28 juin 1942) : « Je suis en plein dans mon film Universal. J'y ai le plaisir de travailler avec des gens délicieux, la contrepartie étant un curieux état de désordre qui va jusqu'au manque complet de scénario » (p. 110). Au bout d'un mois de tournage, le cinéaste se trouve à mi-parcours (du moins le pense-t-il) de ce qui s'appelle alors *Forever yours* (après avoir été *Call me yours*) ; l'essentiel est dit, d'une bonne entente de l'équipe, et aussi des réserves du cinéaste sur la faiblesse de l'intrigue, bricolée au jour le jour par Manning. Quelques jours plus tard, on découvre Renoir pressé d'arriver à son film suivant, davantage ancré dans les luttes du temps (ce sera *This Land Is Mine*) : « Faire des films pour faire des films ne suffit plus à ces témoins critiques que sont les Européens qui

ont frôlé les grands événements » (à Pierre Lazareff, le 4 juillet 1942, p. 111). Le malaise se précise : « *J'en ai assez de tourner n'importe quoi sans savoir où je vais* » (à Claude Renoir Sr., le 12 juillet 1942, p. 113). Fin juillet, au bout de deux mois de travail, le cinéaste demeure partagé ; d'un côté, il croit peu au film, mais de l'autre, il s'y investit pourtant : [les gens du studio] « *m'entraînent dans une histoire très faible et qui, je le crois, ne fera pas un bon film, mais ils acceptent mes idées les plus baroques tant qu'elles ne heurtent pas leurs traditions bien établies. [...] Depuis quelques jours, j'ai imaginé quelques scènes qui plaisent au producteur-écrivain, qui m'amuse un peu plus, et qui plaisent à Deanna parce qu'elle en a marre de jouer les bébés* » (à Claude Renoir Sr., le 28 juillet 1942, p. 115). Puis tout va très vite ; le 3 août, il peut écrire à Alain Renoir : « *Tout va bien, d'autant mieux que j'ai eu la joie de pouvoir interrompre mon film à Universal. [...] Je commençais à en avoir assez de ce bain de sirop de sucre. Trop de sourires, trop de mimi, trop de cute, trop d'attendrissement sur de roses petits chérubins. Je suis exactement dans l'état de l'amant de la femme du pacha turc amateur de parfums qui avait dû se cacher dans un placard rempli de flacons odorants et qui en sortant hurlait en défaillant : "De la merde, par pitié, faites-moi respirer un peu de merde"* » (à Alain Renoir, le 3 août 1942, p. 115-116). L'image du sucre s'applique à la fadeur de l'intrigue, mais aussi à la lenteur du tournage ; il l'avait déjà employée : « *Je suis dans ce film comme dans un bain de sirop de sucre. [...] C'est lent, c'est doux, et j'ai l'impression que cela ne finira jamais* » (à Alain Renoir, le 27 juillet 1942, p. 114). Dès le 6 août, Bruce Manning reprend le tournage, qui s'éternisera ; le film ne sortira, sous son titre définitif, que début 1943.

Deuxième pièce du dossier, en 1998, cette fois chez Plon, un nouveau recueil de lettres du cinéaste : *Correspondance 1913-1978*. La perplexité de Renoir devant l'inconsistance de l'intrigue se confirme : « *Je ne sais pas si je fais un bon film. J'ai beaucoup de doutes à cause de l'absence de scénario. Je tourne dans le noir sans savoir si, à la fin du film, Deanna Durbin épouse le jeune premier ou se fait tuer par une bombe japonaise (je pense qu'elle se mariera avec le jeune premier)* » (à Alain Renoir, le 6 juillet 1942, p. 138). Humour, certes, le *happy end* ne faisant guère de doute dans cette configu-

ration. Les renseignements les plus précieux, on les trouve dans deux lettres à Dudley Nichols. La première est écrite alors que le tournage dure depuis deux mois. On comprend l'état d'esprit du cinéaste : « *J'ai commencé ce film en croyant que j'abordais une histoire facile et agréable avec une actrice de talent que j'aimais bien, et qui devait être exécutée avec l'aide d'une mécanique parfaite et bien rodée, puisqu'il s'agit du huitième film avec Deanna Durbin et qu'ils ont l'expérience pour eux. Dans mon esprit, j'allais commencer le 1^{er} juin et finir le 1^{er} août, plus ou moins au moment où vous seriez libéré de vos divers engagements. Tout me semblait facile et harmonieux* » (à Dudley Nichols, le 26 juillet 1942, p. 140). La seconde lettre, la plus détaillée, est rédigée juste après l'abandon de Renoir. Il y revient sur les incertitudes d'« *un scénario improvisé et changeant sans arrêt* » (à Dudley Nichols, le 7 août 1942, p. 143) : « *Un jour, Bruce me disait que l'histoire tournait autour des enfants, le lendemain, il m'assurait que les enfants ne pouvaient constituer que l'arrière-plan du seul point capital : l'histoire d'amour* » (p. 142). Une absence de point de vue évidemment problématique. Renoir indique aussi ses initiatives : « *Malgré la lenteur du travail, [Bruce] avait de telles difficultés à écrire l'histoire que je l'ai rattrapé, devançant le scénario* » (p. 142).

Cette expérience donne au cinéaste l'occasion, passionnante pour nous, de préciser ses idées en matière de création. « *Personnellement, j'aime improviser. L'improvisation aide souvent à mieux adapter l'idée d'une scène à la personnalité d'un acteur, au caractère d'un plateau, d'un paysage ou d'un accessoire, dont on ne découvre parfois le sens qu'au dernier moment sur le plateau* » (p. 142). Cela posé, Renoir opère une distinction : « *Mais ce genre d'improvisation n'est possible que quand il s'agit d'améliorer quelque chose d'existant, une sorte de base ; en d'autres termes, si c'est une modification de la forme et non de l'idée. Quand l'improvisation touche à l'invention même de l'histoire, je considère que c'est mauvais* » (p. 142). Aurait-il été possible cependant de mener à bien *The Amazing Mrs Holliday* ? « *La seule solution pour sauver un film basé sur de tels principes est de le donner à un improvisateur qui est en même temps écrivain et réalisateur. Cet homme dirigeant les acteurs sur le plateau peut être capable d'obtenir l'étincelle qui mènera à l'invention* » (p. 142). Renoir ne

s'en sentant pas capable, du moins à l'intérieur du système hollywoodien, il est logique qu'il demande à Manning de prendre les commandes du film. Reste à se demander ce qui a convaincu le studio, au-delà du prétexte des raisons de santé (Renoir souffrait de sa jambe malade), de passer le relais au producteur-scénariste. Une phrase semble donner la réponse : « *Ce qui a dû motiver leur décision, c'est la projection du premier montage, qui m'a ennuyé à pleurer et qui a dû leur causer une grande déception* » (p. 143). Au bout de deux mois, Renoir avait procédé à un premier montage du film. Il a donc bien existé un « état-Renoir » de *The Amazing Mrs Holliday*, fin juillet-début août 1942.

Ne provenant pas du cinéaste (intérêt supplémentaire), la dernière pièce du dossier confirme ce fait. Il s'agit de deux lettres de Deanna Durbin, écrites en 1984 (soit l'année de publication des *Lettres d'Amérique*) et publiées en 2001 par leur destinataire, Bernard Chardère¹ : « *Après plusieurs mois de tournage, on regarda un premier montage et Jean, Bruce et moi, nous nous rendîmes compte d'une catastrophe en perspective* » (lettre du 25 juin 1984). L'actrice fait part de ses espoirs, au début de l'entreprise : « *L'épisode Renoir constituait un moment important dans ma vie professionnelle, un véritable tournant puisqu'il suivait des difficultés avec le Studio Universal, difficultés qui m'avaient décidée à aller "en suspension" de mon contrat pendant six mois... suspension que j'avais cru victorieuse puisqu'à mon retour, le studio m'offrait de faire un film avec Jean Renoir* » (deuxième lettre, du 15 octobre 1984). Deanna Durbin évoque le climat d'improvisation, plus subi que concerté (« *Quand le premier jour de tournage arriva, nous n'avions que quelques pages du scénario et pendant des semaines le film avançait cahin-caha* », p. 98), puis confirme l'astuce qui permit au cinéaste de s'éclipser, et se montre aussi sévère que lui sur le film : « *Une vieille blessure à la jambe faisait des siennes et permit à Jean Renoir de sortir de son contrat avec Universal. Le studio décida de terminer le film au mieux (?) et si vous avez le malheur de le voir, ce film, vous vous rendrez compte du désastre !* » (p. 99). Remarque déter-

1. Bernard Chardère, « Le film que Renoir n'a pas terminé », *Cinémathèque*, n° 19, printemps 2001.

minante : « *Si la dernière moitié du film montre une rechute dans la saccharine et tout ce qu'on avait demandé à Jean d'abolir, c'est que l'"usine" avait repris le film en main et cette usine ne connaissait qu'une recette, qu'un seul modèle* » (p. 99). Selon la comédienne, bien placée pour le savoir, la première partie conserverait ainsi une part du travail de Renoir, celui de Manning (c'est-à-dire du studio, en réalité) gâchant surtout « *la dernière moitié du film* ». *The Amazing Mrs Holliday* serait bien un objet hybride, juxtaposant l'œuvre d'un auteur à la confection anonyme d'un produit industriel. Resterait à déterminer la charnière entre les deux objets, voire à identifier les ajouts éventuels opérés dans la première partie.

L'étonnant, dans le commentaire de Bernard Chardère, est qu'il néglige cette piste, comme si un tel travail l'indifférait ; il préfère réagir à l'ensemble, entérinant l'absence d'auteur : « *Est-il possible de retrouver quelque chose — le style de Renoir — dans la version finale, terminée par Manning ? [...] L'auteur de Partie de campagne [...] n'était pas sur le plateau de The Amazing Mrs Holliday. Peut-être un peu plus, en effet, par petites touches, l'auteur de La Règle du jeu : dans la peinture de la famille déshéritée et surtout dans la scène finale, où court, sous-jacente, une corrosive irrévérence envers le mariage, les bien-pensants et les standards hollywoodiens. Mais le souffle... l'imprévu... le sens de la nature... la sensualité... la puissance — enfin : Renoir ! non, cela n'y est pas¹.* » C'est paradoxalement dans la deuxième partie que Chardère, oubliant le témoignage de Durbin, retrouve un peu son Renoir. Et de conclure, tranchant : « *The Amazing Mrs Holliday n'est pas de Jean Renoir : dont acte. Ce qu'il a tourné n'a pas dû être utilisé : c'est la seule hypothèse possible* » (p. 119).

On peut discuter cet impressionnisme quelque peu provocateur ; on peut aussi le comprendre. Après tout, en l'absence de documents irréfutables (existent-ils, d'ailleurs ? Les archives d'Universal demeurent sans doute muettes sur la question de la paternité du film, plan à plan), le spectateur se trouve renvoyé à sa subjectivité ; selon l'idée qu'on se fait de Renoir, on trouvera,

1. Bernard Chardère, *op. cit.*, pp. 117-118.

ou non, telle scène plus renoirienne qu'une autre, voilà tout. Tentons l'expérience, et l'inventaire, en gardant pour notre part en mémoire le témoignage de l'actrice.

Un rappel du scénario s'impose ; s'y trouve confirmée sa faible teneur inventive. « *C'est l'histoire d'une jeune institutrice américaine en Chine, qui réussit à faire monter à l'insu de tous, à bord d'un bateau faisant route vers les États-Unis, un assortiment de neuf gamins. À San Francisco, après le torpillage en mer et le sauvetage sur le trajet, l'institutrice arrive à faire entrer les enfants dans le pays, simplement en se faisant passer pour la femme du propriétaire disparu du navire torpillé. En emmenant les enfants au château du commandant, elle est immédiatement victime de la perfidie d'une partie de la famille qui complotte contre elle et elle complique davantage sa situation en tombant amoureuse du fils du commandant. Mais tout finit merveilleusement bien*¹ ». Pareille indigence a de quoi accabler. Reste à voir si la mise en scène transcende ou non ce tissu de bons sentiments préfabriqués. Si le découpage relève majoritairement de l'orthodoxie hollywoodienne la plus neutre, pour ne pas dire la plus fade, des détails relatifs à la direction d'acteur, de fait plus nombreux dans la première partie, manifestent à l'occasion une certaine originalité.

Un moment surtout retient l'attention, car il peut faire écho aux propos du cinéaste ; Renoir écrit : « *Je peux, si je le veux, faire arriver Deanna Durbin en marchant sur les mains dans une scène d'amour, mais si je voulais la faire rire dans une scène dramatique, en recherchant un contraste, ça ferait une petite révolution*². » S'il déplore l'impossibilité d'établir un contrepoint expressif (pas question de « drame gai », style *La Règle du jeu*), du moins laisse-t-il entendre sa marge de manœuvre dans les détails concrets, destinés à faire évoluer l'image de la star. C'est ce qui se produit lorsque la Cendrillon de l'humanitaire avant la lettre se retrouve revêtue d'une rutilante robe du soir, au château Holli-

1. Résumé du scénario par le journaliste Theodore Strauss du *New York Times*, 20 février 1943, cité par Chardère, p. 96.

2. À Claude Renoir Sr. (Hollywood, le 28 juillet 1942), in Jean Renoir, *Lettres d'Amérique*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, p. 115.

day. Au lieu de se pavaner sous les *sunlights*, on la voit trébucher à plusieurs reprises, non que Ruth (Deanna Durbin) ait abusé du madère de la maison, comme l'en soupçonne un instant son ange gardien, le marin Timothy ; simplement, elle n'arrive pas à se faire aux souliers à talons hauts. Ce trait de comédie lance avec bonheur sa rencontre avec Tom, qui la prend d'abord pour une fêtarde égarée, puis pour une aventurière. Un jeu de mot s'ensuit, du meilleur effet, entre *racket* et *raquette*. Las ! Tout le début de la scène (avec Timothy) pâtit des assauts de violons sucrés, qui s'éclipsent ensuite. Il faut revoir l'apparition de Ruth en coupant le son pour apprécier pleinement le jeu de scène. Le travail de Renoir a donc été saboté après-coup par la musique du film, due au compositeur-maison de la Universal, Frank Skinner, épaulé par son orchestrateur Hans Salter. Le glaçage musical anesthésie la mise en scène, victime du sirop sonore. Les grains de sel jetés par le cinéaste ne résistent pas longtemps au déluge de sucre.

Un peu de fantaisie se glisse parfois, lorsque les bruits remplacent la musique. Pour l'arrivée au château, une sonnette continûment appuyée réveille la scène (idée européenne ? Voir le Guity de *Désiré*) ; s'ensuit un autre gag, celui des crissements des semelles de Ruth sur le plancher ciré du vaste hall d'entrée (on pense à un effet similaire dans un des courts métrages américains de Jacques Tourneur). Le meilleur moment du film s'accommode d'une musique (un peu plus discrète) ; il s'agit d'une scène muette, celle de la coupe de fruits : peu habituée aux usages du monde, Ruth ne parvient pas à récupérer de sa seule petite cuiller la cerise couronnant son dessert ; s'ensuivent des tentatives plus cocasses les unes que les autres, sous l'œil attentif des convives et sous celui, réprobateur, du maître d'hôtel. Faut-il créditer Renoir de cette scène ? Cela pourra être jugé d'un parti-pris auteuriste, mais l'intérêt du cinéaste pour les règles du jeu social corrobore cette hypothèse.

Quant aux *flash-back*, il semble que Renoir soit au moins responsable des premiers, situés en Chine ; des photographies de tournage le laissent à penser. Pour autant, ils ne paraissent pas

exceptionnels. Une fois de plus, la musique de film les parasite. Honnêtes (et sans génie), ils se trouvent banalisés et alourdis par le commentaire musical. La comédienne tente bien de faire preuve de maturité, par un jeu plus adulte qu'à l'ordinaire ; difficile toutefois de rester sérieux quand le missionnaire s'appelle Oncle Donald... C'est le scénario qui pêche, entravant toute tentative d'originalité. L'absence de point de vue dans la ligne du récit s'avère rédhibitoire ; impossible d'harmoniser des genres aussi disparates que le film de guerre, la comédie sophistiquée, voire chantante, et surtout le sentimentalisme factice d'une écœurante eau-de-rose, avec jeunes premiers éclatants de santé et *happy end* obligatoire à la clef. On sent le cinéaste déstabilisé par un scénario qui lui glisse entre les doigts. A-t-il trempé dans les pires scènes, à savoir les numéros musicaux ? Quoi qu'il en soit, il n'aurait pu sauver ces moments de vide sidéral, où le spectateur est sommé d'admirer, en dehors de toute considération dramaturgique, l'organe vocal de la jeune première. Dès la première berceuse, la convention pèse sans jamais être interrogée. Que dire de la suite, sinon qu'un *Rock-a-bye Baby* interprété en chinois atteint le kitsch le plus vain ? Sommet tôt surpassé par « l'air du grenier » (*The Old Refrain*), asphyxiant. Seule curiosité en toute fin de parcours : l'opéra fait son apparition avec le « Vissi d'arte » de la *Tosca* de Puccini — coïncidence étrange, Renoir ayant entrepris en 1940 une *Tosca* italienne, elle aussi terminée par un autre.

Resterait à déterminer l'éventuelle charnière, qui verrait le passage de relais entre Renoir et Manning. Ce moment est évidemment hypothétique, ne serait-ce que parce que le premier montage devait sans doute inclure des scènes tardives, et que des scènes initiales ont pu être retournées. Néanmoins, le jugement rétrospectif de Deanna Durbin semble fondé : le film déraile en effet au bout d'une quarantaine de minutes ; déjà, la seconde série de *flash-back* (à bord du navire) est assez faible, la dérive par trop prévisible du drame de guerre en pseudo-comédie sentimentale achevant, au sens premier du terme, un ensemble décidément indéfendable. Les personnages se réduisent à des pantins sans âme ; les deux anges protecteurs, Timothy (côté marine) et Edgar (côté famille) n'en peuvent mais. On pourrait dire que

le genre, c'est-à-dire la convention, l'emporte sur le style, la manière ; sauf que le genre lui-même fait naufrage, des codes opposés tentant de coexister de façon illogique. Sur ce champ de bataille anonyme, tout le monde est perdant.

Quel moment verrait le retrait de Renoir ? Il serait beau de penser que sa collaboration a pris fin avec la tentative de fuite nocturne des enfants dans l'escalier ; dernière scène à peu près visible. Cette fuite traduirait celle de Renoir, quittant le bâtiment en perdition. Suivent une cinquantaine de minutes de plus en plus niaises, culminant dans l'interminable scène conclusive, qui voit le *deus ex machina* (le commodore en personne) ficelant la plus convenue des fins heureuses.

La logique industrielle américaine l'a emporté, cette loi qui a tenté de faire plier nombre de cinéastes venus d'Europe. On pense aux propos durs de Max Ophuls, décrivant le système hollywoodien : « *La carrière qu'on a pu faire en Europe ne compte pas là-bas. Ce qu'il faut, c'est faire des films comme le studio les veut. Car là-bas, il s'agit d'un autre langage, d'une autre forme d'écriture cinématographique, conçue pour un public différent, plus enfant que le public français*¹. » Puis d'ajouter : « *Vous êtes pris là-dedans, dans cette immense machine à faire des films, comme un morceau de métal qui passe au moment voulu dans l'engrenage*². » Et de conclure, avec une certaine philosophie : « *Le tout est de n'être pas aplati dans l'aventure*³. »

Renoir a-t-il été aplati dans l'aventure *Holliday* ? Si l'on définit le style par la notion d'écart, par rapport à une norme, on concèdera que les déplacements opérés par le cinéaste demeurent mineurs. Sur la longueur, le cliché impose son unidimensionnalité. Qu'on la nomme relief ou profondeur, la troisième dimension est plutôt absente de ce chromo. Faut-il en conclure, comme Chardère, que « *nous avons là affaire à une œuvre... sans auteur*⁴ » ? Cela semble un paradoxe, puisque l'œuvre implique un auteur. Désigner *Holliday* comme produit « autorisé » — c'est-à-dire

1. Propos d'Ophuls, *Combat*, 15-10-1949.

2. Propos d'Ophuls, *La Bataille*, 24-1-1950.

3. *Ibid.*

4. Chardère, *op. cit.*, p. 119.

coloré par l'idée d'auteur, ne serait-ce que par notre regard rétrospectif, au fait des conditions de production — pourrait être aussi avancé.

Disons alors que la vertu singulière de *The Amazing Mrs Holliday* serait de déplacer, non les stéréotypes qui gouvernent ce film, mais les frontières entre œuvre et produit, délimitations pour le moins poreuses. Cela serait une façon de renvoyer dos à dos les tenants de l'art canonique et ceux de l'industrie communicationnelle, qui s'écharpent présentement. Que le cinéma soit « par ailleurs une industrie », cela a été dit dès avant Malraux ; le caractère collectif de l'entreprise filmique n'a peut-être plus à être opposé à sa valeur d'art. Il serait sans doute fécond, pour la réflexion sur le cinéma, de considérer le film à la fois comme œuvre et produit. À sa manière, François Jost dit-il autre chose ? « Si l'auctorialité passe de main en main, ou d'une figure à l'autre, c'est parce que l'œuvre cinématographique mélange intimement l'autographie et l'allographie¹ ». Il s'agit d'observer comment, au sein d'un même film emporté par le temps, des passages-œuvre alternent, voire se superposent, avec des passages-produit. Une des plus récentes définitions du cinéma, glanée chez Jean-Claude Biette, va en ce sens : « Un grand dispositif éphémère et mobile dont la force est d'enregistrer sans distinction tout ce qui passe par une caméra, sans inclus, et de le fixer indifféremment en produit ou en œuvre, l'un et l'autre maintes fois réunis en un même film². » Tantôt manuscrit (l'île du cinématographe), tantôt photocopie (le continent de l'audiovisuel), tel est le cinéma, feuille volante au vent de la mémoire.

1. François Jost, *Le temps d'un regard*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 161.

2. Jean-Claude Biette, *Cinémanuel*, Paris, POL, 2001, p. 104.

Le Fleuve : **« Quelque chose m'est arrivé »**

Barthélemy Amengual

« *Le Fleuve*, c'est le premier film, depuis *La Règle du jeu*, que je reconnaisse et où je me reconnais, à l'exception peut-être du seul *Homme du Sud*. »

Jean Renoir

Je tiens *Le Fleuve* (*The River*) et *Partie de campagne*, le premier plus encore que le second, pour les films les plus profondément humains de l'œuvre entier de Jean Renoir. Il n'est pas fortuit que tous deux s'édifient à partir du thème de l'eau, dont Frank Curot a montré l'énorme prégnance chez le cinéaste¹. Or *The River* est un film américain. Préparé à Hollywood, tourné avec le Theater Guild (groupe créé par Jean Renoir), financé par McEldowney qui disposait de capitaux immobilisés en Inde, *Le Fleuve*, si l'on en croit Satyajit Ray qui rencontra Renoir en 1949, allait être réalisé « strictement » pour le public américain²!

Du séjour renoirien en Amérique, Noël Herpe parle comme d'une « souffrance dorée ». Renoir ignorait l'anglais et dut l'apprendre. Son fils Alain, citoyen américain, s'engagea en 1941 dans l'armée américaine. Renoir dut affronter la réprobation publique. Le consul de France (vichyste) ne se fit pas faute de l'inciter à rentrer dans la France de Pétain. Après six films (dont

1. Frank Curot, *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir*, Paris, Lettres Modernes-Minard, « Études cinématographiques », n^{os} 170-176, 1990.

2. Cf. Satyajit Ray, « Renoir à Calcutta », *Cahiers du cinéma*, n^o 208, janvier 1969.

deux de « commande » : *Vivre libre et Salut à la France*), en six ans (1941-1947), Renoir se trouvait au chômage, tous ses projets étant systématiquement refusés.

La rencontre du roman de Rumer Godden le bouleverse et l'enthousiasme. Il en achète les droits. Il s'attelle à son adaptation avec le concours de la romancière. Présenté en septembre 1951 au Festival de Venise, *Le Fleuve* est couronné. Il remporte presque partout un vif succès. Renoir peut quitter l'Amérique sans donner (ni éprouver) le sentiment qu'il fuit l'insuccès. « *J'ai dû apprendre à faire des films américains* ». Il s'en plaint comme d'une dérogance, d'une brimade. Mais n'étant jamais à une contradiction près, il se dit totalement heureux de vivre et travailler en Amérique. « *Je me plais terriblement ici. Mon fils Alain est américain*¹ ».

Pourtant, dès 1946, la guerre finie, il songe, avec quelque angoisse, à son retour en France. Il sait que celui-ci n'ira pas sans problèmes. À son arrivée à Hollywood, les Américains attendaient qu'il y tourne ce qu'il tournait en France. Quand les Français virent ses films américains, ils s'étonnèrent — d'aucuns se scandalisèrent de n'y pas retrouver le Renoir français. Bazin est le plus lucide. En juin 1951, il écrivait : « *Je crois qu'il ne faut pas s'attendre que Renoir, s'il tourne bientôt en France [...] soit exactement celui qui nous a quittés [...] Quelque chose à quoi l'expérience américaine et, bien sûr, dix ans de l'histoire du monde, ne seront pas certainement étrangers [...]. Peut-être son art sera-t-il plus dépouillé, à la fois plus tragique et plus serein*². » Merveilleuse prémonition. Bazin, qui ne l'a pas encore vu, décrit déjà *Le Fleuve* !

Dans sa période de délaissement, Renoir se sent pris d'une vocation d'écrivain. Sa correspondance, abondante, est son premier grand livre, « *son premier grand roman d'amour américain* », écrit Gian Piero Brunetta³. Et Renoir regrettera même d'avoir

1. « Renoir nous parle d'Hollywood », *L'Écran français*, n° 27, 2 Janvier 1969.

2. André Bazin, « Le retour de Jean Renoir », *Radio-Cinéma-Télévision*, 3 juin 1951 ; reproduit in *Jean Renoir*, Paris, éd. Champ Libre, 1971.

3. Gian Piero Brunetta, « La Provençalisation de l'Amérique », *Jean Renoir, Nouvelles approches* (Frank Curot éd.), Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1996, p. 117.

gagné sa vie au lieu « d'écrire [son] bouquin sur [son] père qui serait [ainsi] fini¹ ». Le cinéaste est bien conscient que l'institution cinéma elle-même a changé. « Si les producteurs [français] restent ceux d'avant-guerre, je ne travaillerai pas là-bas. Je changerai de métier. Je l'ai déjà fait plusieurs fois dans ma vie. Écrire des livres m'intéresse beaucoup² ».

L'entretien de Renoir avec Satyajit Ray illustre nettement que Renoir attendait du *Fleuve* qu'il le guérisse, qu'il le libère d'Hollywood. Le réalisateur se dit convaincu que « les meilleurs films se font en temps de trouble. » Il citait le néoréalisme, *Brève rencontre*. Or Renoir vit une crise et l'Inde post-coloniale est en crise. « La chose importante c'était de s'éloigner d'Hollywood, du cinéma américain et l'Inde était un refuge aussi bon qu'un autre. Il n'y avait aucun doute, Renoir ici aurait sa liberté³ ».

Le « Renégat »

Tu ne peux pas te baigner deux fois dans le même fleuve
car de nouvelles eaux coulent toujours sur toi. Mais c'est
le même fleuve.

Héraclite d'Ephèse

Quand *Le Fleuve* sort à Paris — on avait pu voir tous les films américains de Renoir, *Vivre libre* compris — l'accueil critique fut particulièrement divisé. Les juges les plus féroces n'en voulurent considérer que l'aspect sociologique et son « hindouisme de bazar ». Comment un cinéaste de gauche et communiste, pouvait-il se faire le chantre d'un système colonial et d'un spiritualisme mystico-religieux ? Fallait-il qu'il eût changé ! S'il est une vertu qu'on peut difficilement refuser à Renoir, j'en suis persuadé, c'est sa sincérité (« son innocence » dit François Poulle⁴). Renoir avait l'enthousiasme facile et, dans ses films au moins,

1. Gian Piero Brunetta, « La Provençalisation de l'Amérique », *Jean Renoir, Nouvelles approches* (Frank Curot éd.), Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1996, p. 117.

2. « Renoir nous parle d'Hollywood », *L'Écran français*, n° 27, 2 Janvier 1969.

3. Cf. Satyajit Ray, « Renoir à Calcutta », *Cahiers du cinéma*, n° 208, janvier 1969.

4. François Poulle, *Renoir 1938 ou Jean Renoir pour rien ?*, Paris, éd. du Cerf, 1969.

il s'est toujours gardé autant du machiavélisme que du manichéisme.

Il a trop insisté sur l'action que le moment et le lieu, que l'environnement et les circonstances exercent sur tout homme, et sur lui spécialement, pour qu'on s'étonne de ses revirements. Renoir a fait des films pour tel public à un moment donné, pour tel autre à un autre moment, lui reproche Poulle¹. Mais les changements de public ne suivent-ils pas les changements de l'Histoire ? L'évolution de Renoir est, au demeurant, fort lisible. Fils de bourgeois en rupture avec sa classe, le jeune cinéaste, légitimement soucieux de s'affirmer, d'être reconnu, affiche une morale hédoniste, un esprit contestataire, anarchisant. Positions allègres et esthétiques, d'autant plus allègres qu'elles recherchent dans le sarcasme de quoi se consoler que les choses soient ce qu'elles sont. « *Quand on est jeune [...] on aime se reposer sur une certaine prétention* », reconnaît-il en 1934.

S'annonce alors puis s'installe le Front Populaire, dans l'esprit duquel Renoir travaille ; des œuvres aussi neuves que *Toni*, *Le Crime de Monsieur Lange*, *La Vie est à nous* font sa consécration. Le voici célèbre et engagé. Commence alors ce qu'on s'obstine à qualifier de « flirt avec le parti communiste ». Flirt est d'emblée péjoratif, dépréciatif ; ce n'est ni un amour, ni une foi, ni un engagement véritable. Renoir y est bien pour quelque chose, disons-le, dans son obstination à refuser la paternité de *La Vie est à nous*, à minimiser son rôle : « *c'est un travail d'équipe* », « *la majorité de l'équipe n'était pas communiste* » ; il n'en aurait été que le *producer* selon l'usage américain.

François Poulle pose la bonne question : que signifiait alors être communiste ? Être communiste, entre 1935 et 1939, c'était être de gauche, socialiste, humaniste, idéaliste, optimiste et, avant tout, antifasciste². C'était être solidaire de l'idéologie du Front Populaire³ et de ses grandes espérances. Mais le Front

1. François Poulle, *Renoir 1938 ou Jean Renoir pour rien ?*, Paris, éd. du Cerf, 1969.

2. *Ibid.*

3. Étrange coalition que ce Front Populaire, unissant sous le drapeau de l'antifascisme les forces de gauche dans l'*illusion lyrique*, non sans confusions et

Populaire s'effrite dès 1938. Munich n'empêche pas la guerre. Toutes ses illusions, tous ses espoirs perdus, Renoir décide de dénoncer ceux qui l'ont préparée ou souhaitée : la grande bourgeoisie. Désorienté, désabusé, Renoir perd sa foi politique ; les hommes ne font pas leur destin. La lutte des classes est un mythe. Dans *La Règle du jeu*, les valets pensent comme les maîtres, et l'inverse. Les pauvres ne feront jamais la révolution. Qu'a-t-il gagné, lui, Renoir, à le croire, à le désirer ? Quelques étiquettes maintenant dangereuses. Il s'est « mouillé » pour rien.

N'était son évident souci de satire, *La Règle du jeu* serait le premier film du désengagement renoirien. Dans la Colinière, tout le monde finit par être déboussolé. Cette crise est à l'image de la crise européenne de l'été 1939, elle en est la métaphore, si l'on veut. Et Renoir-Octave n'y saurait échapper. Il n'y échappe pas : tout en se voulant, en tant que Renoir, pur observateur, au-dessus de la mêlée, il prend parti en tant qu'Octave. Il agit, il veut réconcilier et choisir, et il provoque le drame. Par où on pourrait lire encore, dans le film, une métaphore de la propre histoire renoirienne. Sortir de la posture d'observateur, adopter un parti, cela l'a conduit à cette grave erreur que fut son engagement auprès des communistes. Il se le tiendra pour dit. Le paradoxe, c'est que, réfugié à Hollywood, il se retrouvera engagé par sa réputation (cinéaste célèbre et communiste). Il devra tourner des films dont il ne veut pas ou guère. Le second désengagement, c'est *Le Fleuve* qui le lui fournira.

contradictions. Avec un Parti communiste devenu national, affirmant que les prolétaires ont une patrie (cf. *La Marseillaise*), le Front Populaire rassemblait pacifistes et combattants de la liberté, anarchistes et socialistes, Montherlant et Giono, Céline et Malraux, Gide et Aragon.

« Quelque chose m'est arrivé »

On s'étonne qu'un homme change et prenne des résolutions contraires à celles qu'il avait prises. On ne réfléchit pas qu'il a vieilli et qu'en vieillissant il a accédé à une autre conception. Dans ce cas, on dit qu'il a changé. Mais cet homme peut se sentir toujours le même et le fond de son caractère n'aura pas changé. S'il est irrésolu, il demeure irrésolu.

Jean Grenier

Qu'est-il arrivé à Jean Renoir ? D'abord, il a perdu, il a échoué, et il a vieilli. En 1950, dira-t-on, il n'a que cinquante-six ans, et vingt-neuf films à son actif. Qu'importe, s'il se sent vieux ? Ne joue-t-il pas les vieux dans ses propres films ? (le vagabond de *La Bête humaine*, l'aubergiste de *Partie de campagne*, l'ami Octave de *La Règle du jeu*). Comme s'il pressentait que l'hédonisme lui échappe, Renoir joue à l'homme heureux, satisfait de l'Amérique, serein.

C'est une sérénité crispée.

Après avoir cru — force de la jeunesse — que l'homme peut changer, dominer le monde, Renoir vieillissant constate que bien vieillir c'est accepter le monde. La théorie du bouchon, héritée de son père, l'y a depuis longtemps préparé. Sur le mode existentiel, et non plus imaginaire ou intellectuel, la vieillesse renoue avec l'enfance et l'inéluctabilité de la mort. On dit tomber ou, moins laidement, retourner à l'enfance. Les vieillards retrouvent leurs tics, leurs désirs, leurs fantasmes, leurs idéaux d'enfants, certes redimensionnés ; les justifiant par un humour ou une ironie qui leur sont une consolation.

Pourtant retourner en enfance, n'est-ce pas une autre façon (ou la même) de désigner le retour au sein maternel ? Dissolution, fusion, permanence. Rien ne se crée, rien ne se perd... Les Hindous ont imaginé la métempsychose. L'Occident se rassure avec la ronde des générations (on pensera à Dovjenko). « *La voix de la nature est la voix maternelle* », soutient Gaston Bachelard¹. Le phi-

1. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942 (réimpression 1966).

losophe relie l'eau courante à la mort : « *le cercueil abandonné au fleuve serait la première barque, non la dernière* [celle de Caron]¹. »

Deux faits encore ont changé Renoir, deux rencontres, La première avec le livre de Rumer Godden, qui est la magnifique histoire d'une enfance au bord d'un fleuve. La seconde, avec lui-même, rencontre pour nous obscure, qu'il doit sans doute à son expérience personnelle. Le Renoir des essences, stables, définitives, devient le Renoir du devenir, du mouvant. Renoir a plus d'une fois glosé sur l'idée de rencontre, qu'il a pu trouver sublimement exprimée par le héros masculin du roman. « *Avec chaque chose nouvelle que nous rencontrons, si elle a de l'importance pour nous, il nous faut naître à nouveau ou mourir un peu.* » À quoi Harriet, la jeune héroïne du livre, donne son accord, précisant toutefois qu'elle préfère vivre à mourir. Et cependant Renoir n'est pas moins assuré de l'unité de son œuvre. « *Parfois je pense que, dans toute ma carrière, je n'ai fait qu'un seul film avec trente-sept histoires*²... » Le fleuve reste et devient.

La « leçon » de l'Inde

Ô toi qui ne sais pas l'émoi de la partance,
Toi qui passes sans cesse et qui ne pars jamais...

Charles Péguy

On est un peu surpris d'apprendre, notamment par Satyajit Ray³, mais aussi par Renoir lui-même⁴, que le cinéaste, découvrant l'Inde, ses archaïsmes, ses mythes, ses formes de vie, est séduit par un puissant exotisme qui ne le rend aveugle ni aux pratiques choquantes pour un occidental, ni à la misère endémique, ni à l'injustice sociale, ni aux conflits religieux qui déchirent le pays. La fascination l'emporte. « *Je l'ai vu s'extasier devant une cabane et tomber dans le plus profond abattement à la vue d'un mendiant*⁵ ».

1. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942 (réimpression 1966).

2. Jean Renoir, *Écrits (1926-1971)*, Paris, Belfond, 1974.

3. Cf. Satyajit Ray, « Renoir à Calcutta », *Cahiers du cinéma*, n° 208, janvier 1969.

4. Jean Renoir, *Écrits (1926-1971)*, Paris, Belfond, 1974.

5. Cf. Satyajit Ray, « Renoir à Calcutta », *Cahiers du cinéma*, n° 208, janvier 1969.

Dans l'enchantement du paysage, la violence des couleurs, de la végétation, il croit reconnaître un passé païen et somptueux (des fresques égyptiennes), un passé esthétique toujours vivant, un art accordé à sa terre. Lui qui avait créé dans l'intemporel des essences, le voilà confronté brutalement à l'Histoire, une Histoire interrompue, à demi immobile paradoxalement. Un passé mi-ancien, un passé proche (celui de la famille d'Harriet). C'est là, dit-il, qu'il a compris ce qu'a pu être l'art de notre Moyen Âge. L'Inde est un pays d'« amateurs », qui ignore la *diffusion* comme l'ignoraient les trouvères, troubadours et baladins. « *L'être est avant tout éveil et il s'éveille dans la conscience d'une impression extraordinaire.* » C'est encore une pensée de Bachelard¹.

Renoir fait alors le film que lui dicte, lui impose presque, son nouveau milieu. Bazin souligne l'action quasi physique de celui-ci : « *Le milieu infléchit secrètement l'esprit comme un champ électrique dévie l'aiguille des compas*². » Renoir fait le film de son *Moi*, selon un psychisme involutif ; il est admis qu'enfance et vieillesse sont les seules étapes symétriques de nos vies. Et pourquoi le lui reprocherait-on ? Il n'est pas Mère Teresa ! En renouant avec l'enfance du monde, de nos civilisations, Renoir rencontre la sienne.

Or l'enfance est cruelle. Il n'y a qu'une réalité pour elle, celle qu'elle trouve en naissant, « normale », « rationnelle ». (« *Quel effet ça t'a fait ?* », demande, dans le livre, Harriet à son petit frère Bogey, après avoir assisté à la crémation d'un cadavre de femme. Et le garçon répond : « *Ça m'a fait l'effet que c'était du feu !* ») L'enfant ressuscité en Renoir fait une autre découverte et il l'accepte : ce qu'on a nommé le « digestivisme », soit l'énorme, l'universel cannibalisme qui régit la vie et la survie du monde. Du haut en bas de l'échelle animale — sans doute aussi de l'échelle humaine — les gros se nourrissent des petits ; les forts des faibles³. Et les cobras peuvent tuer ceux qui, après avoir fait d'eux des représen-

1. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942 (réimpression 1966).

2. André Bazin, « Le retour de Jean Renoir », *Radio-Cinéma-Télévision*, 3 juin 1951 ; reproduit in *Jean Renoir*, Paris, éd. Champ Libre, 1971.

3. Les mouvements écologistes se soucient de la survie des ours, des tigres, des loups, des baleines, mais guère de celle des animaux plus petits qu'ils dévorent. N'est-ce pas dans l'ordre de la nature ?

tants du sacré, intermédiaires entre terre et ciel, leur apportent du lait.

Bogey meurt ; un bébé bientôt le remplace dans sa famille. Les choses sont ainsi. Ce qui doit arriver arrive. La vieillesse n'est acceptable, n'est admissible, que si elle est identifiée au flux, au rythme des saisons. Le pancosmisme incline au consentement. Cela seul qui rend supportable la perspective de la mort prochaine, c'est la vie au présent, dans le mouvement du monde. Vivre, c'est ne pas se résigner, disait un Camus qui n'avait pas trente ans. Mais vieillir c'est se résigner, dire oui au monde. On peut trouver d'étonnantes coïncidences entre les préceptes de l'hindouisme, ce que Renoir en retient (leur matérialisme, leur athéisme communs), et certaines pensées d'un Marc Aurèle. Ainsi : « Accoutume-toi à cette idée que la nature universelle n'aime rien tant qu'à changer les choses qui sont, pour en faire à nouveau de semblables¹. » Ou cette autre, plus mystérieuse : « Ce n'est pas un mal pour les êtres que de se transformer, de même que ce n'est pas pour eux un bien d'être l'effet d'une transformation². » Comment comprendre « ce n'est pas un mal » opposé à « ce n'est pas un bien », deux propositions identiques ?

Où est-ce que l'effet supposerait une passivité qui ne serait pas dans la première affirmation ? Où situer alors Renoir ? Mais voici qui le rejoint. Le cinéaste n'a de cesse de proclamer que les hommes ne vivent pas dans le vide, qu'ils sont les parties solidaires d'un tout. Marc Aurèle : « Réunion fortuite d'atomes ou bien nature particulière, qu'il soit établi en principe que je suis une partie du Tout qui est administré par la nature universelle ; ensuite qu'il existe une sorte d'affinité entre moi et les parties qui sont de mon espèce³. » Une goutte dans le fleuve, qu'elle suit sans se perdre et pour revenir⁴.

1. *Pensées de Marc Aurèle Antonin*, trad. de P. Commelin, Paris, Garnier, 1923.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. Nietzsche n'est pas si loin : « Ma formule pour la grandeur chez l'homme [Renoir n'en a pas souci] est amor fati : ne vouloir changer aucun fait dans le passé, dans l'avenir, éternellement ; non pas seulement supporter la nécessité, encore moins la dissimuler — tout idéalisme est un mensonge en face de la nécessité — mais l'aimer. » *Ecce homo*, cité par A. Cresson, in *Nietzsche*, Paris, PUF, 1947.

La rencontre avec l'Inde a renforcé, comme on l'attend, exaspéré même, des tendances depuis longtemps ancrées chez le cinéaste, inconscientes ou très conscientes (ce qui faisait Bazin soutenir que Renoir était resté fidèle à lui-même¹). Le plus évident de ces effets, c'est l'aggravation, plus apparente peut-être que réelle, de sa théorie du bouchon : « *La vie est un état et non une entreprise.* » Appliquée à *La Marseillaise*, la formule devenait : ce ne sont pas les Révolutionnaires qui gagnent, ce sont les Monarchistes qui perdent... Mais au fait, Renoir fut-il jamais aussi bouchon qu'il dit et qu'on l'a dit ? Cette philosophie vaut pour un Boudu, pour les canotiers et les Parisiens en goguette de *Partie de campagne*. Mais pour le reste ? Pourtant, un Renoir, qui se convainc très vite que les Hindous sont persuadés de l'inutilité de l'action, finit par recevoir leur vision du monde, du nirvana, voire le rêve d'un éternel retour, comme une étonnante coalition d'une religiosité plus riche de rites que de théologie, et du « socialisme ».

Il n'est pas indifférent que dans le roman semi-autobiographique de Rumer Godden, le personnage de la jeune Harriet qui se sait, qui se veut poète et tient un journal intime, soulève la plupart des questions dont Renoir tendrait peut-être à faire table rase et qui, paradoxalement, vont dans son propre sens. La famille anglaise dont le cinéaste rapporte l'histoire, étrangère au pays comme lui (son séjour est provisoire), sert l'antithèse vouloir/ne pas vouloir, changer/rester la même, de quoi le fleuve est plus que la métaphore, l'émouvante incarnation.

Avec *L'Homme du Sud*, Renoir avait plongé dans une réalité épique où l'homme se bat, vainc, domine la nature. Avec *Le Fleuve*, il prétend aborder un drame « pur » — sans sociologie, sans idéologie politique — de l'homme en symbiose avec la nature, de l'homme qui consent au monde. L'ouverture de Renoir à l'humain, au réel concret, immédiats, relève d'une perméabilité à laquelle le cinéaste ne s'est jamais soustrait. (Plus que la croyance absurde aux pouvoirs de vérité spontanée qu'on

1. André Bazin, « Le retour de Jean Renoir », *Radio-Cinéma-Télévision*, 3 juin 1951 ; reproduit in *Jean Renoir*, Paris, éd. Champ Libre, 1971.

lui prêta ordinairement, la perméabilité figure sûrement ce que Bazin entendait par transparence.) En Inde, chez Renoir, son fond dialectique s'affirme : « ni... ni... » cède devant un « et... et... » et l'oxymoron devient de règle. Le fleuve est bruyant et silencieux, agité et paisible, lent et rapide.

Les marques de l'Inde

Deux Indes influent sur Renoir, l'Inde présente, concrète, et l'Inde passée, littéraire, de Rumer Godden. Les résultats de cette action sautent aux yeux. Plus trace dans *Le Fleuve* d'anarchisme, de comique, de satire, de guignols et de pantins, de figures caricaturales. Plus de marginaux plus ou moins pittoresques, charbonnier (*Toni*), clochard (*Boudu*), vagabond (*La Bête humaine*); d'acteur (le Carette de *La Grande illusion*, de *La Règle du jeu*); plus de marginaux aristocratiques (le marquis de *La Règle du jeu*), plus d'excentriques, plus de titis marseillais, plus de théâtralité si ce n'est en quelques dialogues. Plus de « drame gai » et de thèmes faunesques. *Le Fleuve* est un film grave, une méditation existentielle.

Il n'y avait guère eu de familles dans l'œuvre de Renoir, encore moins d'enfants, si nous exceptons *La Petite marchande d'allumettes*, l'affreux Jojo de *On purge bébé*, et les écoliers de *Vivre libre*. Tandis que *Le Fleuve* est d'abord la chronique d'une famille aux quatre enfants (dont trois filles). L'Inde en est le décor agissant. Tous les films du cinéaste possédaient un mode dramatique logique, linéaire, certains mêmes un suspense apparent. *Le Fleuve* est une rhapsodie, un documentaire lyrique, dont le rythme envoûtant s'avère prodigieusement prenant, et Renoir qui, pour la première fois, dispose de la couleur, se souvient que son enfance, sa culture, sont picturales.

Le cinéaste, quelques plans mis à part en quelques films, ne faisait pas de paysages. Aux Indes, le paysage devient premier, et avec le paysage les productions presque gratuites de l'art : décorations éphémères, poésie, danse, musique. La beauté s'impose comme transcendance des limites humaines — sublime et pauvre victoire sur la vieillesse et la mort.

***Le Fleuve*, roman de Rumer Godden**

L'imagination sait bien que la rivière est une parole sans ponctuation.

Gaston Bachelard

« *Le livre de Rumer Godden est un acte d'amour envers l'enfance. C'est aussi un acte d'amour envers l'Inde [une certaine Inde]* », déclarait Renoir. Je dirais plutôt que c'est un acte d'amour envers l'homme, envers les vivants. *Le Fleuve* est de ces livres qui dialoguent indéfiniment avec le film qui les adapte, tous deux s'enrichissant mutuellement. De même, toute la nouvelle de Maupassant est dans *Partie de campagne*, bien que l'œuvre du cinéaste lui soit semblable et différente, égale et supérieure. Le roman de R. Godden vise d'emblée l'universel, l'intemporel.

Poème plus que roman, on y lit dès la première page : « *Le fleuve se trouvait au Bengale, dans l'Inde [celui du livre n'a pas de nom]. Quant à ce livre, à ces pensées, il se fût tout aussi bien accommodé d'un fleuve en Amérique, Écosse, Angleterre, France, Nouvelle-Zélande ou Tombouctou. Bien que, naturellement, il n'y ait pas de cours d'eau à Tombouctou.* » Le moment n'est pas mieux précisé. « *La famille était restée dans les tropiques parce qu'il y avait une guerre. Cette guerre, la dernière, peu importe quelle guerre*¹ ». Le scénario (partiellement modifié en cours de tournage) ne la suivra pas. Renoir ne veut pas de Tombouctou. Il veut bien de l'universel, mais il s'inscrit dans le singulier. Toute la famille possède sa qualité particulière ; seulement, pour le cinéaste, cette qualité dépend du milieu.

Renoir trouve dans le roman un ensemble de crises : crise de l'adolescence (qu'un propos réducteur l'entraîne à nommer « *l'histoire d'un premier amour* », mais que le dénouement dément : l'éveil de l'amour ouvre ces jeunes filles à la conscience de leur

1. Rumer Godden, *Le Fleuve*, traduit de l'anglais par Bertrand de la Salle, Paris, éd. Albin Michel, 1949.

être et de leur condition¹); crise du Captain John, lequel s'invitait souvent dans la « famille ». Ancien prisonnier de guerre, torturé, évadé, une jambe amputée. « *Il était venu parce qu'il lui fallait tenter de renouer les fils de sa vie, réapprendre à gagner son pain²* ». Lui aussi devait apprendre à accepter. Renoir pouvait s'identifier au Captain John, bien que sa crise à lui fût moins grave.

Dans la famille, Bea était l'aînée (16, 17 ans); Harriet en avait 14; puis venait le garçon, Bogey, qui pouvait avoir 9, 10 ans; et une petite sœur, Victoria, qui allait sur les cinq ans. La romancière-scénariste fait preuve d'une sublime connaissance de l'enfance, sa sensibilité, ses naïvetés, ses secrets, ses jeux, ses pensées, et elle les retranscrit avec une simplicité, un naturel, un accent de vérité qui confinent à la grande poésie. Victoria joue ainsi à la poupée : « *Je m'amuse tant avec mon bébé. Il est encore né hier ! — Tu le fais naître tout le temps, la gronde Harriet. — Pourquoi pas. On peut naître encore et encore n'est-ce pas³ ?* » Et Harriet juge, à la réflexion, que cette bêtise n'est pas si sottise.

Beaucoup de pensées enfantines vont loin. « *C'était curieux de penser qu'elle, Harriet, pouvait se rappeler une époque où Victoria qui prenait tant de place sur la véranda à leurs côtés, n'était pas. Il n'y avait pas de Victoria alors. Et il n'y avait pas non plus de vide avant elle. Il n'y avait pas de place vide et pourtant nous l'avons casée⁴* ». Cela n'empêchait pas les enfants de rester enfermés dans leur monde. « *Il y avait des milliers de coolies, mais qui restaient aussi impersonnels aux yeux des enfants que des fourmis.* »; « *pour eux, c'était leur univers natal⁵* ».

Harriet est sans nul doute le personnage central. Elle soulève dans ses pensées, ses propos et ses carnets de ces questions auxquelles il n'est pas de réponses; qu'on dit être questions pour philosophes ou midinettes. Harriet n'est qu'une grande gamine.

1. Les premières amours, avec leurs serments, leurs jamais, leurs toujours, sont pour les humains la première expérience des limites de leur condition et, avec l'art, leur première tentative de les dépasser.

2. Rumer Godden, *Le Fleuve*, traduit de l'anglais par Bertrand de la Salle, Paris, éd. Albin Michel, 1949.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

C'est pourtant ce genre de questions qu'elle pose. Elle renvoie à Renoir son image : « *Est-ce donc que tout serait un peu vrai ?* », ou : « *Si vous êtes heureuse, vous l'êtes. Vous ne pouvez pas vous faire malheureuse.* » ; et aussi « *Nous faisons partie de quelque chose de plus grand que nous-mêmes, qui nous dépasse*¹ ».

Elle rencontre d'ailleurs, elle aussi, la philosophie du bouchon, mais elle la rejette. La vieille nounou anglaise, dévouée corps et âme à la famille, s'identifie maternellement à tous ses membres et travaille toujours dans une extrême satisfaction. Harriet s'en irrite. « *Elle est comme une pendule. À chaque minute, elle bat exactement cette minute-là et rien d'autre*² ».

Les deux adolescentes deviennent deux jeunes filles, voient leur corps se transformer. Elles ont deux amies à peine plus matures qu'elles : Valerie, plus riche, suffisante, qu'Harriet n'aime guère ; Melanie, jolie métisse d'Anglais et d'Indienne, croisant les deux cultures et doublement divisée. Melanie n'existe pas dans le livre. Renoir a éprouvé la nécessité de sa présence. Il l'a inventée. Les quatre jeunes filles, insensiblement et hésitant à se l'avouer, s'éprennent du Captain qui ne fait vraiment la cour à aucune d'elles, même s'il finit par s'attacher aux dons artistiques de la plus jeune, Harriet.

Cependant, moralement très influencé par Melanie et son père, Captain John se prépare à repartir. Comme Renoir, il cherchait à trouver sa juste place, à se réinsérer dans le monde. Comme Renoir, il avait dû repenser ses raisons de vivre. Comme Renoir, il estimait avoir appris ce dont il avait besoin, surmonté son malheur, retrouvé son équilibre, au moins *un* équilibre. Avertie de ce départ, Bea sanglote : « *Je ne pleure pas parce qu'il s'en va. Je pleure parce que cela s'en va. [...] Je veux que les choses restent ce qu'elles sont. Je ne veux pas que cela finisse jamais*³. »

Double postulation de Renoir en Inde : changer sans changer, perdre et conserver. Harriet médite et demande : « *Cela se voit-il*

1. Rumer Godden, *Le Fleuve*, traduit de l'anglais par Bertrand de la Salle, Paris, éd. Albin Michel, 1949.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

qu'on vieillit ? » et elle s'accorde, sans le dire, avec un aveu de Bea : « *Je suppose que j'ai vieilli en me liant d'amitié avec Captain John*¹. »

La mort entre dans la maison quand Bogey est victime du cobra qu'il rêvait de charmer, et Harriet se révolte. Comment après *cela*, comment pouvait-on reprendre la vie d'avant ? « *Cela arrive et puis les choses se mettent à redevenir comme avant et on n'y peut rien...* » La mère étant de nouveau enceinte, Harriet refuse l'arrivée d'un nouveau bébé. « *Comment pourrions-nous avoir un autre bébé et l'aimer ? C'est trop demander. Comment maman peut-elle ? — Si elle va l'avoir, c'est qu'elle le peut. Voilà la réponse, dit Bea*² ».

Le jour vient pourtant où Harriet, horrifiée devant elle-même, éprouve l'envie d'écrire dans ses carnets. « *Écrire sur cela ? Non, non, je ne peux pas*³ ». Mais le monde, les bruits de l'usine, le ruisellement du fleuve, tout était exactement pareil. Et elle écrit ce que Renoir attendait :

Le fleuve court sans fin, la terre tourne ronde...
L'aube et la lampe au soir et midi et minuit...
Le soleil et les jours, les astres et la nuit...
C'est la fin qui commence⁴.

Le film ne finit pas comme le roman. Chez Renoir, les quatre jeunes filles, assises dans le jardin, lisent les lettres que Captain John leur a écrites, une à chacune. On annonce alors que le bébé est arrivé. Les quatre jeunes filles laissent tomber en même temps leurs lettres et, soulevées d'enthousiasme, courent vers la maison. Le dénouement du livre est plus tranquille, plus résigné. Le bébé est arrivé depuis quelques jours déjà. Captain John et Harriet rentrent d'une promenade nocturne. « *Il faut que je m'en aille* » dit Captain John à Harriet qui vient de lui réciter son dernier poème. Et Harriet se souvient d'avoir dit, mais quand ? « *On n'arrête ni les jours ni les fleuves.* » Captain John s'éloigne, laissant

1. Rumer Godden, *Le Fleuve*, traduit de l'anglais par Bertrand de la Salle, Paris, éd. Albin Michel, 1949.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

Harriet déconcertée. « Mais... vous ne m'avez pas dit au revoir ! » Captain John ne répond pas, et continue de s'éloigner en boitant.

« Harriet traversa lentement l'allée, monta les marches et entra dans la maison. » Le livre se clôt sur une phrase particulièrement musicale : « On entendait les jets rythmés de vapeur qui fusaient dans l'usine, et dans le lit du fleuve les eaux coulaient paisibles¹. » L'esprit de l'Inde, avait-il gagné ou perdu ? Les deux sans doute, car Rumer Godden prétend se passer du Gange, visant à l'universel, tandis que Renoir ne conçoit pas le même roman sans le Gange, visant une universalité qui, pour lui, n'existe que dans le particulier.

Le Fleuve, film de Renoir

Le roman de Rumer Godden — « *ce petit livre est grand* » dit Renoir — imposait un rythme. C'est au rythme que Renoir a songé en premier lieu. *Le Fleuve* coule avec une fluidité, une solennité envôûtantes, musicales, en ce sens que cette douceur est contrepoincée, renforcée par des épisodes vifs, dynamiques et dansants. Je ne lui connais pas d'autre égal, sur ce point, que « la trilogie des Gorki » tournée par le Soviétique Marc Donskoï entre 1937 et 1941.

Le seul film de bout en bout lyrique de Renoir n'exclut pas une forme de comédie sociale, empreinte de théâtralité, c'est-à-dire traditionnellement réglée. Chaque collectivité, l'anglaise et l'hindoue, y joue la comédie de la vie et en retire une morale plus ou moins austère, plus ou moins amère. On ne comprendrait pas, hors de ce point de vue, que Bazin puisse juger *Le Fleuve* fidèle à *La Règle du jeu*. C'est que Bazin, pensant à *La Règle du jeu*, pense à la bourgeoisie de la Colinière, que Renoir comprend lucidement sans la condamner (sa dénonciation repose sur un assentiment). Et, pour Bazin, la Colinière du *Fleuve*, c'est la colonie anglaise rassemblée autour des usines de jute : le même monde bourgeois qui appelle le même regard. D'ailleurs Renoir, tout en conservant sa poétique de narrateur omniprésent et omniscient, de témoin

1. Rumer Godden, *Le Fleuve*, traduit de l'anglais par Bertrand de la Salle, Paris, éd. Albin Michel, 1949.

fraternel, fait sienne la vision de la jeune Harriet, personnage central du roman, partie prenante de cette bourgeoisie délocalisée.

Un des paradoxes du *Fleuve* est que nous le retenons comme une œuvre de paysages, un film de descriptions. Or il y a fort à parier que l'Inde du *Fleuve* soit l'Inde de Rumer Godden plus que celle de Renoir. Quand le thème de l'eau, dont les travaux de Frank Curot illustrent l'importance et la fécondité¹, n'apparaît pas chez Renoir, on peut vérifier que le cinéaste se soucie assez peu de la beauté des paysages. Dira-t-on que les carrières et les vignes de *Toni* sont belles ? Le fait n'est donc pas neuf.

D'où vient alors la merveilleuse poésie du *Fleuve* ? Bien sûr de ce que le fleuve y est une *présence*, laquelle assume d'une façon irréfutable les puissances de l'eau et les transcende. Mais encore de ce que Renoir y épanouit cet art, qui n'est qu'à lui, de *l'atmosphère*. « *L'air n'est pas seulement ce qui permet de voir et d'entendre, mais ce qui voit et entend lui-même avec nous.* » L'observation est de Cicéron et Bachelard la cite². Voir, entendre, et aussi toucher.

L'air enveloppe les décors réels aussi bien que les autres. On peut supposer que ceux du *Fleuve*, du moins ceux qui occupent un large espace, furent tous réels. Mais Renoir a si souvent feint de confondre, d'opposer, selon les circonstances, vérité intérieure et vérité extérieure, que nous prenons son « réalisme » pour argent comptant. Qui, ayant vu *La Bête humaine*, aurait pu penser, avant les confidences de Max Douy, que la gare St-Lazare n'y est qu'un décor construit avec de fausses locomotives ? Le « documentaire » sur le trajet Paris-le Havre suffit à tout emporter dans sa propre crédibilité.

Quant à l'authenticité humaine, Renoir la poursuit au travers de l'acteur — matériau vivant, expressif, malléable. Les acteurs du *Fleuve* sont essentiellement des non-professionnels. Mais Renoir commença par les former. Il ouvrit sur les lieux une école d'art dramatique et une école de danse (Rumer Godden

1. Frank Curot, *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir*, Paris, Lettres Modernes-Minard, « Études cinématographiques », n° 170-176, 1990.

2. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942 (réimpression 1966).

avait été professeur de danse¹). Il faisait, avant tournage, des « préparations » (les comédiens disant leur texte sans le jouer). Il ne leur montre rien. Il ne joue pas à leur place et si nécessaire oublie la technique afin de les laisser à l'aise².

Pourquoi le réalisme a-t-il fait couler tant d'encre au sujet du cinéma de Renoir, provoqué tant de malentendus ? Parce que Renoir est versatile et contradictoire (il l'a reconnu, dit et redit) : « *J'aime les paradoxes et j'ai l'amour des contrastes*³. » Parce qu'il a l'amour des apparences (et que le cinéma est d'abord, comme la peinture, un art des apparences, révélatrices du non-apparent). Parce que son ambivalence et sa versatilité le conduisaient à faire une méthode de la dualité, de l'équilibre entre faux et vrai, statique et mouvant, naturel et élaboré. Parce que la génialité de Renoir tenait moins à la peinture du réel qu'à celle du vécu. C'est dans le vécu que la réalité se découvre et s'éprouve.

On devrait sursauter lorsqu'on lit telle confidence de Renoir : « *J'ai commencé à faire du cinéma par amour des trucages.* » (En fait, et les exemples qu'il apporte le prouvent, ses trucages étaient des éléments linguistiques, des moyens d'expression⁴). Ou encore : « *Tourner en couleurs, c'est tricher*⁵. » Tricher ? Oui : « *Avec Lourié [son décorateur], nous avons changé tous les verts.* » Mais changer tous les verts, ce n'était pas aussi simple que pour un Auguste Renoir on un Gauguin ; c'était changer le réel, la nature, le sujet, que la caméra photographierait. Renoir ne se résout pas à trop s'éloigner du réel. Il ajoute (ce qui est revenir aux apparences), que « *l'artiste est [à son sens] d'autant plus visible dans le paysage qu'il ne se montre pas. Il est caché derrière quelque buisson, mais on a vite fait de l'y découvrir.* » Ainsi, les roses deviennent portraits.

Dans le très beau texte d'hommage qu'il a consacré à Carl Dreyer, Renoir définit admirablement son art personnel. Après avoir précisé que l'art est affaire de formes, il écrit : « *Ces dis-*

1. Pierre Leprohon, *Le Cinéma*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, « Présences contemporaines », 1957.

2. *Ibid.*

3. Jacques Rivette et François Truffaut, « Nouvel entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du cinéma*, n° 78, Noël 1957.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

pensateurs d'esprit [dont Dreyer est l'exemple parfait] s'appuient, dans leur lutte contre la matière, sur la matière elle-même [...] Dreyer connaît la nature mieux qu'un naturaliste. Il connaît l'homme mieux qu'un anthropologiste. Il nous pose le problème de la soumission à la nature en même temps que celui de l'évasion de la dite nature. » « *Le problème du réalisme contre la transposition du concret, contre l'abstrait, ne se pose pas ici [pour Dreyer]. Si je l'évoque, c'est parce qu'il se pose pour moi*¹. »

On voit bien qu'en Inde, l'artiste Renoir est quasiment resté le même. C'est l'homme en lui qui va changer. Encore dans *Le Fleuve*, l'artiste reste fidèle à ses postulats esthétiques. Par exemple : « *Dans tous les films, on tourne des scènes inutiles.* » Les vraies scènes inutiles, Renoir les coupe au premier montage ; les autres, il les fait entrer dans l'architecture de l'œuvre. Il y tient : « *Arriver à bâtir un film avec de petits tous bien entiers, c'est ce qui m'attire le plus ; [...] concevoir chaque scène comme un petit film à part*². » Ses personnages comptant plus que l'histoire, ses films — et *Le Fleuve* notamment — ne s'appuient pas sur la logique, la chronologie, la continuité narratives.

Si certaines scènes — les cerfs-volants, la sieste, la danse de Melanie, qui devient, sans prévenir, la légende des amours divines de Radha et Krishna (dans le roman une phrase les appelle) —, extérieures à la diégèse, ne sont vues que du spectateur et surprennent, inattendues, l'arrivée finale des lettres du Captain, la naissance sonore du bébé, sont bien comme des « *petits tous bien entiers* ».

Pourtant quelque chose va changer. Les scènes que je viens d'énumérer ne trouvent leur plein sens qu'en tant que symboliques. Leur « réel » ne suffit pas à en rendre compte. Il leur faut une forme, d'ailleurs très stylisée. Renoir, qui avait des problèmes, jusque là, avec la stylisation, maintenant l'accepte : « *Tout*

1. Brochure d'hommage à Carl Dreyer, Ministère Royal des affaires étrangères, Copenhague, 1968.

2. Jacques Rivette et François Truffaut, « Nouvel entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du Cinéma*, n° 78, Noël 1957, p. 32.

*grand art est abstrait*¹. »

J'en viens aux grands moments « abstraits » du film. L'épisode de la sieste est inséparable de la mort de Bogey puisque le garçon profite du sommeil de la famille pour rendre visite au cobra. Renoir suggère la quiétude et la torpeur, la somnolence, par une suite de balancements de la caméra (travelling avant puis arrière sur un dormeur, de nouveau avant puis de nouveau arrière sur un autre dormeur), mouvements qui nous investissent comme celui d'un hamac. Notion de solidarité, d'unité familiale, de chaleur accablante, que la mort de Bogey va déchirer. Le pressentiment d'Harriet est accusé par la bande-son (qui fait entendre des croassements de corbeau) lorsqu'elle découvre que Bogey n'est pas dans son lit. La mort de Bogey atteint à une concision remarquable : le silence étouffant, l'avancée inquiète d'Harriet, et ses appels angoissés, juste murmurés sur les notes d'une flûte : « *Bogey, Bogey, Bogey.* » Bogey inhumé, la vie reprend dans la maisonnée et Harriet se révolte, refusant de manger. « *Comment peut-on manger comme si rien ne s'était passé ?* » Renoir sépare la jeune héroïne, l'isole à l'extrémité de la longue (trop longue à présent et c'est la même) table silencieuse, enveloppée de lumière livide, désolée.

Neuve également dans l'écriture renoirienne est la recherche d'une forme d'abstraction dans la distance. Renoir adopte un récit semi-commenté, qui lui permet de reprendre des phrases du livre sans avoir besoin de recourir au dialogue ou à une action dramatique, chargés de les exprimer. Harriet récite ses poèmes, pense tout haut, se parle à elle-même et pour nous.

J'ai déjà mentionné le dénouement. Si la scène des cerfs-volants relève de la féerie picturale (à nous de lui conférer son sens poétique et heureux), la scène des lettres, simultanément abandonnées par leurs destinataires, tient de l'intermède théâtral, du tableau de genre, du gag ironique et tranquille qui tait sa signification : les grandes filles font passer l'amour (et la jalousie) après leur curiosité de futures jeunes femmes et de futures

1. Jacques Rivette et François Truffaut, « Nouvel entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du cinéma*, n° 78, Noël 1957.

mères. Elles entrent, aux premiers vagissements, dans le grand circuit du « meurs et deviens ». « *J'attendrai* » dit, dans le roman, Bea, la sœur aînée, « *d'être quelque chose puis je tâcherai de l'être vraiment*¹ ». Ainsi se croisent vouloir et devenir. Admirons la manière subtile, apparemment opposée à la morale du livre, dont Renoir rejoint cependant les conclusions. Élégant exemple d'adaptation.

Renoir après *Le Fleuve*

Avant de retravailler en France, Renoir tourne en Italie *Le Carrosse d'or*. Le lien *formel* me semble évident entre les scènes « abstraites » du *Fleuve* (les cerfs-volants, les danses de Melanie, la sieste) et *Le Carrosse d'or* dans son ensemble. Simplement, l'abstraction revendiquée, conquise par Renoir — Bazin dit : le classicisme —, s'y satisfait de l'artificialité. Les films suivants le vérifieront toujours plus.

Quoi qu'il en soit, l'Inde a rendu sa sérénité à Jean Renoir, sa vigueur, sa ferveur créatrices. *French Cancan* l'occupe l'année 1954. Le film sort en 1955. Mais, dès son retour, une nouvelle Inde libère totalement le cinéaste : les *Cahiers du cinéma* et leur politique des auteurs ; en attendant la Nouvelle Vague. Développé par les *Cahiers du cinéma*, le mythe Renoir n'effraie nullement le réalisateur. Il se laisse sacraliser. Il rétablit ses anciens films dans leur conformité. Prophétisant et philosophant d'abondance, sans grand souci de contradiction et avec un fort accent passéiste, Renoir retrouve le social.

Qu'a-t-il découvert en Inde ? : un dépassement de la théorie du bouchon. Il blâme les Anglais qui vivent à Calcutta comme à Londres, Paris ou New York, devant des millions de sous-alimentés. Mais « *ces malheureux sont en train de conquérir le monde. [...] Non pas les armes à la main, mais tout simplement parce qu'ils croient que tout ce qui les entoure n'est qu'apparence.* » « *La puissance destructrice des idées venues de l'Inde, tient à ce qu'elles révèlent à des milliers d'Occidentaux la vanité de l'action.* [...] *Peut-être, le public*

1. Rumer Godden, *Le Fleuve*, traduit de l'anglais par Bertrand de la Salle, Paris, éd. Albin Michel, 1949.

[du Fleuve] devinera-t-il que les Indiens que je montre, les coolies, les foules et ceux de toutes classes qui somnolent sur les marches des temples, sont inconsciemment les acteurs de l'écroulement du monde érigé par la technologie occidentale. [...] Ils ne se révolteront pas. Ils ne prendront pas les armes. Ils consentiront à tout. Tout doucement, à leur insu, leur croyance dans la vanité de l'effort submerge le monde¹ ».

Plus avancé en âge, Renoir reparlera de l'Inde. « *L'Inde et les Indiens m'ont aidé à me débarrasser de mes dernières traces de nationalisme.* » Il se veut alors citoyen du monde. « *La nation est une invention de la Révolution française. Elle est comme un immeuble qui s'effrite, mais nous aimons notre immeuble*² ». Revenir sur la politique ne le gêne pas. Il se déclare plus proche du communisme — « et si c'était à refaire... » — que du fascisme. Mais pour lui, le vrai ennemi est le progrès, « *non parce qu'il ne fonctionne pas mais parce qu'il fonctionne. Le progrès est dangereux parce que sa base technique est parfaite*³ ».

Renoir ne parle plus guère de cinéma « réaliste ». Il partage les champs de l'inspiration et des styles entre romantiques et classiques⁴. « *Mon ambition a toujours été d'être classique*⁵ ». Sans renoncer, comme on voit, à changer ou voir changer le monde, il minimise sa propre évolution. L'Inde lui avait été un refuge ; son dernier refuge sera celui de l'esthétisme qui permet d'échapper au réalisme extérieur. Après avoir toujours « *essayé d'adjoindre le réalisme extérieur au réalisme intérieur* », il n'aura cure désormais que du seul réalisme intérieur⁶ et bien sûr, il le manquera.

1. « Une lettre de Jean Renoir », in *Écran*, n° 1, janvier 1972. La lettre est datée d'Hollywood, 4 décembre 1971.

2. Jean Renoir, *Ma Vie et mes films*, Paris, éd. Flammarion, 1974.

3. *Ibid.*

4. Jacques Rivette et François Truffaut, « Nouvel entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du cinéma*, n° 78, Noël 1957.

5. *Ibid.*

6. Jean Renoir, *Écrits (1926-1971)*, Paris, Belfond, 1974.

Deuxième partie

Renoir et Lang : les deux *remakes*

Styles et signifiés dans *La Chienne* et dans *Scarlet Street* (*La Rue rouge*)

Frank Curot

En accord avec Dudley Nichols, scénariste de *Scarlet Street*, et auparavant de *Swamp Water* et de *This Land Is Mine* pour Renoir, Fritz Lang voulait « *faire un film nouveau et non pas une simple copie*¹ » de *La Chienne*, malgré son admiration, partagée avec Nichols, pour ce film vu dans les années Trente. L'idée principale de transposition du cinéaste était de situer la diégèse dans Greenwich Village, le quartier des artistes de New York, avec des personnages manifestement américains, tout en les faisant évoluer à la même époque. Cette transposition dans un autre espace national, social, culturel et urbain prime sur le fait d'avoir conservé la période d'origine pour l'action et détermine d'importantes différences, d'autant plus que les dates de tournage des deux films, et donc leurs contextes historiques, artistiques et de production, les séparent de plus d'une décennie. Notre démarche consistera à examiner l'assertion de Lang en fonction de plusieurs points de vue stylistiques et thématiques, et à la lumière d'analyses précises des œuvres, pour voir en quoi *Scarlet Street* peut être considéré comme « *un film nouveau* », mais en tenant compte de nuances nécessaires à établir afin de ne pas tomber dans certaines simplifications qui ignoreraient des traits communs aux deux cinéastes.

1. Fritz Lang cité par Lotte Eisner in *Fritz Lang*, Paris, Flammarion, « Champs Contre-Champs », 1988, p. 287.

Théâtralité et réalisme, découpage classique et picturalité

La théâtralité délibérée de Renoir, vision de la société et mode de représentation filmique, présente une relation ambivalente avec le réalisme, tendance tout aussi importante dans *La Chienne*. Le style du cinéaste français est à la fois plus réaliste et plus théâtral que celui de Lang, marqué par une autre dualité : le classicisme du récit et de la représentation intègre des traits expressivistes dans la plastique de l'image, en partie issus de la période allemande. Comme on le sait, la présentation des personnages, et de la nature du genre du film, est faite, dans *La Chienne*, par les marionnettes du Guignol et dans l'encadrement du castelet de ce petit théâtre, en surimpression sur son rideau. Ce dispositif réapparaît à la fin, encadrant donc l'ensemble du film. Le début de la première scène est vu à travers le monte-plats du restaurant et une série d'autres cadres dans le cadre en prendra le relais réaliste en enfouissant la métaphore théâtrale. Si l'on compare avec le générique figuratif de *Scarlet Street*, un processus référentiel peut aussi être relevé, mais à travers une référence aux arts plastiques. En effet, les mentions écrites s'inscrivent sur l'image de la lampe d'un réverbère peint, puis la caméra descend en panoramique sur un panneau indiquant « Scarlet Street », fixé au support vertical du lampadaire, selon la pratique américaine. Le mouvement descendant de la caméra suit donc celui de l'éclairage figuré par un faisceau de stries noires et blanches. Ces rayons et ces ombres peints ne peuvent que rappeler ceux du caligarisme, mais ici selon une figuration plus classique, quoique stylisée. Ainsi, chez Lang comme chez Renoir, une filiation avec un autre art vient styliser les images filmiques introductives et prolonge son influence dans la représentation de nombre de scènes. La question reste de savoir si les deux références artistiques produisent le même effet de recul par rapport à la fiction. Chez Renoir, la distance créée par la théâtralité n'est pas douteuse, même si son réalisme la compense souvent par la suite. Chez Lang, la stylisation picturale du générique installe plutôt le climat à venir, prépare le spec-

tateur à l'atmosphère de la rue nocturne, thème spatial, signifiant et plastique, récurrent dans le cinéma allemand et en particulier dans les propres films du cinéaste, puis dans le genre hollywoodien du Film Noir. Alors que Renoir revendique le mélange des genres dans le commentaire initial de *La Chienne*, instaurant un recul propice à la réflexion presque théorique sur la nature du spectacle, Lang se livre à une autre instrumentation stylistique, apportant des connotations liées aux styles de référence, recherchant une cohésion plastique entre le générique et les scènes jouées pour introduire le spectateur dans la fiction et dans l'univers de son film. La musique, dans l'ensemble de chaque film, va dans le même sens : chez Renoir, tout en étant essentiellement diégétique, son emploi n'est pas seulement réaliste, mais recherche aussi un décalage de sa tonalité par rapport à la gravité d'un événement, apportant un recul ironique, également par les paroles des chansons en contrepoint du contenu de la scène. Chez Lang, au contraire, la musique reste hollywoodienne, renforçant le sens des images, visant l'impact affectif sur le spectateur pour favoriser l'identification. Par exemple, dans la scène où Chris raccompagne Kitty chez elle, le climat est intimiste, tendre, avec l'accompagnement de la voix douce d'une chanteuse de charme, mais lorsqu'il lui demande qui est Johnny, la jeune femme se retourne brusquement sur l'escalier, très en colère (« *Pourquoi cette question ?* »), et la musique change tout aussi soudainement, accentuant sa réaction. De même, la tonalité musicale suit le changement d'attitude du personnage féminin qui se radoucit pour ne pas éveiller les soupçons du caissier. La musique douce et sentimentale reprend de plus belle, notamment sur le contrechamp de Chris contemplant Kitty du bas des marches, point de vue correspondant subjectivement à son émoi amoureux.

Le cinéaste allemand, dans sa période américaine, adopte d'autant plus facilement le style collectif hollywoodien qu'il pratiquait déjà dans son pays un découpage classique, certes personnalisé par un montage et une composition plastique rigoureux, mais dans un semblable souci spectaculaire et dramatisant. Ce découpage s'appliquait bien sûr à des constructions décoratives

souvent monumentales dans la période du Muet, mais beaucoup plus « réalistes » dès ses premiers films parlants. On retrouve même dans certains décors des films américains de Fritz Lang des proportions par rapport aux acteurs qui laissent beaucoup d'espace autour d'eux, presque autant que dans *Mabuse* ou *Metro-polis*, avec des parois souvent nues (dans *La Femme au portrait* ou dans *Les Bourreaux meurent aussi*). La pérennité du style de ce cinéaste, que nous avons soulignée ailleurs¹, entre ses périodes allemande et hollywoodienne, apparaît dans le traitement plastique associé au montage narratif de nombre de plans de *Scarlet Street* : la première séquence est très représentative de cette association, faisant alterner la rue sombre (avec son éclairage nocturne contrasté, ses réverbères, ses néons, ses phares de voitures noires) et l'intérieur clair, rassurant et gai du restaurant. L'opposition entre l'extérieur inquiétant et l'intérieur protégé, thématique particulièrement présente dans les films muets allemands, fait l'objet d'une transition lumineuse par le rôle des ombres portées se mouvant sur les murs clairs du hall du restaurant : ombre du chauffeur qui entre et ombre des croisillons de la porte d'entrée vitrée qu'il ouvre (ce réseau de linéaments rappelle les stries fortement contrastées figurant l'éclairage du réverbère du générique). Le chauffeur, en casquette et manteau sombres, se déplace lentement, presque solennellement, comme une sorte de messager intrigant, voire un peu inquiétant, faisant ainsi le lien entre les deux mondes, tout en marquant leur opposition. En venant avertir J.-J. Hogarth — le chef d'entreprise qui a convié ses employés à un banquet — que sa jeune et blonde maîtresse est arrivée et l'attend dans la voiture, le chauffeur devient celui qui annonce le drame à venir, le destin funeste de Chris Cross (Edward G. Robinson), en introduisant, dans cette réunion masculine, le thème de la femme désirable dont Chris va se mettre à rêver en compagnie de son collègue Charlie, une fois sortis du restaurant et peu avant de découvrir Kitty (Joan Bennett) dans la rue, battue par Johnny (Dan Duryea), et belle victime à défendre.

1. Frank Curot, *Styles filmiques 1*, Paris-Caen, Lettres Modernes-Minard, coll. « Études cinématographiques », 2000, pp. 13-14.

La rue, dans *Scarlet Street*, est bien sûr reconstituée en studio, avec ses éléments décoratifs et lumineux sélectionnés et stéréotypés, ses passages de véhicules et de figurants réglés, harmonisés : elle est classicisante, de ce point de vue, chez Lang comme dans le cinéma hollywoodien, à la différence des rues renoiriennes — qu'il faut mettre au pluriel en raison des différents lieux africains de tournage —, Renoir ne créant pas un archétype de rue, mais *situant* la scène filmée dans une rue particulière avec ses caractères propres. Chez le cinéaste allemand, la rue est souvent cadrée en plongée de manière à composer picturalement les masses : zones de trottoir et de chaussée réparties géométriquement, dont la délimitation est soulignée par des effets de lumière et d'ombre, par des reflets sur le sol favorisés par la pluie, comme c'est le cas lorsque Chris et son collègue Charlie courent sous un parapluie pour attraper, en vain, le bus. Ce plan rappelle beaucoup un cadrage semblable de rue dans *M*, malgré des circonstances fictionnelles moins dramatiques dans cette séquence de *Scarlet Street*. Une certaine récurrence stylistique se manifeste au-delà des sujets ou des situations. L'enseigne au néon de la bijouterie visible en arrière-plan du dialogue de Chris et Charlie sur le trottoir, ainsi que le clignotement du panneau lumineux contre la fenêtre de la chambre de Chris vers la fin, rappellent aussi l'effet d'éclairage mobile d'une vitrine dans *M*, avec un rôle semblable de création d'un climat de tension psychique et dramatique. De même, les ombres portées sur le sol ou sur une paroi participent de cette esthétique de l'éclairage, plus particulièrement développée par Lang et Murnau en Allemagne, et ponctuent le récit dans ses phases principales, contribuant à la dramatisation des scènes. Ainsi, les ombres des objets dans la vitrine du receleur s'allongent démesurément sur le trottoir, comme celle de Homer attendant le signal de Chris dans la rue, comme celles, en perspective sur le sol du couloir, de Johnny et des hommes qui l'accompagnent vers la chaise électrique. Juste avant que Kitty soit découverte dans les bras de Johnny par Chris, l'ombre portée du vieil homme trompé et bafoué le précède dans le hall de l'appartement. Quand ce dernier sort lentement après avoir assassiné la jeune femme, son ombre est pro-

jetée sur la porte. La silhouette noire de Johnny, qui cherche à entrer dans l'immeuble de Kitty au moment où Chris en sort, se découpe nettement sur la porte d'entrée vitrée. L'alternance lumineuse de l'enseigne électrique déjà citée produit un staccato dramatisant d'ombres au plafond de la chambre dans laquelle Chris finit par se pendre, en proie à son sentiment de culpabilité. Ces éléments expressifs et narratifs, d'une beauté appuyée, sont caractéristiques du style visuel de Lang, lié à sa culture artistique d'origine, alors que le style de Renoir, dans *La Chienne*, se rattache au réalisme et au naturalisme français, même si ce modèle de représentation est encadré par une référence à la théâtralité.

Styles de représentation sociale

Ces composantes plastiques du style de Lang en Amérique, plus particulièrement étudiées dans *Scarlet Street*, ne doivent pas minimiser l'importance, par ailleurs, du découpage classique, car ce dernier implique un effet de transparence figurative qui diverge des effets de caractère pictural précédemment soulignés. À la théâtralité renoirienne, source de distance, le cinéaste allemand substitue une introduction linéaire fondée sur une progression toute traditionnelle (de l'extérieur vers l'intérieur, en fonction d'une gradation de l'échelle des plans) et sur une logique temporelle qui nous fait suivre le déplacement initial du chauffeur déjà cité. La fluidité des enchaînements et l'homogénéité spatiale, illusoire par le système des raccords, favorisent l'impression d'un réalisme de la représentation très conventionnel. Dans ce système, comme on le sait, un changement de plan « franc », par le contenu comme par la nature du cadrage, ménage à l'ellipse spatio-temporelle une plus grande vraisemblance, alors qu'une succession de plans trop proches, selon les critères précités, risque de procurer au spectateur une impression de répétition de l'action, du mouvement. Ainsi, en prenant un exemple dans les premiers plans du film, lorsque le serveur disparaît, à la limite de la coupe, dans l'embrasement de la porte de la salle du banquet pour transmettre le message du chauffeur à son patron, nous ne le voyons pas tout de suite au début du plan

suisant filmant l'intérieur de la salle. C'est le pianiste accompagnant le chant des convives qui est d'abord cadré en plongée avant que le serveur entre dans le champ, suivi ensuite en panoramique, se dirigeant vers le chef d'entreprise. De plus, d'un plan à l'autre, le changement porte en même temps sur l'angle de prise de vue, la plongée succédant à une position basse de la caméra, justifiée par la posture de la préposée au vestiaire qui tricote assise au premier plan (cette figurante muette relève la tête de son ouvrage pour regarder tour à tour le serveur puis le chauffeur, relayant le regard du spectateur à l'intérieur de l'image, favorisant un peu plus l'identification en ce début de film). Le plan qui suit le serveur est en plongée pour permettre aussi de recadrer l'ensemble de la table en perspective : c'est encore la règle classique de commencer par le plan large, qui montre la disposition des convives (J.-J. Hogarth, le patron à un bout de la table et Cross, fêté à cette occasion, à l'autre bout) avant de resserrer et de recentrer le champ sur une partie de la scène (plans rapprochés du serveur parlant à l'oreille du *boss*, puis de celui-ci se levant pour s'adresser à ses employés). Ces plans, parmi les vingt-cinq que compte cette première séquence, s'enchaînent donc avec une fonctionnalité et une fluidité parfaites qui soutiennent une représentation sociale tout aussi homogène.

Avant de procéder à une étude socio-esthétique de la séquence initiale dans *Scarlet Street* et dans *La Chienne*, il faut souligner que la comparaison va dégager des différences qui portent sur le traitement (de cette scène du banquet) au sens le plus large du style, c'est-à-dire sur la *manière* d'analyser ou de critiquer la société (française ou américaine), et pas seulement sur le traitement formel (définition restreinte du style). Renoir se livre à une satire directe de la mentalité et des mœurs françaises à travers cette soirée réunissant le patron et les employés de « la maison Henriot, bonneterie en gros ». La place de l'individu dans le groupe est à l'opposé de celle qui lui est réservée dans *Scarlet Street*. Dans *La Chienne*, il s'agit de fêter le patron, à l'occasion de la décoration qu'il vient de recevoir et Maurice Legrand n'est qu'un convive parmi les autres, à cette différence près, d'importance, qu'il est l'objet des moqueries de ses collègues parce qu'il ne partage pas

leur goût pour la gaudriole, qu'il a une haute idée de la femme et de l'amour et qu'il pratique la peinture, alors que pour son collègue Bernard, interprété par Max Dalban, « *l'essentiel dans la vie, c'est d'avoir des relations et de bien rigoler* ». La « noblesse d'âme » de Legrand l'isole de ses collègues : cette distinction affichée dans sa manière d'être et de se comporter est insupportable au groupe qui réagit par l'agressivité. L'idée de Bernard est d'entraîner Legrand voir les filles en leur compagnie, mais il échoue : cela aurait été « *plus rigolo avec lui* », comme le regrette Henriot, le patron. Les rires vulgaires et « idiots » fusent tout au long de la scène. La manœuvre de Bernard est soulignée par son déplacement autour de la table, depuis son patron, auquel il a proposé son « idée », vers ses collègues jusqu'à Legrand. Le mouvement de la caméra suit ce déplacement du personnage en travelling et panoramique pour aboutir à Legrand au bout de la table, constituant ainsi un encerclement coercitif et inamical du caissier, le groupe des employés souhaitant se divertir aux dépens de l'un d'eux. C'est un état d'esprit opposé à celui qui anime un mouvement semblable, du patron vers l'un de ses employés, lors du cadeau de la montre en or, dans *Scarlet Street* : la bonne entente règne dans le groupe qui participe sans arrière-pensée à la valorisation de Chris Cross, l'un des siens. L'harmonisation idéologique favorisant la soumission socio-économique est totale, sans manifestation individuelle dissonante, à la différence de ce que montre *La Chienne*.

Dans *Scarlet Street*, l'ostracisme à l'égard du personnage central n'apparaît pas parce que Chris Cross ne cherche pas à se distinguer ostensiblement du groupe, d'autant plus que l'objet du banquet, organisé par le patron, est de célébrer les « *vingt-cinq ans de loyaux services* » de son employé, un « *caissier de grande valeur* », comme il le qualifie. Chez Lang et Nichols, ce n'est donc pas le patron qui est célébré, mais l'un de ses employés distingué par son *boss*. Cette autre distinction vient d'en haut, n'émane pas de l'initiative de l'individu et se trouve ainsi bien acceptée par le groupe, dans la mesure où chacun a intériorisé le respect hiérarchique et le principe d'ancienneté. Le cadeau de la montre en or offerte par le patron à son employé n'éveille pas

une jalousie manifeste, mais plutôt l'émulation et la promesse que chacun y aura droit à son tour. Le rôle de lien social de cette espérance est « matérialisé » par le passage de la montre de main en main avant de parvenir à son destinataire. Le choix du panoramique souligne ce lien en suivant systématiquement l'objet que se repassent cinq convives successifs, puis un sixième qui tend la montre à Chris, son voisin de table (les deux sont filmés dans un même nouveau plan se prolongeant par un léger travelling avant pour insister sur le personnage qui admire son cadeau). Un contrechamp à 180 degrés montre J.-J. Hogarth, à l'autre bout de la table, demandant impérativement à Cross : « *Lis ce qui est gravé à l'intérieur, Chris !* ». Dans le contrechamp qui le reprend, le caissier s'exécute, non sans difficulté, éloignant la montre pour déchiffrer l'inscription : « *À mon ami Christopher Cross, en remerciement de vingt-cinq ans de loyaux services, de la part de J.-J. Hogarth, 1909-1934* ». Un nouveau contrechamp, plus éloigné et plus large, correspondant au point de vue de Cross, cadre Hogarth, qui lance les applaudissements, au bout et au centre de la table, avec des convives disposés également de chaque côté : cette symétrie et cette perspective centrée, fréquentes dans la composition de ce type de cadrage chez Lang, renforcent la puissance du patron, telle que le caissier peut particulièrement la ressentir et telle qu'elle apparaît plus généralement à travers le découpage sobre, fonctionnel et apparemment neutre, mais en fait très calculé, du cinéaste.

Lang et son scénariste se livrent à une description critique plus analytique que satirique, montrant bien l'encadrement total de la petite cérémonie par le patron. Celui-ci a entièrement organisé, payé le banquet, prévu toutes ses phases et leur effet : la montre en or exhibée au bon moment, admirée aussi par ceux qui ne la reçoivent pas et qui doivent entendre la lecture de l'inscription gravée à l'intention de son « ami » le caissier. Les applaudissements semblent autant s'adresser au mérite du vieil employé qu'à la générosité de son employeur. Cette amitié proclamée vaut d'abord comme schéma d'identification pour les membres de l'entreprise, comme modèle d'intégration à la collectivité socio-économique afin de favoriser les intérêts patronaux.

C'est le ciment affectif et idéologique assurant la cohésion des motivations du personnel. L'amitié individualisée reste illusoire, elle se limite aux rapports professionnels et à cette réunion très ritualisée, avec son arrière-pensée de rentabilité ; elle ne se manifeste pas dans la sphère privée, intime (le patron n'a certainement pas invité Cross chez lui, comme ce dernier le fait avec son collègue Charlie). La familiarité relative des échanges, qui passe par l'usage, américain semble-t-il, des prénoms entre employé et patron, ne suffit pas à masquer la distance qui demeure, qu'un point de vue proxémique peut voir indiquée dans les places occupées par Chris et J.-J. aux deux extrémités opposées de la table. C'est de cette place que Chris, à qui les collègues réclament un discours, finit par dire, ému de reconnaissance : « *C'est magnifique... Je n'aurais jamais imaginé posséder une montre pareille... Tout ce que je peux dire, c'est que nous avons le meilleur patron de New York !* » Ces deux phrases, ces deux parties du discours de Chris Cross sont scindées entre un plan rapproché (pour l'expression de son émotion, de sa reconnaissance et de sa fidélité : « *Je la porterai toute ma vie* », dit-il un peu plus tard à ses collègues) et un plan large (la tablée dans son ensemble et le patron au fond, Cross de trois-quarts dos au premier plan) pour revenir à la position de distance et en même temps d'harmonie collective centrée sur le patron, sorte de retour en boucle aboutissant à sa propre célébration. Comme l'alternance de ces deux grosseurs de plan (le proche et l'éloigné), le changement des positions dans l'espace des deux personnages, entre l'employeur et son employé modèle, indique bien l'ambivalence de leurs rapports. Après les applaudissements consensuels, tous se lèvent, se mettent à chanter en quittant la table et viennent féliciter Chris Cross (au premier plan de dos et de profil). Le patron quitte aussi sa place pour serrer chaleureusement la main du caissier et lui adresser des paroles amicales. C'est à nouveau la proximité qui règne, les deux hommes étant réunis dans le même cadrage, comme chez Renoir pour représenter les duos amicaux. Ici, c'est une proximité emblématique d'un rapport psycho-social tel que le patronat américain souhaite qu'il soit représenté, scellé aussi par la référence religieuse (« *Merci mon vieil ami, que Dieu te bénisse* »,

dit J.-J. Hogarth à Chris Cross). L'analyse et la représentation des relations sociales entre les personnages sont soutenues avec évidence par un soulignement proxémique.

Le paternalisme du chef d'entreprise est manifeste dans tous ses gestes et ses paroles : il offre un cigare à Chris puis à son ami Charlie qui s'est levé pour allumer avec déférence le cigare du patron. L'ambivalence des bienfaits de Hogarth est encore soulignée par l'hésitation de Cross qui dit ne pas avoir l'habitude de fumer et par l'encouragement de son patron : « *Essaie, ils sont faits spécialement pour moi* ». C'est à la fois un gage de confiance dans la qualité de ses cigares et un rappel de sa position sociale privilégiée, de sa puissance financière. De plus, le fait que les trois cigares sont allumés avec une même allumette, tenue d'abord par Charlie puis par le patron pour ses deux employés, se réfère à une croyance au chiffre « trois » comme présage funeste. « *Tu n'est pas superstitieux ?* », demande Hogarth à son employé, et la caméra montre en gros plan la main de Chris qui croise les doigts. Donc, par son geste pourtant amical et généreux, le patron semble en même temps jouer un rôle néfaste dans la préfiguration du destin du personnage principal, ce que Lang met en évidence, selon son agencement dramaturgique habituel, par le gros plan précité (les doigts croisés de Cross pour conjurer le mauvais sort). L'ambivalence du rôle patronal, au-delà du personnage de Hogarth, est analysée par le cinéaste et son scénariste comme une duplicité du système, malgré la bonhomie et la familiarité affichées. La connivence dans le domaine sexuel est aussi un élément du ciment idéologique et elle est marquée par les rires complices des convives répondant à la phrase du patron : « *Mais vous savez que l'on ne fait pas attendre une jolie femme, et vous me comprenez tous très bien !* » Cette connivence est en grande partie illusoire, le salaire des employés de Hogarth ne leur permettant pas d'entretenir une jeune et jolie femme, si l'on en juge d'après les moyens modestes de Cross. L'aspect sexuel est bien entendu lié à l'aspect économique, son « idéologisation » masquant la différence de classe, alors que la réalisation matérielle du désir l'implique. C'est d'abord le manque de moyens financiers qui cause la perte de Chris pour satisfaire les

demandes d'argent de Kitty. La possession d'une maîtresse était un signe extérieur de richesse, de puissance sociale dans l'aristocratie et la bourgeoisie européennes, comme on peut en juger d'après les romans du XIX^e siècle et en particulier dans l'adaptation de *Nana* par Renoir. Cet aspect de vanité psycho-sociale n'est pas à exclure du comportement de Hogarth, d'autant plus que la puissance socio-économique peut laisser supposer la possession conjointe de moyens proprement sexuels chez un homme de cet âge (dont les cheveux sont complètement blancs). On pourrait voir dans cette affirmation de puissance autant sexuelle que sociale un « paternalisme œdipien » qui réduit quelque peu les salariés de l'entreprise à un statut infantile (Hogarth les quitte en les appelant « *my boys* ») et à un rôle de voyeurs. La maîtrise du patron est généralisée : de haute taille, il se fait facilement entendre, couvrant de sa voix forte le brouhaha ; il a organisé les réjouissances de son personnel, lui consacrant le début de la soirée, mais il prend congé quand il le souhaite, ayant aussi prévu son départ, justifié par la nécessité de rejoindre sa maîtresse, donc valorisant, de plus, pour sa virilité. Hogarth a les moyens de satisfaire son désir individuel, alors que ses employés sont invités à se divertir entre eux dans le cadre préétabli par lui : « *Je m'en vais maintenant, mais que ça ne vous empêche pas de vous amuser. J.-J. s'est occupé de tout et tout est sur son compte.* » Les salariés-convives sont présentés comme une masse anonyme ne manifestant ni initiative personnelle ni désir individuel, mais formant un groupe qui admire le patron, l'envie sans acrimonie, dans la bonne humeur, lorgnant la belle blonde dans la voiture (un gros plan lui est consacré), mais à distance, depuis les fenêtres du restaurant¹. Outre que le gros plan précité ne correspond pas au point de vue physique des convives, Lang ne recourt pas non plus ici au redoublement du cadre de la fenêtre pour souligner la position voyeuriste, contrairement à ce que Renoir n'aurait pas manqué de faire.

1. Mais l'attitude de Chris est semblable à celle de Legrand : il s'éloigne des groupes aux fenêtres et sort discrètement de la salle avec Charlie, comme Legrand refuse la proposition de Bernard d'« *aller voir les filles* ». Plus tard aussi, l'un et l'autre devront voir la réalité en face.

Dans cette première séquence, Lang semble donc utiliser le découpage classique pour décrire sobrement la nature des rapports sociaux, avec une grande précision et beaucoup de rigueur dans la mise en valeur optimale de ce qui est montré. La simplicité fonctionnelle apparente du style de cette représentation acquiert ainsi un aspect de transparence qui peut incliner à y voir une adhésion aux valeurs d'un microcosme représentatif du système socio-économique nord-américain. Mais il serait naïf de ne pas y discerner une élaboration critique sous-jacente par tous les moyens filmiques, y compris par les dialogues. L'aspect nécessairement descriptif et narratif d'un spectacle hollywoodien ne doit pas abuser et faire ignorer la mise en place des éléments significatifs de l'analyse complexe d'une société. La subtilité de la démarche critique de Lang (et de Nichols) résulte probablement, en partie, d'une certaine prudence à l'égard des réactions du public américain, pas seulement au sujet de la moralité des personnages, mais aussi en ce qui concerne la manière de représenter les rapports sociaux. Cependant, l'agencement du scénario et de la mise en scène est tel qu'on ne peut y voir une simple dimension de propagande pour le système, mais au contraire la possibilité indéniable d'une seconde lecture, correspondant à l'examen en profondeur et au jugement implicite de ce système, de la part d'un cinéaste qui a réalisé *M (Le Maudit)*, *Fury*, *You Only Live Once (J'ai le droit de vivre)*, *Hangmen Also Die (Les Bourreaux meurent aussi)*, *The Big Heat (Règlement de comptes)* ou *While the City Sleeps (La Cinquième victime)*, et qui a prôné le devoir, pour le réalisateur, de critiquer les relations de l'individu et de la société¹. La différence de traitement de la critique sociale concerne le style : chez Renoir, cette critique est plus explicite en recourant à une satire non exempte de caricature. Dans l'ouverture de *La Chienne*, comme on l'a déjà vu, les personnages sont

1. Voir les propos de Fritz Lang cités par Luc Moullet en annexe de son livre, *Fritz Lang*, Paris, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1970, notamment p. 112 (« C'est la critique de notre "environnement", de nos lois, de nos conventions. ») ou p. 114 (« Nous luttons contre les impératifs qui ne nous paraissent ni justes ni bons pour notre temps. »). Luc Moullet écrit avec justesse que la sévérité de Lang « est celle d'un observateur étranger qui réagit violemment devant l'ordre social imposé par l'américan way of life. » (p. 62).

rapprochés des marionnettes, lors de leur présentation dans le petit théâtre, puis dans le cadre du monte-plats, tandis que Max Dalban, en gros plan, fait un discours à la gloire de la maison Henriot avec une grande serviette de table nouée autour du cou, ce qui contribue beaucoup à lui donner un air de guignol.

Styles de cadre dans le cadre et de profondeur de champ, types de théâtralité

Si Lang n'utilise pas la théâtralité et le cadre dans le cadre dans la première séquence du banquet, il va y recourir dans des scènes ultérieures. De même qu'une lumière claire de comédie (*high key light*) inonde l'ambiance joyeuse et bon enfant de la salle de restaurant, aucun obstacle partiel à la vision ne vient amoindrir la transparence de ces plans. Plus loin dans *Scarlet Street*, le cinéaste introduit le cadre dans le cadre en fonction d'une autre ambiance, résultant de la situation dramatique et psychologique. Ainsi, l'entrée de Charlie dans l'appartement de Chris est filmée à travers l'encadrement d'une porte vitrée décorée de motifs peints à sa périphérie, ce point de vue étant celui de l'épouse du caissier. Ce cadrage marque simplement que Cross est surveillé par sa mégère de femme, qu'il est gêné, « coincé », en recevant Charlie, craignant le mécontentement d'Adèle qui l'épie. Un angle de prise de vue est récurrent chaque fois qu'il est question d'Homer, le premier mari d'Adèle : le portrait du disparu, trônant dans un cadre (ovale comme dans *La Chienne*) accroché au mur du salon, est vu, en arrière-plan, à travers l'embrasure de la porte entre cette pièce et la cuisine. Lang emploie la profondeur de champ à travers un décor mis en perspective, ce qui était déjà le cas dans ses films allemands, et ce qui peut le rapprocher de Renoir, mais dans un style moindrement réaliste, aucun des décors intérieurs de *Scarlet Street* ne comportant une ouverture sur l'extérieur, à la différence de *La Chienne*. La profondeur de champ et le cadre dans le cadre sont souvent liés à un effet de dramatisation chez Lang, comme dans la découverte de la « scène primitive » par Cross, analogue à la révélation brutale de la réalité sexuelle aux yeux de Legrand, à cette différence près

que nous ne voyons pas Kitty et Johnny au lit, mais s'embrassant et se disant leur amour debout dans le salon, probablement en raison du code Hays. Les différences portent aussi sur le style de découpage très classique chez Lang, avec des gros plans sur Cross en contrechamp de ce qu'il voit : d'abord, le canotier de Johnny posé dans l'entrée, puis le salon et les amants à travers les croisillons de la porte vitrée. Renoir ne recourt pas à cette alternance, ne faisant pas de gros plan sur le regard de Legrand ; il éloigne au contraire la caméra en filmant la scène de l'extérieur de la chambre à travers la fenêtre et en modifiant l'angle de prise de vue par un travelling (depuis les amants assis dans le lit vers le caissier immobile sur le seuil). L'effet est aussi dramatisant, mais de façon non classique, beaucoup plus inventive chez Renoir. Du point de vue sonore, celui-ci n'emploie que des bruits de voix, progressivement plus audibles au fur et à mesure de l'ouverture des portes en profondeur, alors que Lang renchérit par la musique sur des images déjà dramatisantes (ombres, gros plans).

Chez Renoir et chez Lang, cette scène de totale désillusion succède à celle de la mise en scène par le personnage, en abyme dans le film. Dans *Scarlet Street*, comme dans *La Chienne*, cette mise en scène sert à tromper : le caissier, croyant enfin être maître de son destin, attire le premier mari d'Adèle dans un piège (cependant, le traitement de Lang diffère en ne reprenant pas la théâtralité métaphorique enfouie de Renoir). Le personnage de Johnny, plus que celui de Chris (et que celui de Dédé), remporte la palme du mensonge et de la manipulation : dans un premier temps, seul avec Kitty dans l'appartement, il se cache lorsqu'il entend sonner, craignant la police. Un cadrage, typique de Lang par la rigueur et la clarté de sa composition, répartit les personnages en largeur plus qu'en profondeur : un tiers à droite pour Johnny debout, immobile derrière une cloison, et dans le reste de l'image, Kitty ouvrant la porte d'entrée à Janeway, le critique d'art, accompagné du marchand de tableaux et de l'intermédiaire. Johnny sort alors des « coulisses » pour jouer sur la scène de la comédie sociale. En poussant Kitty dans les bras de Cross puis de Janeway, l'amant de la jeune femme ne se conduit

pas seulement en maquereau, mais aussi en véritable metteur en scène, distribuant les rôles : il désigne Kitty comme étant l'auteur des tableaux de Cross, au grand effarement de celle-ci ; il campe son personnage, inventant qu'elle peint depuis son enfance, mais qu'elle n'a pas fait d'école ; il provoque sa relation avec Janeway, et au cours de la même scène il la convainc, en aparté, de répéter à l'intention du critique d'art les propos de Cross sur la peinture, tenus devant elle : « *Tu voulais être actrice, prouve-le* », lui ordonne-t-il. On se souvient qu'elle n'avait pas détrompé le caissier supposant que, lors de leur rencontre nocturne, elle rentrait d'un théâtre où elle avait joué. Cette dimension de jeu liée au mensonge, beaucoup plus développée dans le personnage interprété par Joan Bennett, et dans la manière de jouer de l'actrice, que dans le personnage de Lulu (même si Kitty résiste d'abord aux injonctions de son amant la poussant à gruger Cross), désigne une théâtralité aux apparences trompeuses. Lang souligne cette fois-ci le rôle de la référence théâtrale par l'usage du cadre dans le cadre (en filmant l'intérieur de l'appartement à travers les vitrages de l'atelier, puis Kitty et Janeway sortant sur le balcon pour parler, la rambarde évoquant la rampe scénique). La profondeur de champ, le plan long et mobile, reliant des scènes partielles entre elles, contribuent à la fluidité déjà observée et en même temps à la distance théâtrale. L'apparente harmonie qui se dégage de cet enchaînement de faux-semblants dénonce l'hypocrisie et la duperie généralisées des rapports sociaux, des liens entre art et sexe, entre art et argent, comme entre sexe et argent. Le double cadre peut donc être aussi employé par Lang, dans une scène donnée, pour signaler le double jeu des personnages, mais cela reste une connotation ponctuelle, dramatisante ou critique, alors que chez Renoir, le fait d'encadrer tout le film par le théâtre apporte d'emblée une distance plus réflexive.

Dans les scènes dialoguées où Kitty est attablée avec Chris Cross, la duplicité de la jeune femme est rendue par le jeu de Joan Bennett, changeant de physionomie et de regard d'un instant à l'autre, selon que le caissier la regarde ou non (par exemple, lorsque, vu de trois-quarts dos, il mange la tête inclinée vers son assiette). Le champ-contrechamp est particulièrement

efficace pour souligner cette alternance. Cette théâtralité négative, synonyme d'hypocrisie, est ainsi déployée dans la durée de la scène, plutôt que resserrée et condensée dans l'espace du décor et du cadrage. C'est l'équivalent des apparences trompeuses que Renoir concentre dans l'image du couple illusoire à la fenêtre de la mansarde ou dans le long travelling accompagnant Lulu et Legrand marchant et conversant dans la rue, en se mentant déjà un peu par omission pour se faire valoir l'un à l'autre, le soir de leur première rencontre. Dans cette même situation, chez Lang, Chris ne dément pas, lui non plus, ce que Kitty imagine à son sujet, mais sa sincérité est mise en avant par son épanchement affectif et verbal, alors que Legrand reste plus réservé, bien que manifestement ému par la compagnie de la jeune femme, laquelle dissimule tout de même moins que Kitty. Ainsi, le découpage synthétique de Renoir contribuerait plus à rapprocher le comportement des deux personnages, toujours inscrits dans le même cadrage, tandis que Lang oppose plus la sincérité et la sentimentalité de l'un à la roublardise de l'autre à travers un découpage en champ-contrechamp. Dans cette séquence de la première rencontre, la différence de traitement, selon deux styles cinématographiques divergents, est donc symptomatique d'une représentation des personnages beaucoup moins antithétique chez Renoir que chez Lang, et déjà nullement moralisante dans le film français.

Le traitement des principaux éléments thématiques : art, amour, sexe, argent, pouvoir, collectivité et individualité

Du fait même du *remake*, les deux films comportent des thèmes communs, associés selon des liens semblables, mais aussi en fonction d'une différence de conception des personnages, comme on vient d'en voir un exemple. Cross et Legrand assimilent art et amour, installant dans un même appartement la femme aimée et leurs tableaux. Cependant, une différence importante entre les deux caissiers est que l'Américain exprime verbalement ce rapprochement, d'abord en compagnie de son

collègue Charlie, puis en présence de Kitty, à plusieurs reprises. Legrand ne commente pas sa peinture ni son sentiment à l'égard de Lulu et il ne se confie pas à un ami ; sa solitude semble plus grande, mais la compréhension entre Cross et Charlie, concernant leurs rêves et leurs désirs de jeunesse non réalisés, trouve une limite au sujet de l'art, lorsque ce dernier fait remarquer à son collègue que « *c'est une façon comme une autre de tuer le temps* », relativisant beaucoup l'importance que Chris Cross accorde à sa pratique de la peinture. Certains traits, comme l'aveuglement affectif, la naïveté ou « la noblesse d'âme » et l'âge des deux caissiers les rapprochent du professeur Rath dans *L'Ange bleu*. C'est Lang qui marque ce rapprochement, plus que Renoir. En effet, au cours de la scène de la première rencontre, Kitty agite sa houpette en se poudrant, ce qui rappelle la poudre que Lola-Lola souffle au visage de Rath, vite dominé. Sans aller jusqu'au fait, Kitty lui jette aussi de la poudre aux yeux. La référence à l'oiseau familier du professeur est faite lors d'une autre scène de table entre Kitty et Cross qui parle du rouge-gorge entendu *off* (la caméra descend en travelling à travers les branches d'un arbre au début). Le caissier imite le volatile, comme Rath sifflait à l'adresse de son oiseau en cage, et il dit qu'il chante ce qu'il ressent. C'est aussi à Renoir, à *Partie de campagne*, que Lang semble faire allusion : le chant du rossignol pendant que la femelle couve, préluant à l'union du couple dans l'île. Ces références visent donc à souligner la sincérité sentimentale, le lyrisme affectif de Chris par rapport à l'hypocrisie de Kitty. De même, le désintéressement de Cross, la satisfaction que lui procure la peinture, sa valeur psychique à ses yeux sont à l'opposé de la valeur vénale qu'y voit la jeune femme. C'est pourquoi les scènes entre Chris et Kitty sont idylliques dans leurs prémisses puis font apparaître la duplicité de celle-ci qui en vient assez vite à ses besoins d'argent (notamment à la location d'un appartement où elle logerait et où il pourrait peindre tranquille, loin d'Adèle).

Dans les deux films, un rapprochement est établi entre prostitution et art, à travers les personnages féminins, Lulu et Kitty, ainsi qu'à travers les proxénètes et les critiques tout-puissants, associés aux marchands de tableaux, régnant sur les femmes

comme sur les artistes, les deux conditions étant ici assimilées. Langelard annonce son pouvoir à Dédé, lors de leur première rencontre à la galerie : « *Vous savez, les artistes, c'est nous qui les faisons et les défaisons.* » Plus tard, nous retrouvons le critique d'art vautré sur un canapé avec Lulu (et Walstein, le marchand de tableaux), lors de la soirée où cette dernière, dûment exhortée par Dédé, s'assoit sur les genoux du gros commerçant dont elle doit faire le portrait, en lui lançant un « *Chéri !* » semblable à celui qu'elle avait adressé à Legrand, lors de leur première rencontre. Janeway est aussi un maquereau de l'art : après avoir acheté les tableaux de Cross déposés par Johnny chez le peintre-vendeur exposant sur le trottoir, il remonte jusqu'à l'auteur et le relance afin d'en obtenir d'autres et organiser une exposition-vente. Cette manifestation est bien sûr soutenue par son article sur Kitty dans le journal. Outre l'intérêt financier, pour lui comme pour le galeriste, cela lui permet d'alimenter sa renommée de découvreur de talents dans la peinture moderne. Le critique d'art est autant sous le charme de la femme que du peintre, l'invitant au restaurant, respectant, en gentleman, les phases d'un début de liaison. Les choses sont plus directes et plus triviales chez Renoir, comme nous l'avons vu, mais le processus est semblable. Cette assimilation art/prostitution est donc une façon, dans les deux films, de critiquer la démarche, plus marchande qu'artistique, liant étroitement critique d'art, galeriste et, dans *Scarlet Street*, vendeur de toiles dans la rue. La peinture de Legrand n'est pas originale, mais elle peut faire penser à Matisse dans certains tableaux : elle apparaît meilleure que celle de Cross. Les œuvres de ce dernier, en dehors du portrait de Kitty, sont laides dans leur facture et d'un symbolisme naïf assez lourd. Cependant, les toiles du caissier sont montées en épingle par Janeway en vue d'être exploitées : Lang dénonce cette volonté, entre cynisme et bêtise, de faire de l'argent autant que de rechercher la nouveauté pour la nouveauté, comme valeur première, avec n'importe quel peintre du dimanche. Le cinéaste allemand, qui a reçu une formation de plasticien et d'architecte, a vécu de son travail pictural avant la première guerre mondiale et il connaissait, comme Renoir, le milieu artistique, celui des mar-

chands de tableaux. Les deux cinéastes ont cette expérience en commun, mais il semble que Lang montre les peintures de son personnage de façon plus sarcastique : il attribue au peintre naïf un tableau représentant un serpent disproportionné sous une voie de métro aérien et s'enroulant autour de l'un de ses piliers, ou encore une toile figurant de façon très stylisée, par des traits blancs sur fond noir, la marguerite donnée la veille par Kitty. Une scène montre le caissier, réfugié dans sa salle de bain, peignant cette fleur. C'est l'équivalent de la scène de l'autoportrait dans *La Chienne*. Renoir part du portrait, ressemblant, puis recule pour montrer le reflet du peintre dans la glace et enfin le modèle de dos. Lang part du gros plan de la marguerite dans un verre pour ensuite montrer le peintre. Dans les deux films, les peintres amateurs sont heureux dans leur monde, puis un bruit fort vient perturber leur quiétude : serrure et porte à l'arrivée d'Adèle (chez Renoir), sonnette de l'appartement (chez Lang). Cette opposition est prolongée par l'incompréhension de Charlie, en visite, qui s'étonne du peu de ressemblance entre la fleur et sa représentation. On pourrait penser que Lang oppose une remarque de béotien à l'explication que le peintre donne : « *C'est que... je vois ce qu'elle a d'unique. Quand je regarde cette fleur, je vois quelqu'un...* » Mais, puisqu'il s'agit de Kitty (liée à cette fleur), on s'étonne que cette figuration squelettique, sans rien de sensuel, puisse exprimer son amour pour la jeune femme. L'inaptitude de Cross à rendre son sentiment amoureux par la peinture est frappante, d'autant plus qu'il explicite sa pratique picturale devant Kitty, lui apprenant qu'il n'a pas appris à dessiner : « *Mais je mets un trait là où il traduit mon sentiment ; c'est comme tomber amoureux... Chaque bonne peinture est une histoire d'amour.* » L'ironie de Lang et de Nichols stigmatise la sincérité sans talent, même si le discours de Chris peut correspondre à la conception, non réaliste, d'une certaine modernité picturale. Le réalisateur de *Scarlet Street* condamne son peintre amateur à la médiocrité plus carrément que ne le fait Renoir à l'égard de Legrand, laissant une chance à ce dernier en quelque sorte. On voit à nouveau en quoi les deux styles de traitement des personnages divergent.

Les rapports entre pouvoir, sexe et argent sont globalement analogues dans les deux films : le caissier est victime de la hargne de son épouse ; il est dominé, infantilisé et accusé de ne pas être un véritable homme par comparaison avec le premier mari disparu. Un reproche semblable lui est adressé par Lulu comme par Kitty, comparant aussi avec leur homme, et elles le rejettent avec un mépris total quand leur tromperie est découverte. Mais la virilité bafouée de Cross est plus encore soulignée que celle de Legrand. Lang le montre s'apprêtant à mettre un tablier de ménagère pour faire la vaisselle, préparant le repas avec ce même tablier féminin¹ ou agenouillé pour faire les ongles des pieds de Kitty (allongée sur le lit dans une posture analogue à celle des *vamps* du cinéma, mais aussi à celle des *Vénus* de Titien ou Giorgione, des *Majas* de Goya ou de *Olympia* de Manet, la référence picturale sous-jacente ne concernant pas ici les tableaux du caissier, proches de la peinture naïve et de l'expressionnisme, mais les modèles artistiques de Lang, peintre et cinéaste). L'abaissement de Cross rappelle celui du comte Muffat, faisant le toutou aux pieds de Nana dans le film homonyme de Renoir. Les deux caissiers manipulent de l'argent, mais ne possèdent rien, doivent voler pour satisfaire leur désir (entretenir leur maîtresse), tandis que leur femme, Adèle dans les deux films, a un magot qu'elle conserve jalousement tout en leur reprochant de ne pas satisfaire ses besoins en raison de leurs frais de peinture. Comme on l'a vu, l'opposition est plus marquée par Lang entre le patron et ses employés au sujet du lien entre argent et sexe : Hogarth peut affirmer son désir individuel, il en a les moyens, ses salariés ne pouvant que rêver à la créature qu'ils aperçoivent par la fenêtre. Une autre façon de montrer le pouvoir en liaison avec le sexe est très visible chez Lang par une accentuation des positions dominant/dominé à l'aide du décou-

1. E. Ann Kaplan, dans son article intitulé « Ideology and Cinematic Practice in Lang's *Scarlet Street* and in Renoir's *La Chienne* » (*Wide Angle*, 5, 3, 1983, pp. 32-43), insiste sur la « féminisation » de Cross, sur sa perte du phallus et son désir compensatoire de le reconquérir, symbolisé par le grand couteau de cuisine qu'il pointe sur Adèle au cours de leur discussion ou par le pic à glace avec lequel il tue Kitty, tenant ou saisissant ces accessoires « inconsciemment ».

page traditionnel. Lorsque Cross raccompagne Kitty le premier soir, elle est vue à deux reprises en contre-plongée sur l'escalier et lui en plongée au bas des marches. Cette proxémique reste donc très classique pour indiquer déjà la nature réelle de leurs rapports, à l'opposé de la relation égalitaire illusoire qui s'instaure auparavant dans le bar : ils traversent la salle bras dessus-bras dessous puis ils conversent longuement à une table (donc au même niveau, notamment spatial, à travers une série de champs et de contrechamps tout de même). Cette scène est « entourée » par les deux autres scènes sur l'escalier où ils sont cadrés séparés et opposés¹. Chez Renoir, Lulu quitte Legrand après s'être jetée à son cou : elle dévale un escalier montmartrois, disparaissant en dessous du cadre (on continue à entendre longtemps le bruit de ses talons), tandis que Legrand, immobile, la regarde s'éloigner. Ici aussi, Renoir est plus original, moins classique et univoque que Lang, suggérant plus de choses en inversant les positions haut/bas (annonce du vertige de Legrand, préfiguration de l'abîme et de la chute dans laquelle elle va l'entraîner, etc., sans la musique dramatisante, annonciatrice et redondante, ajoutée par Lang à l'effet déjà signifiant du champ-contrechamp) et en maintenant l'homme et la jeune femme dans le même cadrage tout au long de la scène (jusqu'à la disparition de celle-ci), c'est-à-dire sans recourir à une quelconque emphase par les moyens hollywoodiens habituels d'accentuation visuelle et musicale, que Lang reprend volontiers à son compte.

Dans *La Chienne* et dans *Scarlet Street*, le renoncement par Legrand comme par Cross à la signature de leurs tableaux, à la satisfaction d'être reconnus sous leur nom, marque un effacement contraire à une affirmation de soi traditionnellement plutôt virile. Les deux peintres-caissiers se contentent d'une gratification par l'intermédiaire de la femme qu'ils aiment, manifestant une tendresse particulièrement fusionnelle, montrant ainsi qu'ils

1. De façon analogue, lorsque Cross est convoqué dans le bureau de son patron (qui a découvert qu'il puisait dans la caisse pour entretenir Kitty), Lang le filme en forte plongée, montant péniblement l'escalier, écrasé par le sort qui l'attend. L'horizontalité, qui était associée aux rapports apparemment égalitaires dans la scène du banquet, est ici remplacée par la verticalité hiérarchique.

accordent plus d'importance à la vie et à l'amour qu'à des bénéfices égoïstes tirés de l'art. À l'opposé, Dédé et Johnny affirment constamment une virilité ostentatoire : l'une de ses manifestations est rendue par l'entrée dans le champ ou par la mise en place dans le cadrage de l'avant (phallique) de leur voiture. Lang a volontiers repris cette manière de cadrer de Renoir dans *La Chienne*. Mais le cinéaste français filme aussi Dédé en voiture au milieu de la circulation urbaine en plan large et en panoramique, ce que ne fait pas Lang, d'une certaine manière limité par le tournage intégral en studio. C'est aussi son goût du découpage métonymique qu'il faut y voir, comme le montre, par exemple, le début de la scène de la découverte de la réalité sexuelle par Cross : la présence conjointe de Johnny et de Kitty dans l'appartement est d'emblée signalée au caissier, dans l'entrée, par le gros plan du canotier du jeune homme et par la voix du chanteur favori de la jeune femme (sur un disque rayé). Quand Renoir isole un détail, un objet en gros plan, en début de séquence, il s'empresse de le relier à l'ensemble de l'espace filmé par un mouvement de caméra, alors que Lang préfère le plus souvent fractionner le découpage pour insister sur un insert¹.

Parmi les différences dans la conception des personnages entre *La Chienne* et *Scarlet Street*, l'une des plus importantes est la dimension morale qui existe chez Lang. Ainsi, le rôle attribué à la copine de l'héroïne a été modifié. Dans *La Chienne*, l'amie de Lulu sert surtout de témoin admiratif pour nous faire découvrir le confort de l'appartement que Legrand lui paye. L'étonnement de la jeune femme semble indiquer que ce degré d'équipement domestique était plutôt rare à cette époque en France, tout au moins dans son milieu social : Renoir se livre à un constat technologique et sociologique, à un inventaire historique de l'habitat dans les années Trente. Dans *Scarlet Street*, la copine est devenue la colocataire de Kitty et représente ce que cette der-

1. Ce qui n'exclut pas, dans un ou deux passages, l'usage d'un découpage plus continu, comme dans la scène de la rencontre sur le trottoir : tandis que Kitty arrange sa tenue, au premier plan, Cross et le policier, venant de l'arrière-plan, se rapprochent longuement dans la profondeur du champ, un recadrage vertical sur grue fluidifiant encore le filmage.

nière n'est plus : honnête, vertueuse, travailleuse, etc., comme l'indique le surnom de l'héroïne, « *Lazy Legs* ». La transformation de ce personnage secondaire répond à la nécessité pour Lang et Nichols d'en faire l'expression de la conscience morale que Kitty a jeté aux orties et satisfait peut-être aussi, plus ou moins consciemment, à une exigence du code Hays pour rappeler que la femme américaine ne doit pas être représentée seulement par cette image stéréotypée de la vénalité. La colocataire de Kitty est également celle dont le témoignage accuse Johnny : ce qu'elle a entendu au téléphone ne fait que confirmer ce qu'elle pensait déjà du personnage, de son rôle néfaste pour son amie. C'est ce qui rapproche les deux films : dans *La Chienne*, la concierge joue un rôle semblable de témoin trompé par les apparences, mais qui juge aussi en fonction de sa rancœur à l'égard de Dédé et par rapport à la culpabilité de ce dernier en tant que maquereau et escroc. Idéologiquement, ce point de vue est celui de la société : la conviction du juge rejoint l'opinion de la concierge.

En revanche, ce qui sépare les deux films, c'est que le personnage de Chris Cross est hanté par la conscience morale de ses crimes : alors que le procès est terminé, trois journalistes rencontrés dans le métro le harcèlent, lui disant que Johnny n'est pas coupable, que son témoignage l'a accablé et a favorisé sa condamnation¹. Lorsque Cross est accoudé au comptoir d'un café, après le meurtre de Kitty, un prédicateur (visible par la fenêtre) annonce à son auditoire dans la rue : « *Le chemin des pécheurs est parsemé de pierres et la fin de ce chemin se trouve dans les tréfonds de l'enfer.* » Ce sont les voix externes, objectivées, de sa conscience coupable, tandis que les voix *off* finales, de Kitty et de Johnny, sont intériorisées, censées correspondre à sa subjectivité. Nous sommes aux antipodes du traitement réaliste, quasiment behaviouriste de Renoir. Dans le cas précis de cette comparaison, on peut parler d'une sorte de neutralité renoirienne, Legrand ne manifestant aucun sentiment de culpabilité. Les deux types de conception du personnage masculin sont associés à deux

1. Un autre journaliste s'adresse à Cross en ajoutant : « *Personne n'échappe à la punition. Nous avons tous un tribunal intérieur. Ça reste à l'intérieur. Alors que fait-on ? On finit par se punir soi-même.* »

styles différents, celui de Lang étant plus subjectiviste et expressiviste pour signifier l'obsession du châtiment, avec une notable insistance, voire une pesanteur redondante par l'accumulation des occurrences. Ainsi, encore dans l'avant-dernière séquence de *Scarlet Street*, les deux agents qui font déguerpir Cross, devenu clochard, du banc sur lequel il était couché, le regardent s'éloigner et disent de lui : « *Il veut un jury et se faire exécuter ; il est fou* ». Sa situation de sans logis, cherchant un piètre refuge pour la nuit dans un parc public enneigé, apparaît comme une forme d'autopunition ou de punition qu'inflige le réalisateur à l'excès passionnel de son personnage, le meurtre n'étant pas une solution, comme le dit Lang dans un passage de son entretien télévisé avec Jean-Luc Godard¹. Alors que Chris Cross est bien intégré à la collectivité de son milieu de travail, il commet son crime sans la proximité ou la présence simultanée du groupe social, à l'inverse de Maurice Legrand. Ce dernier bénéficie de la complicité involontaire des chanteurs de rue et des badauds qui masquent sa sortie de l'immeuble, comme le montage alterné masque son geste criminel : d'une certaine manière, Legrand n'est pas « seul » quand il assassine Lulu, alors qu'il a tendance à s'isoler de son groupe professionnel. Sous cet angle, le rapport de l'individu à la collectivité semble ici s'inverser, à la fois plus « social » et amoral chez Renoir (l'individu est « objectivement » aidé par les autres), plus moral chez Lang (les autres rappellent sa culpabilité à l'individu).

C'est pourquoi, si la dernière séquence montre, dans les deux films, la dépossession de la production artistique du caissier et son nouvel état de vagabond, ce thème et cette situation sont conçus et traités de façon très différente. En effet, Renoir nous présente un Legrand que la vie de clochard ne rend pas triste, y trouvant même des petits bonheurs comme celui de ramasser un billet par terre pour se payer un gueuleton (en compagnie de l'adjudant Godard qu'il vient de rencontrer) : il ne voit pas que son autoportrait sort d'une galerie pour être

1. *Le Dinosaur et le bébé*, « Cinéastes de notre temps », 1964, émission télévisée de Janine Bazin et André S. Labarthe.

emporté par une voiture, ce qui marque son insouciance. Chez Lang, au contraire, Cross, en longeant la vitrine d'un marchand de tableaux, suit longuement des yeux son portrait de Kitty, filmé en gros plan, transporté par deux hommes et placé dans une automobile. Le caissier se détourne résigné et continue son errance, vu en premier plan, pendant que l'acheteuse, en arrière-plan, nous apprend qu'elle a payé le tableau dix mille dollars. Cette dépossession, d'autant plus cruelle qu'elle est consciente, apparaît encore comme un châtement. C'est la contrepartie du faux témoignage lui ayant permis d'être disculpé — il n'a pas dit que c'était lui le peintre —, alors que maintenant le remords lui fait désirer d'être rejugé et condamné. Dans le dernier plan qui le montre marchant dans un décor de rue nocturne et de vitrines éclairées, au milieu de la foule, puis, selon le même cadrage, seul sur le trottoir déserté au sol luisant, sa solitude et sa déréliction sont encore soulignées par la caméra qui s'élève pour mieux l'écraser par la plongée, effet traditionnel assez appuyé s'ajoutant aux effets concomitants de l'éclairage et des voix d'outre-tombe qui le hantent.

La représentation de la justice diffère aussi d'un film à l'autre. La description de son fonctionnement est assez précise chez Renoir qui consacre deux séquences importantes aux interrogatoires de Dédé et de Legrand, montrés de façon critique par leur caractère tendancieux de la part du juge d'instruction : c'est une justice partielle, bourgeoise, qui condamne sur les apparences et les antécédents, sur l'appartenance sociale, et non sur la réalité des faits. Lang ne filme pas la procédure judiciaire, mais insiste plus sur l'accumulation des indices matériels que la police met sous les yeux de Johnny pour lui signifier son incarcération. Ces preuves semblent plus décisives, préalablement au procès, que les témoignages humains. Chez Lang, la séquence du procès est curieusement réduite à une succession rapide, par le montage, de nombreux témoins, isolés par le cadrage, pour insister sur la pluralité des versions et sur la connaissance partielle des faits, provoquant une impression de désordre et d'incohérence des témoignages. Dans *La Chiienne*, le procès est montré de façon plus détaillée et réaliste, les témoignages sont cohérents et convergent

pour accuser Dédé. Celui-ci veut finalement se défendre seul, mais sa sincérité même contribue à le faire condamner (« *C'est un suicide* », lui glisse son avocat) : dernier coup de griffe dénonçant le système judiciaire. Si cet aspect non négligeable de la critique de l'institution est écarté par Lang, d'autres aspects sociaux sont montés en épingle, comme chez Renoir : notamment l'hypocrisie du patronat et l'exploitation en chaîne. Cette attitude patronale est un peu nuancée par la compréhension dont fait preuve Hogarth à l'égard de Cross, en privé, après avoir été sec devant les policiers, mais le chef d'entreprise lui fait aussi comprendre qu'il ne peut pas faire autrement que de le renvoyer. Le résultat est donc le même pour l'employé, quelle que soient les formes, familières et affectueuses, qu'y met le patron américain. La seule différence est que le patron français se montre beaucoup plus distant, froid (tout en bafouillant quelque peu), mais dans les deux films, il s'agit bien de tolérer et de cacher la faute individuelle pour qu'elle n'entraîne pas le scandale, pour qu'elle ne rejaillisse pas sur l'apparence d'honorabilité de la compagnie. L'autre élément de critique sociale commun aux deux cinéastes est d'insister sur le fait que les puissants, les nantis (le marchand et le critique) ne sont pas atteints par le malheur, mais continuent à exploiter la chaîne des démunis qui, eux, se sont entretués, à la fois bourreaux et victimes.

Malgré ces éléments thématiques communs et une trame événementielle qui reste proche de l'original en dépit de certaines modifications, *Scarlet Street* peut apparaître comme « un film nouveau », non seulement par le style filmique, mais aussi par le style de traitement des personnages et des thèmes. Même si certaines procédures de tournage (cadre dans le cadre, profondeur de champ) ou de référence à d'autres arts (théâtralité, picturalité) se retrouvent chez les deux cinéastes, l'usage qu'en fait Lang est beaucoup plus classique, et même traditionnel, par rapport à la fréquente inventivité et à la modernité réaliste de Renoir. L'aspect de représentation sociale et de critique de la société existe dans les deux films, et on peut les rapprocher de ce point de vue, en fonction du principe de généralisation, mais l'observation fait aussi apparaître, en fonction du principe de singulari-

sation, des différences importantes dans la manière de voir les rapports sociaux.

C'est pourquoi, dans son article déjà cité, E. Ann Kaplan souligne les différences qui concernent les contextes civilisationnels et historiques, et rattache à juste titre *Scarlet Street* à l'immédiat après-guerre aux États-Unis, pour faire apparaître avec vraisemblance la grande cohésion du corps social, considéré comme une réfraction de l'unanimité patriotique de l'effort de guerre. Mais l'auteur de cet article aurait dû ajouter que cette unanimité ne fait que renforcer le rôle coercitif et aliénant de l'idéologie dans la pérennité du système, au-delà des circonstances historiques. Cet auteur relie aussi un peu mécaniquement, et non sans approximation, le monde social de *La Chienne*, film qui est de 1931, à l'époque du Front Populaire (qui ne se constitue politiquement que le 14 juillet 1935, après un début d'unification entre socialistes et communistes en juillet 1934). Certes, le regroupement des forces de gauche s'opère à la suite de la crise économique mondiale qui touche la France fin 1930-début 1931 et en réaction contre les ligues d'extrême-droite. Mais, d'une part, le contenu du film ne reflète pas directement la période économique et politique strictement contemporaine, et d'autre part, le climat de contrainte, de frustration, le désir d'évasion, voire de révolte, de même que le pessimisme de l'analyse et de la critique des rapports sociaux, qui émanent de *La Chienne*, restent liés à la fois à une distance dans la représentation et à un certain individualisme, plutôt anarchisant que militant en faveur du peuple, sans référence à la condition de la classe ouvrière comme ce sera le cas à partir de *Toni*. E. Ann Kaplan a donc tendance à faire correspondre un peu trop systématiquement, voire approximativement, films et contextes socio-historiques, en simplifiant pour mieux les opposer.

De plus, lorsque cet auteur prétend que Renoir assume l'expression de la dominance du patriarcat et de la répression des femmes dans le monde qu'il décrit dans *La Chienne*, l'interprétation devient plus que simpliste, elle est fautive. En fait, l'analyse idéologique a autant de pertinence chez les deux cinéastes, mais elle ne s'exerce pas dans les mêmes domaines ou passages.

La condition de la femme n'est pas montrée de façon plus critique à travers Kitty qu'à travers Lulu. La première convoite l'argent facile et a le goût du luxe, comme en témoigne son lit capitonné et l'ameublement de sa chambre ou de son appartement payés par Cross. Ces éléments décoratifs rappellent d'ailleurs beaucoup plus le riche décor de l'hôtel particulier dans lequel Muffat a installé Nana, dans le film homonyme de Renoir, que le modeste deux-pièces sous les toits de *La Chienne*. Lulu est moins intéressée par l'argent et fait preuve d'une sentimentalité de midinette, rêvant surtout d'un bonheur simple avec Dédé, du genre « une chaumière et un cœur ». Mais si Kitty est d'abord réticente pour gruger Cross, comme Johnny le lui ordonne, même si elle commence quelquefois par se rebiffer, elle finit par céder assez vite et les deux femmes sont finalement montrées aussi soumises l'une que l'autre à leur homme. E. Ann Kaplan associe à la blondeur de Lulu, à son effacement en présence de Dédé, une image traditionnelle de femme-victime, alors que le type féminin qu'incarne Joan Bennett, avec sa chevelure noire, son assurance, correspondrait à un caractère plus fort, plus affirmé en face de Johnny, mais nous avons vu qu'en fait cela n'est vrai que momentanément : les modalités de leur féminité diffèrent plus en apparence qu'en réalité.

À travers l'autre type de personnage féminin, celui d'Adèle, c'est autant l'épouse acariâtre que la mentalité petite-bourgeoise qui sont fustigées dans les deux films. L'Adèle américaine, comme l'Adèle française, méprise la production picturale de son mari : l'une et l'autre ne peuvent imaginer que l'être effacé qu'elles côtoient tous les jours dans la vie conjugale, dans la sphère privée, puisse être le moins du monde apprécié dans la sphère sociale, publique. L'Adèle de Renoir reproche à son époux ses dépenses pour son « idiotie de peinture » et a surtout le souci petit-bourgeois de singer les dames du monde qui reçoivent leurs amies à leur jour, ce que les tableaux de Legrand l'empêchent de faire en encombrant son salon. L'Adèle de Lang se plaint aussi, outre que l'odeur l'empêche de dormir, que Cross dépense tout dans sa peinture, qu'il ne lui achète pas un poste de radio (elle est contrainte d'aller écouter chez sa voisine « Soir Bon-

heur », son émission favorite). L'Adèle française, comme l'Adèle américaine, menace le caissier de donner ses tableaux au chiffonnier : le désir d'un certain *standing*, d'une considération sociale petite-bourgeoise, est donc un point commun entre les deux Adèle et l'activité picturale de leur époux nuit à ce désir, révélateur d'une aliénation. Lang et Nichols ont choisi de faire découvrir par l'intermédiaire d'Adèle la combine montée par Johnny, à la différence de Legrand qui découvre lui-même la magouille. Cela permet à Lang et à son scénariste de développer un peu plus, avec une ironie assez appuyée, la mentalité conventionnelle, l'aveuglement et l'esprit borné de l'épouse de Cross. Celle-ci a vu les toiles de son mari exposées dans une galerie réputée de la dix-septième avenue sous un autre nom : elle pense aussitôt qu'il n'a pu que copier le travail et les idées de Katherine March, l'exposition étant faite sous le nom (complet) de Kitty. Adèle croit d'emblée aux apparences que la société façonne, est incapable de les mettre en cause, alors qu'elle a des raisons de le faire. De plus, Lang et Nichols soulignent l'importance accordée à l'argent pour juger de la valeur d'un peintre : « À 500 dollars la toile, c'est un génie », dit Adèle qui inverse complètement les données de la réalité. L'épouse menace même son mari de le dénoncer pour avoir volé les idées d'un autre peintre et annonce : « Tu finiras par lui voler son argent ! ». Cette attitude est symptomatique d'un effet de l'idéologie dominante, les valeurs qu'elle diffuse étant indissociables des puissances d'argent.

La différence entre Lang et Renoir, dans le portrait d'Adèle, réside donc, avant tout, dans cette plus grande insistance sur le conditionnement mental et l'étroitesse d'esprit de l'épouse américaine. En quoi E. A. Kaplan voit-elle la condition féminine mieux traitée, la femme moins moquée dans *Scarlet Street*, alors que l'Adèle de Lang apparaît encore plus bête que celle de Renoir ? Quant à la dominance du patriarcat, en quoi est-elle montrée de façon plus critique par Lang que par Renoir ? Non seulement Johnny est aussi violent avec Kitty que Dédé avec Lulu, contrairement à la curieuse affirmation de E. A. Kaplan, mais le désir de meurtre d'Adèle par Cross est clairement indiqué dans la scène où il lit dans le journal un fait divers relatant le meurtre d'une

femme par son mari et où il semble plaindre l'époux condamné, comme si l'Américain moyen auquel il correspond estimait naturel que l'homme ait un droit de vie et de mort sur sa femme, à l'instar de la mentalité arriérée de certaines sociétés traditionnelles. De plus, dans la scène où Cross prépare le repas, revêtu d'un tablier de femme, au moment où Adèle arrive, il ne cesse de pointer son grand couteau vers elle tout en dialoguant, la menaçant inconsciemment, mais de façon significative, avant de laisser tomber la lame qui se plante dans le plancher, filmée en gros plan en fin de séquence. Ce qui annonce et même préfigure la violence de l'assassinat de Kitty avec le pic à glace, qui est également filmé en gros plan. Lang montre l'acte meurtrier, ce que ne fait pas Renoir, plus elliptique et plus pudique, moins sadique dans la représentation : il filme seulement le coupe-papier en gros plan à plusieurs reprises, en alternant avec l'attroupement des badauds autour des chanteurs dans la rue. Contrairement à ce que croit pouvoir affirmer la commentatrice américaine sur la nature des aspects idéologiques dans *La Chiienne* et dans *Scarlet Street*, le style de Renoir est plus favorable à la prise de conscience critique de la domination de l'homme sur la femme, la violence masculine étant représentée dans un style traditionnel d'identification sans recul chez Lang.

De *Human Desire* (*Désirs humains*) à *La Bête humaine*

Daniel Serceau

« *Le film de Renoir est tellement meilleur*¹ ». « *La Bête humaine est supérieur à Human Desire. On ne peut pas comparer les deux films*² ». Ainsi Fritz Lang jugeait-il son film en septembre 1959. Dans un entretien paru en 1969, dans une édition new-yorkaise, il va dans le même sens et commente les difficultés de la production dues, pour beaucoup, aux compagnies de chemin de fer. « *La Santa Fe [...] ne considérerait pas comme une bonne publicité qu'un maniaque sexuel rôde dans leurs wagons-lits*³ ». De sorte que Lang n'aimait ni le titre de son film ni le film lui-même auquel il reprochait de n'être « *pas La Bête humaine* ». Au point de dire à ses interlocuteurs : « *Je me demande pourquoi vous avez écrit une bonne critique dans vos Cahiers*⁴. »

« *D'abord j'avais un contrat, explique-t-il. Si j'avais refusé, on m'aurait dit : "Parfait, mais si nous avons un autre film pour vous, puisque vous avez touché de l'argent pour celui-ci, vous n'en rece-*

1. « Entretien avec Fritz Lang », par Jean Domarchi et Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, n° 99, septembre 1959. Publié à nouveau dans *La Politique des auteurs, Entretiens avec dix cinéastes*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1984, p. 75.

2. *Ibid.*, p. 77.

3. *Fritz Lang en Amérique*, Entretien par Peter Bogdanovich, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1990, p. 109. La réplique « *C'est pas dans un avion que ça arriverait !* », prononcée par l'un des dirigeants de la compagnie après le meurtre, s'expliquerait par là.

4. « Entretien avec Fritz Lang », par Jean Domarchi et Jacques Rivette, *op. cit.*

vez plus". Cela aurait pu durer un an ou deux. Je me suis incliné »¹. Renoir, quant à lui, ne va pas du tout dans le même sens. « La Bête humaine n'est pas un sujet que j'ai choisi, précise-t-il. Je suis vraiment heureux d'avoir fait ce film. Cela prouve que c'est une erreur de croire que l'on doit toujours choisir ses sujets² ».

Après *La Chienne* (1931) vs *La Rue rouge* (*Scarlet Street*, 1945), on serait en droit de considérer cette seconde rencontre entre les deux cinéastes (1938 vs 1954) comme purement de circonstance. Mais, plus qu'une adaptation de l'œuvre de Zola, *Désirs humains* est un *remake* du film de Renoir, travaillé comme tel puisque Lang fit venir une copie de *La Bête humaine* lors de la préparation de son film. Faut-il alors changer de point de vue et, fort des hommages rendus par le cinéaste viennois à son homologue français, doit-on s'interroger sur ce qui fait clivage entre les deux films et justifie, *in fine*, le jugement esthétique de l'auteur de *Désirs humains* ?

L'idée d'une sexualité perverse est assez familière au cinéma de Lang. *M. le maudit* (*M*), *La Cinquième victime* (*While the City Sleeps*), en sont de flagrants exemples. Est-elle un cas d'espèce chez Renoir, le contraire d'un thème ? On en trouve un exemple dans *Le Journal d'une femme de chambre* (*The Diary of a Chambermaid*) à travers le personnage de Joseph (Francis Lederer), mais sans doute faut-il davantage l'imputer à Mirbeau qu'à l'auteur de *French Cancan*. *Le Testament du docteur Cordelier* en porte en revanche indiscutablement la marque. L'étude du film nous mène cependant vers des conclusions tout à fait étrangères au cinéaste viennois. Car Lang se méfie radicalement d'une sexualité toujours susceptible de mener (irrésistiblement ?) au crime. *La Femme au portrait* (*The Woman in the Window*) en offre l'exemplaire démonstration. Le rêve, argument convenu pour les besoins de la fiction, s'y fait révélation d'un fantasme que l'on peut interpréter lui-même comme la manifestation d'une angoisse latente. Renoir, pour sa part, se ferait plutôt l'avocat d'une sexualité « libérée » (ce que *Le Testament du docteur Cordelier*

1. *Ibid.*

2. Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, numéro hors série, 1979, p. 64.

ne dément pas, bien au contraire). Dans *Tire au flanc*, son premier film important, il montre comment son personnage central (Jean Dubois d'Ombelles, interprété par Georges Pomiès) demeure prisonnier d'une conception de l'amour négatrice du corps et de la sexualité, ce qui fait son malheur. Loin de jeter la suspicion sur la sexualité elle-même, Renoir se méfie de tous les idéaux, de tous les critères normatifs, de toutes les pratiques, qui détournent les sujets de l'amour sexuel. La citation de Zola est au demeurant tout à fait claire : le tribut que Lantier doit payer à l'alcoolisme de « ses pères » hypothèque définitivement ses possibilités de bonheur amoureux. À Flore (Blanchette Brunoy), qui veut devenir sa femme, il répond d'une manière allusive qui ne nous laisse pourtant aucun doute possible : « *Je crois que les femmes pour moi...* ». La suite du film lui donnera raison.

Il est néanmoins un point commun aux deux cinéastes, l'idée de destin, il est vrai quelque peu inattendue chez l'auteur du *Caporal épinglé*. Les deux modes d'entrée dans la fiction (insistance sur les rails qui défilent en avant de la locomotive) semblent l'accréditer ? S'il est toujours tentant de figer un signe visuel dans une valeur allégorique, lui conférant ainsi un sens univoque, ne convient-il pas de se méfier de ce type de « lecture », tout simplement paresseuse. Ne prétend-t-elle pas faire l'économie d'une analyse systématique (de l'analyse d'un système) des signes visuels ou sonores qui lui sont proposés ? Ne brouille-t-elle pas le « sens » de l'œuvre plus qu'elle ne l'éclaire ?

« *Le thème qui court tout au long de mon œuvre*, précise Lang, [est] *ce combat contre le destin, contre la fatalité*¹ ». Dans une lettre adressée à Lotte Eisner, il revient sur cette idée et la corrige :

Je ne crois plus au destin mystique. Chaque être crée son propre destin par sa manière d'élaborer (ou de ne pas élaborer) sur sa propre expérience [...] Nul destin mystique, nul Dieu n'est responsable de son sort, mais lui seul. Et c'est pourquoi on ne peut échapper à ce que l'on s'est créé².

1. *Fritz Lang en Amérique*, Entretien par Peter Bogdanovitch, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 31.

2. Lettre à Lotte Eisner, non datée, citée par Lotte Eisner, *Fritz Lang*, Paris, Champs Contre-Champs Flammarion, n° 509, 1988, pp. 174-175.

Et encore :

C'est le *combat* qui est important — pas son résultat, mais la révolution en elle-même. Parfois, peut-être, avec une forte volonté, on peut changer le destin, mais sans garantie de réussite. Il ne faut pas se contenter de rester assis en disant : « Bon, il n'y a rien à faire ! » — bang ! Au moins faut-il essayer de lutter¹.

Renoir, tout au moins pour ce film, semble tenir à l'idée de destin. Sur fond de fumées de locomotives, il fait apparaître une citation de Zola qui en appelle « *aux générations d'ivrogne dont [Jacques Lantier] était le sang gâté* », et qui font de son personnage « *un homme poussé à des actes où sa volonté n'[est] pour rien* ». Ainsi Renoir donne-t-il un sens socio-biologique au concept de destin, le dépouillant à son tour de toute connotation métaphysique. Dès la rencontre avec Flore (Blanchette Brunoy), le concept se précise encore. Désir sexuel et pulsion meurtrière y semblent définitivement associés. Ce que Lang n'aurait certainement pas récusé !

La similitude ne va pas plus loin. Car le mode de lancement dramatique de chacun des deux récits, en dépit de leur ressemblance événementielle (un mari s'aperçoit que son épouse fut d'abord la maîtresse d'un autre) révèle de profondes différences, mère d'une inégale richesse sur le plan symbolique.

Dans *Désirs humains*, Carl Buckley (Broderick Crawford), le mari jaloux, n'est « victime » (le mot, d'ailleurs, n'est-il pas un peu fort ?) que d'un conflit personnel, une rivalité de carrière dont les dommages, aussi réels qu'ils soient, ne dépassent pas ceux de sa vie personnelle. Trait plus significatif, le spectateur doit se contenter de la relation verbale de faits qui ne lui seront jamais montrés (le prétendu rival n'apparaît jamais à l'image). Truffaut le soulignait avec raison : ce qui, au cinéma, n'existe que par les seuls dialogues, perd l'essentiel de sa force. Son existence en est virtualisée plutôt que réalisée (le mot s'impose). La menace qui pèse sur le personnage s'apparente davantage à un argument de scénario, un « lanceur du drame », qu'à un véritable

1. Fritz Lang en Amérique, *op. cit.*, p. 32.

moteur de la fiction. Le cours ultérieur des événements le confirmera¹.

Dans *La Bête humaine*, Roubaud (Fernand Ledoux) est victime d'une logique de classe. En souscrivant à la plainte légitime d'une voyageuse, il ne fait que son devoir et se conforme à l'idéal républicain de l'universalité de la loi. L'injustice est flagrante. Qu'il puisse être sanctionné pour cet acte révèle l'existence de privilèges, l'impunité dont bénéficient certains citoyens, le déni du principe d'égalité. Roubaud entre en conflit avec un pouvoir que l'on peut raisonnablement qualifier de « bourgeois » : soit le principe « deux classes, deux lois » effectivement détenteur de la force décisionnelle et par rapport auquel le concept d'égalité républicaine peut être dénoncé comme purement idéologique puisque masquant les véritables rapports sociaux². De fait, tous les hommes ne sont pas égaux en droits. Davantage, ils ne bénéficient même pas du même niveau de respect. La voyageuse vaut moins que « *Turlot, le grand Turlot des sucres*³ », le voyageur indiscipliné ; Roubaud, par son nom même, est déjà disqualifié (« *Oui Roubaud, répète-t-il à ce même voyageur, et puis je ne rougis pas de mon nom* »). Ainsi que je l'avais déjà montré dans mon premier ouvrage⁴, le film de Renoir accède au champ du politique⁵. Celui de Lang, du moins dans ses phases inaugurales, se réduit à ceux de l'activité professionnelle et de la vie conjugale. Seul entre en compte l'orgueil viril d'un homme soucieux de régner en maître exclusif sur le corps de sa partenaire. Roubaud, il est vrai, exprime le même sentiment. Mais, en recueillant « *les restes d'un vieux* » (d'un vieux bourgeois), il n'en est pas moins instru-

1. Voir, plus loin, l'ultime aveu de Vicky.

2. Sur ce point les dialogues ne souffrent pas de discussion : « *Vous pourriez savoir à qui vous avez affaire* », dit le voyageur. « *Oh ça, ça m'est complètement égal, rétorque Roubaud, je ne fais aucune différence entre les voyageurs* ». « *Oui, et bien je vous apprendrai, moi, à faire des différences* », conclut le voyageur haut placé.

3. Extrait du dialogue dit par le chef de Roubaud. Un chef, soulignons-le, qui se garde bien d'intervenir tandis que son subordonné fait front au nom de la compagnie et de son règlement.

4. *Jean Renoir l'Insurgé*, Paris, Éditions du sycomore, 1981.

5. Je rappellerai tout à l'heure comment il s'inscrit dans l'histoire du Front Populaire français.

mentalisé par un homme de la classe dominante exerçant une sorte de droit de cuissage.

Les champs sémantiques auxquels nous renvoient chacun des deux films n'ont tout simplement pas la même portée. Si, en leurs débuts, ils suivent des routes parallèles, leurs divergences s'accroissent progressivement et les mènent à des conclusions opposées. Jeff Warren (Glenn Ford) se libère de l'emprise de Vicky Buckley (Gloria Grahame) qui sera tuée par un mari qu'elle aura suffisamment provoqué ; Jacques Lantier étrangle Séverine (Simone Simon) et se tue à son tour dans une atmosphère de souffrance également partagée. Mais ce sont bien les personnages féminins qui, en définitive, décident du mode d'achèvement des deux fictions.

Renoir fait de Séverine une victime, écartée de toute possibilité d'amour sexuel par un acte que l'on dirait aujourd'hui de pédophilie. Ainsi que je l'ai déjà montré¹, dans *La Bête humaine* il n'est de « justice » rendue (de « justice de classe ») que par le procès d'une tuerie généralisée où les victimes finissent par être leurs propres bourreaux. En étranglant Séverine, Lantier s'inscrit dans la logique d'un procès événementiel dont Grandmorin porte la responsabilité inaugurale. Une faute qui ne sera jamais (re)connue. En voulant se venger d'un grand bourgeois, Roubaud se précipite dans le malheur avant que Lantier n'achève ce cycle d'une autodestruction en supprimant l'objet de son amour et ne mette lui-même fin à ses jours. La vengeance exercée, en guise de justice, ne soulage pas ; elle aggrave le mal, jusqu'à l'irréparable.

Dans *Désirs humains*, ce procès n'est qu'une apparence. Le récit se recompose sans cesse pour faire du personnage féminin l'équivalent d'un prédateur masculin. Si rien ne nous autorise à douter de la sincérité de Vicky lors de son ultime explication, il n'en reste pas moins qu'elle a manipulé ses interlocuteurs. Aussi le sujet de *Désirs humains* est-il la mise en question de la parole humaine, sa problématisation comme mensonge, et le pouvoir

1. Jean Renoir *L'Insurgé*, op. cit.

ainsi accordée aux femmes compte tenu de leur positionnement sur l'échiquier social.

De sorte que le film de Lang, à l'opposé du symbole facile sur lequel il semblait s'ouvrir, fonctionne comme à rebours. Il est toujours difficile de qualifier esthétiquement un film hors des catégories conventionnelles, catégories qui échouent le plus souvent à les définir dans leur spécificité. Nous savons que le Lang américain, délaissant les recherches plastiques de sa première période allemande, conserve l'un des traits caractéristiques de la série des *Mabuse* et des *Araignées* (*Die Spinnen*) : l'organisation du montage narratif sous la forme d'un enchaînement nécessaire de toutes ses séquences, à la manière d'une série causale. Non pas un *fatum*, mais un engrenage qui, de conséquences en conséquences, tend le plus souvent à broyer les personnages¹. Ce principe, qui trouve son point de rigueur extrême avec *L'Invraisemblable vérité* (*Beyond a Reasonable Doubt*), constitue cinématographiquement le discours langien : où la pulsion d'amour le dispute au besoin de domination et de maîtrise événementielle (*Mabuse*, on le sait, cherche à dominer le Monde en le précipitant dans le chaos). Le personnage de Vicky en est une variation, à son tour condamnée à l'échec. Nous disions que le film fonctionnait comme à rebours. Car l'ultime conversation de Vicky avec son mari nous invite à remonter tout le cours événementiel et à lire celui-ci de façon exactement inverse à ce qu'il nous proposait jusqu'alors (sur ce point *Désir humains* ressemble et annonce *L'Invraisemblable vérité*). Loin d'être une victime sexuellement abusée et définitivement meurtrie à la manière de Séverine, Vicky est une intrigante, assoiffée de pouvoir et de concupiscence, tentant, depuis le début, de manipuler les hommes pour en tirer le maximum de bénéfices. Délaissant toute lecture « de classe », Lang dresse le portrait d'un type de femme que l'on qualifierait aisément de « moderne ». Une femme qui, de la masculinité, admire et envie le pouvoir de domination, au besoin par la force. Une femme qui se révèle prête à tout pour assujettir

1. Voir à ce sujet mon article, « Les mille yeux d'un borgne », *Contre Bande*, n° 4, *Les films testamentaires*, 1998.

les autres à l'exercice de sa volonté. En termes de mise en scène, nous pourrions dire qu'elle tend à la direction de la série causale événementielle (commander l'ordre du découpage), mais qu'elle se trouve, par son sexe, refoulée dans une position subalterne qui la condamne à ne plus agir que par procuration (par homme interposé). Elle délègue à *un* autre le pouvoir de la mise en scène.

Chez Lang, nous le savons, pulsion d'amour et pulsion de destruction se conjuguent et se combattent à la fois. C'est là, peut-être, ce qui explique l'ambiguïté du personnage de Vicky et la difficulté où nous sommes de trancher à son sujet. Elle rejoint Séverine sur un point : la recherche, malgré tout, d'une relation d'amour, l'espérance de la trouver avec un homme qui, d'amant de circonstance, devienne l'objet d'une authentique passion. Dans l'ultime et longue conversation qui la rapprocherait peut-être définitivement de Jeff (ce dernier a récupéré la lettre compromettante de sorte que leur union ne rencontre plus d'obstacle matériel), Vicky méprise d'abord franchement son amant. Il se disait prêt à tout pour elle ; pour elle, il n'a même pas été capable d'exécuter un mari gênant. Ainsi le signe de l'amour se trouverait-il dans l'aptitude au meurtre ? ! Comprenant que Jeff est décidé à la quitter, elle le supplie de revenir sur sa décision et lui déclare passionnément son amour. Si, au cours de leur conversation, elle passe de la droite à la gauche de l'image, et Jeff inversement (mais faut-il donner un sens à ces positions par ailleurs connotées ?), Lang la maintient dans une lumière que renforce la blancheur de son chandail. Où est la vérité ? Ou, plus exactement, la recherche de la vérité a-t-elle besoin de trancher entre les deux termes d'une alternative au lieu de conclure à l'existence conjointe de deux pulsions : l'amour et le désir de meurtre. « *Le mot amour est un mot plein de suspicion* », disait Hitchcock¹. Peut-être est-ce là l'une des « découvertes » du Lang américain, la duplicité jetée sur un sentiment amoureux que les films de sa première période allemande tendait à idéaliser ?

1. In François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Robert Laffont, 1966, p. 220.

Jeff hésite-t-il depuis le début entre deux femmes (Vicky et Ellen, la fille de son coéquipier) ainsi qu'une mémorisation superficielle du récit inciterait sans doute à le penser ? Certainement pas. Il choisit délibérément la femme de l'ombre, la femme infidèle mêlée à une ténébreuse affaire. Il savait qu'il avait besoin d'une femme, et d'une femme bien choisie¹. Le récit le place clairement à la bifurcation de deux voies possibles, finalement déterminées par la personnalité ou plus exactement par la nature de l'amour que chacune des deux femmes est susceptible de lui proposer. Pour reprendre le titre d'un film désormais célèbre, Jeff est un homme sous influence. *Désirs humains* parle bien du pouvoir de la femme, de sa capacité à peser sur le « destin » d'un homme. La symbolique des rails sur laquelle s'ouvre et se clôt le récit trouve enfin son sens.

Lang, cela ne saurait nous surprendre, réalise un film *moral*. À la question, a-t-on le droit de tuer par amour, il répond par une négation que la passion, souvent, ne veut pas entendre. À la question, l'amant doit-il prouver son amour jusque dans le meurtre, il répond de même. Extérieurement, la chose semble aller de soi. Intérieurement, il n'en est rien. Le récit tout entier en porte témoignage. Le sentiment amoureux y est utilisé comme un chantage, et un chantage qui rend celui qui l'exerce précisément non aimable. Une sorte d'autodestruction. Que Vicky soit sincèrement ou non amoureuse de Jeff cesse d'être une ambiguïté dont nous devrions tenir compte. Au terme du récit, la jeune femme ne peut plus être élevé au rang d'objet d'amour et c'est là, sans doute, ce qui permet au personnage masculin d'échapper au « destin » dont sa propre libido lui dictait la voie. Ainsi peut-il « *élaborer sur sa propre expérience* » : élaborer une représentation de sa maîtresse qui lui permet d'échapper à son emprise. Dans *L'Inraisemblable vérité*, Suzanne (Joan Fontaine), la riche héritière, se libérera de la même façon de l'amour qu'elle porte à Tom Garrett, le tueur cynique (Dana Andrews).

L'esthétique des films américains de Lang se caractérise par une sobriété narrative que l'on a pu qualifier de « sécheresse ».

1. « *The right girl* » dit-il exactement.

Rien n'y existe qui ne soit directement au service de la narration dans son économie strictement fonctionnelle. Le jeu des ombres et des lumières, remarquable au moins au sens premier du mot, renvoie directement aux troubles de conscience. Il les appuie plus qu'il ne les précise. Ici encore s'affiche la différence avec Renoir, et, il convient de le dire, la moindre beauté du film. Car Renoir ne se montre pas seulement plus inventif sur le plan plastique. Il l'est aussi narrativement. Narrativement, par l'introduction de personnages secondaires qui ne servent pas à proprement parler la conduite du récit, mais ouvertement sa symbolique. Ainsi de Flore (Blanchette Brunoy) qui n'accepte pas que des regards masculins soient posés sur ses charmes ; ainsi de Pecqueux (Julien Carette) dont les déplacements professionnels et la solitude qui s'ensuit trouvent leur équilibre dans une bigamie que l'on devine acceptée sans ombrages¹. Dès les années Trente, Renoir s'oppose à toute forme de possessivité dans l'amour ; il combat, nous l'avons dit, tout ce qui s'oppose à sa satisfaction. Aussi place-t-il ses personnages dans un cadre plus large que celui du « drame de la jalousie » dans lequel Lang enferme initialement ses protagonistes. Un élargissement que le traitement narratif autant que plastique assume par une multitude de détails que l'on assimilerait faussement à des digressions : petits « faits vrais » relatifs à la vie des cheminots, séquence du bal, mouvements de caméra, autonomie de la bande son, etc. Sans oublier, bien entendu, la merveilleuse séquence d'ouverture, la conduite de la locomotive par Gabin et Carette eux-mêmes. Séquence documentaire, hommage rendu au travail ouvrier tant la bonne marche de la machine dépend de leur dextérité. Mais séquence qui en prépare une autre : repris par son « mal », Lantier étranglerait Flore sans le passage opportun d'une locomotive. Ainsi se confirme ce que la séquence d'ouverture annonçait déjà : le rétrécissement du cadre vital du personnage, la nécessité qui lui est faite de ne trouver d'autre satisfaction libidinale que dans la domestication de sa « Lison ». *La Bête humaine* s'inscrit

1. « Pecqueux, dit son épouse à Roubaud, vous savez bien qu'au Havre, il a tout ce qui lui faut ».

dans le cadre du Front Populaire par la manière dont Renoir en écrit « *l'histoire au présent*¹ ». Les films contemporains de l'avènement et du triomphe du Front Populaire (*Le Crime de Monsieur Lange*, *Les Bas-fonds*, *La Marseillaise*) marquent l'élargissement du cadre vital des personnages et leur ouverture à de grandes espérances amoureuses ; les films contemporains de son échec (*La Bête humaine*, *La Règle du jeu*), leur recul et leur fermeture². Que Lantier, Séverine et Roubaud ne puisse espérer le bonheur dans l'amour devient significatif de l'état politique de la France. La pulsion d'amour n'a plus d'espace vital. *La Règle du jeu* en donnera confirmation.

Le film de Lang s'inscrit uniquement dans l'histoire de sa propre production. Il en compose l'un des opus, marqué au sceau de sa spécificité. Le film de Renoir, à l'intérieur même de l'œuvre du cinéaste, trouve sa valeur en faisant acte de témoignage vis-à-vis de l'Histoire. À travers une fiction inspirée de Zola, l'auteur de *La Marseillaise* montre comment un acte de rébellion se retourne contre ses agents et fait de ce simple constat narratif la marque de l'Histoire. Son film n'a pas besoin de prendre l'actualité politique pour sujet ou pour thème, nul besoin de prendre l'Histoire comme matière narrative pour précisément en parler. Il lui suffit d'entretenir une relation d'homologie entre la situation fictionnelle et la situation contemporaine. Lang était parvenu au même résultat avec *M. le maudit* (*M*³). Renoir, lui, n'aura cessé de le faire tout au long des années 1930. Des « analyses de contenu », longtemps si décriées, dépendent, aussi, l'appréciation de la valeur esthétique des films.

Recherches plastiques, autonomie de la bande son, variations musicales, multiplication des personnages secondaires, complexification de l'intrigue, connotations sociales à fortes résonances politiques, liaison avec l'esprit du temps, autant « d'ingrédients » ou « d'informations » qui distinguent certainement le film de Renoir de son *remake* américain. De cette différence quantitative peut-on conclure à leur inégalité qualitative. Certaine-

1. Selon l'expression de Marc Ferro.

2. *Jean Renoir l'Insurgé*, *op. cit.*

3. Voir mon ouvrage, *Le désir de fictions*, Éditions Dis-voir, Paris, 1987.

ment pas en termes mécanistes. L'inverse, cependant, paraît plus vrai. D'une œuvre d'art, nous dirons qu'elle doit, aussi, ouvrir l'espace vital de ses spectateurs.

Troisième partie

Documents, analyses et témoignages

Analyses de documents concernant Jean Renoir et des archives insolites

Christopher Faulkner

I

Le fonds Renoir à UCLA est d'une immensité stupéfiante. Il s'agit sans conteste de la plus grande collection Jean Renoir au monde. Disons également que chacun peut désormais consulter cet ensemble sur le site Internet (www.library.ucla.edu).

La collection comporte deux grandes parties : l'une de 37 boîtes d'archives contenant la correspondance de Renoir, l'autre de 76 boîtes d'archives, intitulée « Production Files » (« Les fonds de production »). Les fonds de production ont été partagés en douze catégories générales, parmi lesquelles : scénarios de films tournés (21 boîtes), projets de films non tournés (14 boîtes), manuscrits des articles édités et inédits (plusieurs dossiers en 7 boîtes), ouvrages publiés (22 boîtes), photographies (plus de 2 000 en 10 boîtes), etc. Chaque boîte de la collection contient en moyenne six à douze dossiers. Le site Internet nous donne un certain nombre de détails sur les dossiers rangés dans chaque boîte et dans chacune des douze catégories des fonds de production.

Examinons la catégorie des films achevés et quelques articles inédits. La collection UCLA comprend 21 boîtes et 223 dossiers relatifs aux 35 films tournés par Renoir de 1924 à 1969, soit 29 films européens (en France, Italie, Autriche) et tous les films américains. Pour 4 films américains et 15 films français, il n'y a pas grand-chose dans la collection, sauf quelques photographies

de plateau ou des compte rendus de presse. En d'autres termes, il n'y a rien d'écrit par Renoir au sujet de ces films. Les 16 films qui restent sont 3 films américains, les 2 films tournés en Italie, 7 films français d'avant-guerre, et 4 films français d'après-guerre : *NANA*, *TONI*, *LE CRIME DE M. LANGE*, *PARTIE DE CAMPAGNE*, *LA MARSEILLAISE*, *LA BÊTE HUMAINE*, *LA RÈGLE DU JEU*, *LA TOSCA*, *SWAMP WATER*, *THIS LAND IS MINE*, *THE DIARY OF A CHAMBERMAID*, *LE CARROSSE D'OR*, *ELENA ET LES HOMMES*, *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE*, *LE CAPORAL ÉPINGLÉ* et *LE PETIT THEÂTRE DE JEAN RENOIR*. Pour ce groupe, on a des synopsis, traitements, continuités dialoguées et découpages, soit entiers, soit en fragments, soit écrits à la main, soit tapés à la machine. Très peu d'entre eux constituent un double des documents conservés dans les archives de la BIFI ou d'ailleurs.

La visite à UCLA est obligatoire si l'on veut entreprendre des recherches sur les films suivants : *PARTIE DE CAMPAGNE*, *LA MARSEILLAISE*, *LA BÊTE HUMAINE*, *SWAMP WATER*, *THIS LAND IS MINE*, *LE CARROSSE D'OR*, *ELENA ET LES HOMMES*, *LE DÉJEUNER SUR L'HERBE*, *LE CAPORAL ÉPINGLÉ* et *LE PETIT THEÂTRE DE JEAN RENOIR*. Ce sont les dix dépôts les plus riches. Ils contiennent des documents appartenant à la préhistoire des films, donc, à mon avis, à un des domaines les plus importants à explorer en ce moment pour nos études renoiriennes. Ils nous révèlent un homme en train de réfléchir, un artiste en train de créer, des œuvres en train de se faire. Par exemple, une des plus riches mines d'or est constituée par les douze dossiers sur *Le Déjeuner sur l'herbe*, avec plusieurs traitements et plusieurs versions du scénario que personne n'a jamais exploités jusqu'à présent.

Au lieu de m'attarder sur les détails, j'en arrive à quelques observations générales. La plupart des documents de UCLA n'ont pas d'exemplaires semblables en France ou ailleurs. N'oublions pas que Renoir avait ses méthodes de travail bien à lui. Des recherches sur *La Règle du jeu* nous ont ouvert une fenêtre à cet égard. D'habitude, Renoir écrivait trois ou quatre synopsis, chacun corrigé à sa façon, puis un traitement, suivi d'une continuité dialoguée écrite à la main, puis dactylographiée, corrigée, réécrite, aboutissant au scénario. Le résultat de ce véritable

« laboratoire d'écriture¹ », c'est qu'on a quelquefois plusieurs versions de la conception d'un film en plusieurs étapes. À UCLA, par exemple, la boîte 9 de la catégorie des films achevés renferme 80 pages écrites de la main de Renoir sur *La Règle du jeu*, que l'on ne retrouve pas en France, et 286 pages du scénario de *La Règle du jeu* écrites bien avant celui que la scripte utilisera sur le plateau. J'estime que ces matériaux sont d'une importance indiscutable pour la genèse et l'évolution du film. L'écriture pour Renoir était tellement importante qu'il n'hésitait jamais à remanier et parfaire son scénario même pendant le tournage. (D'où peut-être les légendes d'un Renoir improvisateur, au lieu de la vérité d'un artiste d'une méticulosité hors pair). On comprend que le processus de création était très complexe.

Quant aux articles que Renoir a écrits pendant toute sa vie, 182 d'entre eux ont déjà été publiés par Claude Gautéur dans *Écrits 1926-1971*, chez Belfond, et dans *Le Passé vivant*, aux Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma. Il en reste encore 31 qui n'ont jamais été reproduits depuis leur première édition. De plus, dans les archives de UCLA, on trouve au moins 35 articles et discours qui n'ont pas été édités du tout, ou dont on ne connaît plus les lieux de publication. À la suite de nos recherches, nous connaissons ainsi un total de 248 articles écrits par Renoir. De ces 35 articles et discours inédits, 24 sont en français et 11 en anglais. La plupart datent d'après-guerre et traitent de ses nouveaux films ou pensées de l'époque, ou présentent à de nouveaux spectateurs certains de ses films passés, comme ses discours sur *La Marseillaise* en 1944 ou sur *La Grande illusion* à la Sorbonne en 1958. On trouve aussi dans les dossiers des écrits du genre « hommages » aux amis et collègues comme Michel Simon, Saint-Exupéry, Henri Langlois, Lotte Reiniger ou Rumer Godden. Il y a deux ou trois ans, nous avons préparé, Claude Gautéur et moi, une table des matières de tous ces écrits en vue de leur publication.

1. C'est justement l'expression utilisée par Olivier Curchod et Christopher Faulkner dans *La Règle du jeu : scénario original de Jean Renoir* (Paris, Nathan, 1999).

Il reste quatre discours qui me paraissent extrêmement curieux : une conférence faite pour la « League of American Writers » (« L'Union des écrivains américains ») le 23 avril 1943 ; une émission à la radio, le 8 mars 1944, intitulée « Recorded Greeting for the Annual Women's Day of the Soviet Union » (« Salutations enregistrées à l'occasion de la journée annuelle des femmes d'Union soviétique ») ; et deux émissions à la radio en 1943 pour l'Office of War Information (« Le bureau du renseignement de guerre »). Il me semble que ce sont des documents orphelins, c'est-à-dire qu'il nous manque leur histoire, leur contexte.

II

Il y a une dizaine d'années, en 1990, j'ai eu l'idée d'écrire une lettre au F.B.I., le trop bien connu « Federal Bureau of Investigation » à Washington. L'idée pouvait paraître surprenante car je ne suis pas citoyen américain, et j'ignorais si j'avais accès au Freedom of Information Act (« l'Accès à l'information »). Je demandai donc s'il existait dans les tiroirs du F.B.I. un dossier Jean Renoir. Quelle drôle d'idée ! Mais je pensais à la carrière de Renoir pendant les années Trente en France, alors qu'il était un cinéaste dit « populaire », qu'il avait tourné un film pour le Parti communiste français (*La Vie est à nous*, 1936), qu'il avait beaucoup écrit pour des revues et des journaux communistes, qu'il était le plus célèbre homme de gauche du cinéma à l'époque (voire même le parrain du fils de Maurice Thorez). Bref, parce qu'on connaît très bien l'histoire, Renoir avait tout pour être fiché par le F.B.I. en rose, sinon en rouge.

On sait que, depuis la fin des années Trente, certaines factions du gouvernement américain s'intéressaient beaucoup aux gens dits communistes ou à ceux qui acceptaient les positions de Moscou. Avec l'entrée en guerre des États-Unis en 1941 et pendant que l'Union soviétique était notre alliée, ces enquêtes ont été suspendues. Mais au début de la guerre froide, les enquêtes ont recommencé : on a eu l'affaire des Dix de Hollywood en 1947, le serment de loyauté demandé par le président Truman, suivi par la chasse aux sorcières du sénateur McCarthy, et la Com-

mission des activités anti-américaine (acronyme : HUAC) qui a encore une fois entrepris ses auditions sur Hollywood entre 1951 et 1953.

Dans ce climat de soupçons, de trahison (et quelquefois de fidélité), les communistes, les socialistes et leurs compagnons de route ont eu raison de s'inquiéter. On n'oublie pas les gens expulsés du pays, ceux qui ont fui, certains qui furent victimes de la Liste Noire, les uns réduits au silence, les autres se livrant à la délation. Parmi des amis de Renoir interrogés par la Commission entre 1947 et 1953, on connaît Bertolt Brecht (le célèbre « onzième » des Dix), Hanns Eisler, Irving Pichel et Clifford Odets¹. De plus, Renoir avait des collègues qui furent victimes de l'épuration à cette époque, comme Hugo Butler, le scénariste de *The Southerner*².

C'est en raison des purges à Hollywood, et du passé de Renoir, que j'ai écrit cette lettre au Federal Bureau of Investigation à Washington. Mais il faut se souvenir d'une chose importante : on a toujours cru que Renoir, aux États-Unis, ne faisait pas de politique. Par exemple, le 10 mai 1947, à Walter Wanger, Renoir écrivait le message suivant : « *En tant qu'étranger, je préfère rester à*

1. Irving Pichel, bien connu comme gauchiste à Hollywood, producteur et directeur des dialogues de *Swamp Water*, avait adhéré au « Hollywood Democratic Committee », une organisation qui a survécu jusqu'au 6 juin 1945 et qui était favorable à la guerre en raison de l'invasion de l'Union soviétique par Hitler. Le « Hollywood Democratic Committee » avait remplacé le « Motion Picture Democratic Committee », une organisation favorable au pacte germano-soviétique avant l'invasion de 1941. Pichel — avec Brecht, les Dix de Hollywood et certains autres cinéastes — a protesté contre l'HUAC dans *Hollywood Reporter*, le 16 octobre 1947, dans le document intitulé « An Open Letter to the Motion Picture Industry on the Issue of Freedom of the Screen From Political Intimidation and Censorship ».

2. Butler était aussi scénariste de deux films de John Berry, lui-même sur la Liste Noire et exilé en France, *From This Day Forward* (1946) et *He Ran All The Way*, Film Noir formidable de 1950, avec le malchanceux John Garfield. À la mort de ce dernier (d'une crise cardiaque dont on a prétendu qu'elle aurait pu être « provoquée »), Renoir a écrit à Clifford Odets une lettre (en anglais) pleurant leur ami : « Nous ne pouvons nous empêcher de penser à cette pauvre Julie Garfield. Nous l'aimions bien pour son pro-américanisme presque aveugle dont tu parles, cette valeur nationale authentique, qui se montre au mieux de sa forme dans tes pièces et pousse entre les pavés de New York... » *Correspondance 1913-1978*, présentée par David Thompson et Lorraine LoBianco, Plon, 1998, p. 301.

*l'écart de toute manifestation politique*¹. » Et on lit dans une lettre à Saint-Exupéry du 2 juin 1942 : « [...] je suis content de rompre avec toutes les formes politiques de mon ex-pays. J'aime M. Roosevelt, et je n'aime ni Vichy, qui laisse un peu trop fusiller, ni de Gaulle, qui fait un peu trop profiteuse. Mais assez de politique, je hais cela². » On sait très bien ce que Renoir pensait des Français de Hollywood (il en a souvent parlé), mais sa remarque au producteur américain, Wanger, est plus surprenante en raison de ses amis et quelques-unes de ses activités de 1942 à 1947.

Dans une lettre qu'il a écrite à Dudley Nichols, le 12 janvier 1954, Renoir l'avise que son nom figurait dans les rapports de la Commission des activités anti-américaines californiennes, « sans doute », dit-il, en raison de son article sur *Monsieur Verdoux* dans la revue du *Screen Writers Guild* en 1947³. Comme il l'explique à Nichols, « cette "publicité" ne peut pas me nuire dans la pratique. Je ne cherche pas de travail à Hollywood. Mais je n'aime pas être confondu avec une bande de communistes américains que j'ai toujours cherché à éviter et qui ont des conceptions philosophiques exactement à l'opposé des miennes. Que me conseilles-tu ?⁴ ». Les éditeurs de sa *Correspondance*, Thomson et LoBianco, remarquent : « Il est curieux que Jean Renoir ait cru que sa seule "activité" douteuse se limitait à cet article sur Chaplin. Plus surprenant encore, compte tenu du soin méticuleux avec lequel le F.B.I. passait au crible le passé de ceux qui faisaient partie du monde du spectacle, l'engagement à gauche de Renoir dans les années Trente n'a jamais été découvert⁵... » Les éditeurs ont raison d'un côté, car il était curieux que Renoir se soit fixé sur Chaplin ; mais ils ont tort de l'autre : on verra que le F.B.I. connaissait très bien le passé de Renoir.

Célia Bertin insiste pour dire que « en Californie, Jean Renoir prend soin de rester en dehors de toute action politique. Il n'était pas tenté de la faire pendant la guerre, ... personne ne songeait à ajouter

1. *Correspondance*, op. cit., p. 208.

2. *Correspondance*, op. cit., p. 136.

3. « Chaplin Among the Immortals », *Screen Writer*, 3, 2 (July 1947), pp. 1-4. Repris dans *Écrits 1926-1971*, sous la direction de Claude Gauthier (Paris, Belfond, 1974), pp. 191-196.

4. *Correspondance*, op. cit., p. 319.

5. *Correspondance*, *ibid.* (p. 319).

le nom de Jean à ceux des suspects et on ignorait qu'il avait été mentionné en 1938, dans un rapport de cette commission des activités anti-américaines devenue tristement célèbre¹ ».

Certes, Renoir n'a pas été dénoncé, et il n'a rien commis de répréhensible aux États-Unis. Mais la Commission ne s'intéressait pas seulement aux membres des partis communistes de cette époque, mais aussi aux carrières teintées de rose ou de rouge, et aux progressistes ou partisans parce qu'ils étaient membres d'organisations de type Front Populaire. Et il semble que Renoir se soit quelque peu inquiété en 1947-1948. Quand son fils Alain est étudiant à l'Université de Santa Barbara (ses cheveux et ses opinions politiques sont « aussi rouges les uns que les autres », dit-il un jour à Robert Flaherty à la fin de 1946²), il lui écrit avec sollicitude : « *Ne vas pas te faire mettre à la porte ; ça serait vraiment dommage après tout le mal que tu te donnes pour apprendre. D'un autre côté, un petit scandale dans ma famille n'aiderait pas mes propres affaires. Les Hollywoodiens du cinéma sont plus réactionnaires que des petits-bourgeois des Batignolles. Dernièrement, Hanns Eisler a été insulté dans les journaux parce qu'il est étranger et, paraît-il, communiste. La même chose pourrait bien m'arriver, bien que je me tienne à l'écart de toute politique, non par crainte, mais par ennui. Je ne connais rien de plus fastidieux qu'un communiste américain³.* » Et bien sûr, Renoir avait raison de s'inquiéter. Les journaux américains se préoccupèrent de l'affaire Eisler pendant un an, entre février 1947 — son témoignage devant l'HUAC eut lieu au mois de mai — et son départ le 16 février 1948, expulsé des États-Unis.

III

À la fin de novembre 1992, le F.B.I. m'a répondu, en disant : « *Non, nous n'avons pas de dossier Jean Renoir.* » Bien que je m'y

1. Célia Bertin, *Jean Renoir* (Perrin, 1986), p. 344. Comme l'explique Célia Bertin (p. 189), Renoir avait été cité en août 1938 en raison de ses deux articles qui ont paru dans *Les Cahiers de la jeunesse*, revue des jeunes communistes, aux mois de février et juillet. Un troisième n'a pas été édité jusqu'à décembre 1938.

2. *Correspondance*, p. 203.

3. Une lettre à voir dans l'ouvrage de Célia Bertin, pp. 297-298, mais pas dans la *Correspondance*.

sois attendu, j'ai été surpris qu'on me dise qu'il n'y avait pas de dossier Renoir. Mais la réponse ajoutait : « *Nous avons toutefois environ une centaine de dossiers dans lesquels on peut trouver des références à Renoir. Ça vous intéresse, monsieur ?* »

J'avais oublié ma demande, lorsque m'est parvenu du F.B.I., en 1993, un envoi de 63 pages. L'année suivante, au mois de juillet 1994, encore 86 pages du F.B.I., et au mois de décembre 7 pages du Department of State (le Département d'État). L'année suivante, cette fois du Department of the Navy (le Département de la Marine), 3 pages seulement. Leurs recherches semblaient terminées. J'ai mis tous ces paquets de côté dans l'attente d'un jour propice à leur consultation. Le temps s'écoulait et je n'avais rien fait de ces documents qui dormaient au fond de mes tiroirs. Puis, un jour du mois de juillet 1998, trois ans après le dernier envoi, la poste en dépose un nouveau de 86 pages, accompagné d'une lettre me disant que je pourrais attendre encore trois documents. J'attends toujours.

Après avoir reçu cinq envois du F.B.I., de 1993 à 1998, j'ai en main 245 pages de documents. Qu'est-ce qu'on trouve dans ces dossiers ? On trouve que plusieurs pages sont des blagues. Première leçon pour qui fait des recherches en archives : un chercheur est toujours à la merci de l'archiviste et de ce qu'il décide de délivrer. Au F.B.I., on exagère toutes les histoires. Je manque de temps pour vous faire ici un rapport détaillé de la surveillance régulière, des poursuites en voiture, des compte rendus de conversations privées, des interceptions de lettres, etc., qu'on trouve dans les dossiers du F.B.I. Tout un monde de cape et d'épée, avec des agents secrets, des mouchards, des espions, bref, la bonne vieille recette d'un roman d'espionnage, à la fois surréaliste et enfantin. Il y a des pages qui nous émoustillent par leur promesse de richesses.

Les dossiers du F.B.I. permettent de faire une mise au point sur certains détails : ils fournissent la preuve que Renoir était membre actif de trois associations qui avaient été signalées comme subversives par le ministre de la Justice américain (Executive Order 10450), parce que jugées « organisations de type Front Populaire ». Il a souvent été demandé aux témoins qui

s'étaient présentés aux auditions de l'HUAC s'ils adhéraient aux associations signalées. Ces trois organisations sont :

1) *People's Educational Association* (« l'Association pour l'éducation du peuple ») à laquelle Renoir adhère de 1943 à 1945. Cette association fut condamnée parce qu'elle était dirigée par des membres du *Screen Writers Guild* (« la Guilde des écrivains à Hollywood »), très politisée, et même communiste. De la même manière, la *League of American Writers*, (faite sur le modèle de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires des années Trente en France) fut condamnée aussi. Renoir a fait une intervention à la *League of American Writers* le 23 avril 1943, l'année où il a réalisé *This Land Is Mine*, et on relève dans son texte des phrases tout à fait semblables aux dialogues du film¹.

2) *Joint Anti-Fascist Refugee Committee* (« L'Assemblée anti-fasciste collective pour les réfugiés »), le JAFR. Renoir en fut adhérent de 1941 au moins jusqu'à 1948, avec des gens comme John Garfield, Dorothy Parker, Irving Pichel, Frank Tuttle, etc., et il en fut même président honoraire à Los Angeles en 1946 et 1947. Une lettre écrite en anglais à Burgess Meredith, du 27 octobre 1945, non reproduite dans la *Correspondance* chez Plon en 1998, donne l'indication que Renoir collectait activement des fonds pour le JAFR : « *The Varsovie Hospital people are hanging on the phone to proclaim their enthusiasm about your name and Paulette's name printed on the mail paper. I feel the same and hope that we will very soon get the necessary money to help these Spanish Partisans who, in the real beginning of the war, were the first defenders of our liberties*². » Le JAFR a sponsorisé une soirée qui s'appelait « Free People's dinner » à l'hôtel Beverly Hills, le 2 juillet 1942, un rassemblement qui fut surveillé par le F.B.I.

1. Pour le texte de cette intervention et pour mieux en comprendre les circonstances, voir Christopher Faulkner, « Jean Renoir Addresses the League of American Writers », *Film History*, 8,1 (1996), pp. 64-71.

2. *Jean Renoir : Letters*, edited by David Thompson and Lorraine LoBianco (London, Faber and Faber, 1994), pp. 167-168. À son origine, le « Joint Anti-Fascist Refugee Committee » s'appelait le « United Spanish Aid Committee », parce qu'il avait accordé son soutien aux républicains espagnols. Dans la dernière phrase de cette lettre, Renoir se rappelait les Fronts Populaires anti-fascistes des années Trente en France et en Espagne.

3) *Council of American-Soviet Friendship* (« Le Conseil des amitiés américano-soviétiques »). Renoir collaborait au comité d'administration pour le cinéma. Cette participation fut à l'origine de son discours aux femmes de l'Union soviétique en 1944, qui commence par le paragraphe suivant : « *Femmes russes, je vous adresse mes vœux les meilleurs. Ces vœux, bien que venant des États-Unis d'Amérique, sont ceux d'un Français, un Français parmi tant d'autres, qui n'oublie pas que Place Rouge, à côté de Lénine, repose un drapeau tricolore, l'étendard de la Commune de Paris.* »

Le plus intéressant des engagements de Renoir à l'époque fut la mise en scène d'un rassemblement politique, le 16 novembre 1943, dont Eugène Lourié, son collaborateur fidèle depuis des années, prit en charge la décoration. L'occasion en était le dixième anniversaire des rapports diplomatiques entre l'Union soviétique et les États-Unis, commémoré par le *Council of American-Soviet Friendship*. Sur le programme de l'événement, on peut lire que Earl Robinson est le compositeur d'une cantate intitulée « *Song of a Free People* ». Ce compositeur sera interrogé par l'HUAC au sujet de sa musique pendant les années Cinquante.

Grâce au F.B.I., nous découvrons un spectacle réalisé par Renoir et qui était inconnu jusqu'à ce jour. Des détails de cette représentation, même des photos, restent toujours à trouver. Certes, des films américains et soviétiques ont été présentés à cette occasion, puisqu'on parle dans la presse de films spectaculaires choisis par Renoir et une lettre aux invités y fait également référence : « *The climax will be a spectacular film presentation, arranged by Jean Renoir, showing the parallelisms between the American and Soviet people at war and at peace*¹. » Il existe à UCLA une lettre de remerciements, adressés à Renoir, qui fait référence à son idée (non utilisée) d'employer deux écrans sur la scène : « *Your ideas, and Mr. Lourié's, turned what might have been just another stuffy meeting into something which at moments was genuinely exciting — and we are really grateful. I still hope that we can work out your two-screen*

1. Lettre inédite du 3 novembre 1943 adressée à Renoir par le « Los Angeles Council of American-Soviet Friendship ». UCLA Library, Special Collections, Renoir Collection, Correspondence Files.

*film idea for a meeting some day. It's too good an idea to give up*¹. » On aimerait en savoir un peu plus.

Est-ce que toutes ces activités étaient de la politique ? Sans doute. Renoir était partisan de la gauche hollywoodienne du Front Populaire des années Quarante pour les mêmes raisons qu'il s'est impliqué dans le Front Populaire des années Trente : c'était un homme de conscience généreux et tolérant. Qu'apprend-t-on d'une telle révélation ? Toujours l'importance du contexte. Sans une vraie compréhension du contexte, on comprend mal le texte de la conférence faite pour « L'Union des écrivains américains », son discours aux femmes d'Union soviétique, ses émissions radiophoniques au sujet des ouvriers américains, ou même pourquoi certains, à l'époque, trouvaient l'article sur *Monsieur Verdoux* si gênant.

À mon avis, tous ces renseignements des archives insolites du F.B.I. présentent de nouveaux domaines de recherche sur les activités de Renoir aux États-Unis et sur la signification des films américains. Par exemple, avant que Renoir ne soit le Président honoraire de L'Assemblée anti-fasciste collective pour les réfugiés, Philip Merivale l'avait précédé à ce poste : il s'agit de l'acteur qui joue le rôle du professeur Sorel dans *This Land Is Mine*, le rédacteur en chef du journal anti-fasciste favorable au prolétariat et qui est assassiné par les Nazis. On peut examiner *This Land Is Mine* comme un film qui s'intéresse à la moralité de la délation avant la lettre, aux droits des ouvriers, à l'anti-sémitisme, et non pas strictement à l'Occupation en France. Comme Renoir l'écrivait à Alain le 13 septembre 1942, « [Le scénario] est très violent et montre, je l'espère clairement, que certains chefs européens ont préféré voir les Nazis pénétrer dans leur propre pays plutôt que d'accorder quelques avantages à leurs ouvriers² ». À vrai dire, sous l'aspect de l'histoire européenne, le film s'intéresse à des sujets plus proches des Américains que des Français. C'est la raison pour laquelle le film fut impliqué dans les dossiers du F.B.I. avec quelques autres du même genre, anti-fascistes, pro-travailleurs et résistants de

1. Lettre inédite du 22 novembre 1943. Voir note 1 page ci-contre.

2. *Correspondance, op. cit.* p. 147.

1943 : *Hangmen Also Die* (« *Les Bourreaux meurent aussi* »), film sur la Résistance tchèque, réalisé par Fritz Lang d'après un scénario de Bertolt Brecht ; *Hostages* (« *Les Otages* »), film des communistes Frank Tuttle (réalisateur) et Lester Cole (scénariste) dans lequel les combattants de la Résistance tchèque appartiennent à la classe ouvrière, et dont l'héroïne (Luise Rainer) est ralliée à la Résistance par conviction, un peu comme Louise Martin, le personnage interprété par Maureen O'hara dans *This Land Is Mine* ; enfin, *The Moon Is Down* (« *Nuit sans lune* ») de Irving Pichel, histoire d'un village norvégien sous l'occupation allemande.

Pour conclure, disons que toutes les archives mondiales et les sources secondaires nous confirment que l'histoire des films de Renoir et l'histoire de Renoir au cinéma réclament d'être réécrites sur des bases précises, que nous offrent ces sources, pour éviter l'amnésie historique. Certes, nous parlons d'archives différentes : les fonds publics ou universitaires à la BIFI ou à UCLA ; les fonds des studios hollywoodiens comme ceux de la Fox pour *Swamp Water*, ou de Universal pour *The Amazing Mrs Holiday*, et les fonds R.K.O. (à UCLA) pour *This Land Is Mine* et *The Woman On the Beach* ; les collections privées, grandes ou petites, comme celles de Rumer Godden en Écosse ou du défunt Pierre Olaf en France¹ ; les collections des cinéastes, amis de Renoir, comme les fonds Flaherty à Columbia University à New York, ou les fonds Lotte Reiniger à Tübingen en Allemagne ; les témoignages des contemporains et les archives vivantes. On ne connaît encore rien des collections existant en Italie ou peut-être même aux Indes. À nous de chercher sur tout et partout. À nous de tout utiliser. On a du travail pour des années.

Ce texte est la transcription inédite d'une communication faite au Colloque *Jean Renoir et l'écriture*, organisé par Guy Cavagnac au Moulin d'Andé, en septembre 1999.

1. Pour la correspondance Renoir-Olaf, voir « Jean Renoir et Pierre Olaf », présenté par Guy Cavagnac, dans les *Cahiers Jean Renoir* (n° 1 : *Renoir en France*), sous la direction de Frank Curot (Montpellier, Université Paul-Valéry, 1999), pp. 302-328.



ALL INFORMATION CONTAINED
HEREIN IS UNCLASSIFIED
DATE 7/1/86 BY 2-9-81
b10

The Los Angeles Council
of
American Soviet Friendship

Celebrates

The Success of the Moscow Conferences

on the

Tenth Anniversary

of the

Establishment of Diplomatic Relations

Between the

U. S. A. and the U. S. S. R.

at the

SHRINE AUDITORIUM

Tuesday Evening, November 16, 1943

BUILD AN ENDURING PEACE THROUGH

Chairman

THE HONORABLE J. F. T. O'CONNOR

★

Narrator

ROBIN SHORT

★

Staged by JEAN RENOIR

Art Direction—EUGENE LEWIS

★

THE PROGRAM

Presentation of Flags, with Chief Warrant Officer Rudolph Klenik and the Fort MacArthur Band

- The Star Spangled Banner Anne J. Jones
- Walt Whitman's Letter to the Russian People Walter Huston
- The Internationale Sergei Radamsky
- Invocation The Rt. Rev. W. Bertrand Stevens
- Greetings from Community Leaders
- The United Nations Song Adia Kouznetzoff
- The Vice Consul of the U.S.S.R. V. V. Pastoev
- Greetings from the Army Lt. Col. Gerard N. Byrne
- Greetings from the Navy Comdr. Martin Dickinson, U.S.N. (ret.)

RECEIVED
GENERAL INVESTIGATIVE DIVISION
FEB 21 1951
U.S. DEPARTMENT OF JUSTICE

UGH AMERICAN SOVIET FRIENDSHIP

SONG OF A FREE PEOPLE

a cantata written especially for this occasion by

Bernard Schoenfeld and Earl Robinson

Narrator Edward G. Robinson

with Dooley Wilson, J. Edward Bromberg and Minerva Pious

and

The Hollywood Sextette

Calvin Jackson at the piano

Earl Robinson playing the guitar

★

Thomas L. Harris, National Secretary, Council of American Soviet Friendship

Medley of American and Russian War Songs . . . The Fort MacArthur Band

The Russian Front Today Harry W. Flannery

Dr. V. V. Lebedenko

Official representative in the U S. of the Soviet Red Cross and Crescent

Finale Olivia de Havilland

***Swamp Water* : documents**

Textes choisis et traduits par Catherine Vialles

1 Première leçon — Classe spéciale — « Au Studio » (*Renoir's Papers, UCLA*)

Les techniciens

Un électricien : A Juicer (prononcez : é djou-sœur);
A Gaffer (prononcez : é ga — feur).

Le Chef-électricien : The Head Gaffer — The Boss.

Chef-Opérateur : Cameraman/Director of Photography.

2^e Opérateur : Second man — ou — the Operator.

L'Assistant : Assistant-cameraman.

Le développeur : The Lab Man.

Le Photographe : The Still Man.

L'Accessoiriste : The Prop Man.

Celui qui fait les Commissions : The Errand Boy.

Le Machiniste : The Grip.

Le Peintre : The Stand by painter.

L'homme qui s'occupe de la grue : The boom boy.

L'homme qui cherche les extérieurs : The location man.

Le maquilleur : The make-up man (mé-keupe mane).

Le Décorateur : Art Director.

Celui qui meuble les décors : The Set dresser.

Le plateau : The Stage.

Un décor : A Set.

La grue : The boom.

Un mauvais acteur : A bum actor (beum) — A louzy actor.

Un cabot : A Ham.

Faire faire son travail par un autre : To pass the buck (bock).

Si un assistant s'excuse sur

le dos d'un autre, dites-lui : Dont Pass the buck.

Silence ! : Queit (quoi-ete).

Distribuer les rôles : To cast — Casting a picture.

Ouverture à l'iris : Fade in (fède).

Fermeture à l'iris : Fade out.

Fondu : Dissolve.

Fondu enchainé : Lap dissolve.

Le petit objectif (viseur)

en acier avec plaque de verre,

au côté de la caméra : The Finder.

Répéter : To Rehearse.

Si vous voulez voir la scène

à travers le viseur de la caméra,

dites à l'opérateur : Let me see the scene thru [*sic*] the finder.

Suivre les acteurs sans bouger

la caméra, seulement en la pivotant : To Pan (pane).

Par exemple, « suivez-le

jusqu'à la porte » : Pan him to the door.

Scène pas au point : Out of focus.

Scène bien au point : Sharp — ou — in focus.

Changer la mise au point : change focus.

Suivez la mise au point : follow focus.

Figurants : Extras.

Scène de foule : Mob scène.

Figurants intelligents — petits rôles : Bit players.

Long plan : Long shot.

Premier plan : Close shot.

Plan à l'envers ou retourné : Reverse shot.

Grosse tête : Close up.

Plan en amorce : Over the shoulder shot.

Dernier plan pris avant de
rentrer à la maison le soir (argot) : The window shot.

Un cafard, un rapporteur : A Stool pigeon.
Taisez-vous, foutez-moi la paix ! : Shut up and keep quiet.

Plan en transparence (écran photographié) : Transparency shot,
glass shot, process shot.

Film dont on se sert pour la transparence : A plate.
Bouts d'essais apportés le matin : Test.
Le traître d'un film, Le 3^e poignard : The Heavy, The Villain.
Bobine de film : Reel.
L'Habilleur : The Wardrobe man.
L'Homme du son : The Sound man.

Promener la camera pour suivre une scène : To Dolly —
To Truck.

Un perambulateur : A Dolly.
Les rails : The tracks.
Essayons encore une fois : Let's try it again.

La scène est bonne, mais tournons encore une fois : It's good but
lets do it once more.

Coupez ! : Cut!
Prêts ? Silence. On tourne ! : Ready ? Quiet ! Camera. Action.
Ne m'embêtez pas : Dont bother me.
Le son est-il bon ? : O.K. for sound ?
Numéro de scène : Script number.
Trop lent : Too slow.
Plus vite ! : Faster !
Allons déjeuner : Lunch !
De retour dans une heure : Back in one hour !
Extérieurs : Locations.
Pour dire de se dépêcher (argot) : Well, it aint raining !
(Eh bien, il ne pleut pas, qu'est-ce qu'on attend ?)
Homme de publicité : Press agent — Publicity man.

2 Correspondance Jean Renoir/Darryl Zanuck (tournage de *Swamp Water, Renoir's Papers, UCLA*)

Twentieth Century-Fox Film Corporation — 30 juillet 1941
Darryl Zanuck à M. Jean Renoir
(Copie à M. Irving Pichel, M. Len Hammond et M. William Koenig)

Cher Renoir,

Vous allez beaucoup trop lentement. De jour en jour vous nous fournissez le film le moins achevé de toutes les autres équipes du studio en ce moment. Nous vous avons changé de cameraman, vous avez à présent un opérateur qui est capable de travailler très rapidement, et cependant nous n'obtenons pas plus de film qu'avec l'opérateur précédent. J'en ai discuté à de nombreuses reprises, et je suis convaincu que certains éléments vous empêchent de respecter le plan de travail, ce qui va augmenter le budget du film d'à peu près 100 000 \$. Nous ne pouvons nous offrir un tel dépassement. Vous allez devoir travailler plus vite et rattraper ce temps perdu.

1. Vous perdez beaucoup trop de temps sur des détails secondaires de votre arrière-plan.
2. Vous faites trop de mouvements de caméra à la *dolly* ou en *travelling*.
3. Vous ne devez pas tourner vos séquences de deux façons différentes comme dans les séquences des rushes d'hier sous le porche. Il vous faut décider à l'avance de votre mise en scène, puis vous y tenir sans compromis.
4. Vous vous souciez trop de l'arrière-plan, de l'atmosphère et d'éléments qui n'auront pas la moindre importance une fois le film fini.
5. Le *travelling* du shérif devant la boutique a mis plus de deux heures à être tourné. Ça n'en valait pas la peine.

6. Pour rattraper le temps perdu, respectez le plan de travail et le budget, il est essentiel de concentrer votre attention sur les scènes importantes, celles où figurent les principaux acteurs, et, pour les autres, de trouver le moyen de les tourner le plus rapidement et le plus efficacement possible.
7. Vous avez utilisé quatre angles différents pour tourner la séquence du shérif sous le porche. Cela aurait pu être fait sous un ou deux angles maximum.
8. Les *rushes* que j'ai visionnés ces deux derniers jours auraient pu être tournés en une seule journée.

Je regrette d'avoir à être intraitable à ce propos, mais après une révision du budget, il est facile de lire le plan de travail affiché, et de voir que nous allons vers un dépassement sur ce film que nous ne pourrons jamais récupérer, à moins d'un changement radical et immédiat.

D. F. Z.



Jean Renoir

8150, Hollywood Blvd. — Hollywood, California, 1^{er} août 1941

à Mr. Darryl F. Zanuck,
Twentieth Century-Fox Film Corporation,
Beverly Hills. [*original en anglais*]

Cher Zanuck,

J'ai bien reçu votre note à propos des arrière-plans et de mon excessive lenteur sur le tournage de *Swamp Water*. Cette lettre, tout comme notre précédente conversation sur le jeu de Walter Huston m'ont confirmé que notre association était une erreur, pour vous comme pour moi. Le fait est que je suis depuis trop longtemps dans cette profession pour changer de méthodes auxquelles j'ai été amené à croire sincèrement, et qui, dans mon

cas, sont adaptées à mon tempérament. Vous avez vous-même des idées définitives sur la réalisation de films, et ces idées ont prouvé leur efficacité. Puisque mes méthodes semblent à ce point à l'opposé de vos idées, pourquoi prolonger une collaboration qui ne nous procure à l'un comme à l'autre aucun enthousiasme? Vous le savez, dans notre profession, c'est seulement par enthousiasme et sincérité que l'on est capable d'émouvoir à certains moments le public.

Soyez assuré, mon cher Zanuck, que si vous me demandez d'abandonner la direction de ce film, je le ferai de bon cœur.

Cordialement,
Jean Renoir



Twentieth Century-Fox Film Corporation — 2 août 1941
Darryl Zanuck à M. Len Hammond — M. Jean Renoir —
M. Irving Pichel (copie à M. William Koenig)

Ce que j'ai vu sur l'écran jusqu'ici est très bon — rien d'extraordinaire du point de vue de la production ou de la mise en scène et rien non plus de décevant. Toutefois, je ne parle pas du point de vue de la qualité — je parle du point de vue de la quantité et du coût.

Je veux les gars que vous y pensiez avec beaucoup d'attention durant ce week-end et que vous arriviez lundi matin bien résolus à foncer et à vous conformer à cet égard à la politique et aux exigences du studio. Pensez à ce que vous allez faire et puis faites-le. Il y a trop de discussions entre vous sur le plateau. Renoir est le metteur en scène et Pichel est son assistant. La discussion devrait se limiter à eux et ainsi ils pourront agir en toute cohésion.

Voici les causes du retard :

1. Le fait de tourner différentes versions de chaque scène — j'entends par là le manque de décision quant à la façon précise dont vous allez tourner, et l'impossibilité de vous y tenir sans y apporter de changement.

2. Lorsque vous répétez votre scène et que vous la mettez au point, vous devez vous y tenir, ne plus la modifier, ne plus décider de changement d'angles ou d'interprétations différentes lorsque vous en avez fini avec les répétitions.
3. Le Camera Report révèle que la perte de temps est due pour l'essentiel à un manque de décision concernant les angles de prises de vues. Renoir va indiquer la veille au soir à l'opérateur un angle pour le tournage du lendemain, puis quand il arrive et que le plateau a déjà été totalement mis en place, il a changé d'avis. Cela, bien sûr, peut continuer à nous coûter une fortune.

La raison pour laquelle j'ai pris la décision de me lancer dans la production de ce script avec des acteurs pratiquement inconnus, c'est que j'étais sûr que nous pourrions faire ce film à l'économie, mais au train où nous allons je n'y crois pratiquement plus.

Ce n'est pas du tout un film difficile à faire. C'est une histoire très simple avec peu de personnages et sans grandes difficultés techniques. Il n'y a aucune raison pour qu'il ne soit pas expédié rapidement dans le temps imparti.

Nous en sommes à présent à cinq jours de dépassement. Si nous continuons à ce rythme, nous allons atteindre dix ou douze jours, ce qui signifie un surcoût d'au moins 100 000 \$. Nous ne pouvons nous l'offrir. Ce que nous avons vu sur l'écran ne le justifie pas.

Je suis décidé à continuer pendant les trois prochains jours et à observer les résultats. Si nous ne pouvons pas entre-temps nous ressaisir et rétablir la situation, nous organiserons une conférence et nous prendrons à ce moment-là une décision.

D. F. Z.



Feldman-Blum Corporation Beverly Hills, California

à Jean Renoir, Hollywood — 6 août 1941

Cher Jean,

Vous noterez que selon les termes des Articles 7 et 8 du contrat ci-joint, vos services pendant la durée de votre contrat sont attachés exclusivement à la 20th Century-Fox, qui détient également les droits de toutes vos œuvres littéraires et dramatiques.

Ceci en réponse à la question que vous m'avez posée à propos de la rédaction d'un livre ; par conséquent, si vous souhaitiez l'écrire, il serait nécessaire d'obtenir de la 20th Century-Fox soit une suspension de votre contrat, soit une cession de leurs droits concernant ce type d'ouvrage littéraire.

Lundi matin, j'ai attendu des nouvelles de Bill Dover pour savoir si vous vouliez ou non en discuter avec nous, et quand il a finalement réussi à vous joindre, il m'a téléphoné en m'informant de votre attitude face à toute la situation ; franchement, je suis d'accord avec la décision que vous avez prise.

Vous savez, ce qui nous a coûté tant d'efforts et de déconvenues se révèle souvent en valoir largement la peine — j'espère et en fait je suis sûr que ce sera le cas.

Avec toute ma considération ainsi qu'à Miss Frere,
Cordialement,

Ralph Blum.



Twentieth Century-Fox Film Corporation — 8 août 1941

Darryl Zanuck à M. Jean Renoir

Cher Renoir,

J'ai revu toutes les scènes que vous avez tournées jusqu'à présent et voici comme d'habitude le résumé de ce que j'en pense :

Vous avez fait de l'excellent travail en dirigeant Anne Baxter. Son personnage est le plus impressionnant de tous.

Vous avez fait du bon travail avec Dana Andrews. Son interprétation est sincère, surtout aux rares moments où on le laisse sourire et se détendre. Malheureusement, il pâtit d'une sorte de photographie défectueuse qui le rend très peu photogénique. Essayez dès à présent de faire en sorte qu'il enlève son chapeau autant que possible. Trouvez une excuse pour qu'il l'enlève, et dans les scènes où il est obligé de le mettre, ne le laissez pas se l'enfoncer sur le front. S'il y a la moindre opportunité pour qu'il ait l'air gamin et souriant, n'hésitez surtout pas.

Virginia Gilmore est tout à fait convaincante dans les quelques scènes que vous avez tournées avec elle. Il émane d'elle une sensualité qui correspond parfaitement à son rôle.

Walter Huston est bon. Dans quelques-unes des scènes, il est complètement convaincant, pourtant ici et là, la caractérisation de son personnage n'est pas ce qu'elle devrait être. Nous pourrions remédier à cela plus tard par une légère réécriture et quelques prises supplémentaires.

Mary Howard est tout juste moyenne. Nous allons devoir refaire quelques scènes entre elle et Huston. Nous voulons particulièrement réécrire et reprendre la scène dans laquelle Huston revient après la tentative de viol de Carradine. C'est la plus mauvaise du film. Elle est mal écrite et mal mise en scène.

Les frères Dorson sur-jouent horriblement, spécialement Quinn Williams. Vous vous êtes trop efforcé d'obtenir d'eux par moments qu'ils aient l'air comique, sans éviter une certaine banalité. Ils semblent se donner beaucoup trop de mal pour être vraiment drôles.

Le shérif est OK, surtout quand il est honnête et sincère, et qu'il n'essaie pas de jouer.

Il y a trop de production sur ce film. Je veux dire par là qu'à chaque fois que nous sommes à l'épicerie du village, il y a tellement de chevaux, de chariots et de gens que l'on se croirait dans un centre ville. Autrement dit, il y a trop d'atmosphère, ce qui donne une certaine impression d'artificiel.

Ma principale critique porte sur la façon dont vous avez travaillé les personnages secondaires. On dirait qu'ils font tous beaucoup d'efforts pour jouer. Le moindre figurant essaie d'être un « personnage ». Ils essaient tellement d'avoir l'air typiquement américains — en chiquant ou en fumant leur pipe de maïs — qu'ils paraissent fabriqués et artificiels. Je ne les ressens pas comme de simples paysans authentiques réagissant honnêtement et sincèrement comme ceux, par exemple, des *Raisins de la colère*. Chacun, y compris Russell Simpson et les autres, a continuellement l'air de forcer. Ils semblent se donner beaucoup de mal. Ce que vous avez fait de mieux dans le film, ce sont les scènes d'intimité — particulièrement celles qui ont lieu entre le garçon et la fille.

Il n'est rien de tout ce que vous avez tourné qui ne puisse être corrigé par quelques *retakes* d'après tournage. L'important, maintenant, c'est que d'ici là tout soit bon, et que nous n'aggravions pas encore le dépassement. Si vous planifiez à l'avance votre travail la veille du tournage et que vous n'essayez pas de *tout* retravailler sur le plateau, il n'y a aucune raison pour que vous ne puissiez être dans les temps. Je n'ai pas l'espoir de vous voir tout rattraper, mais je ne m'attends pas non plus à vous voir augmenter le dépassement.

Il faut vous rendre compte que nous sommes tous derrière vous et que nous nous efforçons de vous aider — et non pas de vous gêner ou de vous troubler. Aucun metteur en scène de cette compagnie n'a bénéficié de la sollicitude qui vous a été prodiguée. Tout le monde veut vous voir vous en sortir avec un grand premier film. Peut-être avez-vous été trop aidé, peut-être que trop de cuisiniers gâchent le bouillon. Pichel est le seul que vous devriez écouter pour les suggestions de mise en scène. Le chef opérateur, le chef d'équipe, votre secrétaire, le monteur et Len Hammond peuvent vous apporter leur aide si vous le désirez, mais en dernière analyse c'est vous qui réalisez, et Pichel est votre assistant. Le rapport de travail journalier indique qu'une énorme partie du temps est consacrée chaque jour aux discussions. Tout cela devrait être mis au point la veille, ainsi, quand

vous arrivez sur le plateau, vous savez ce que vous faites, et vous tentez de l'obtenir.

Pour finir, je veux que vous sachiez que je suis derrière vous et que je veux vous voir rester sur le film jusqu'au bout — mais en échange, j'attends de vous plus de coopération.

D. F. Z.

copie à Irving Pichel
Len Hammond



Câble de Jean Renoir
à l'attention de Darryl F. Zanuck,
Twentieth Century-Fox Film Corporation, Beverly Hills.
[original en anglais] 18 août 1941

Bien que Mr. Koenig ait finalement admis, lors d'une conversation avec moi aujourd'hui, que la véritable raison pour laquelle on me retirait la direction de *Swamp Water* était que Mr. Zanuck considère que le film progresse trop lentement, étant donné cependant l'insinuation de Mr. Koenig, un peu plus tôt dans la conversation, que je n'allais pas assez bien pour continuer le film, je me vois contraint de vous informer que j'ai la volonté, que je suis prêt et capable, tant du point de vue de ma santé que du reste, de continuer mon travail jusqu'au bout et que je compte bien entendu être dédommagé en totalité conformément aux termes de mon contrat avec vous.

Sincèrement,
Jean Renoir.



Twentieth Century-Fox Film Corporation — 19 août 1941
Darryl Zanuck à M. Jean Renoir

Cher Renoir,

Je ne sais absolument pas de quoi il est question. Je n'ai jamais discuté de ça avec M. Koenig jusqu'à la nuit dernière.

D. F. Z.

Renoir's Papers, UCLA (Traduction : Catherine VIALLES)

***This Land Is Mine, The Southerner* : témoignages**

Textes choisis par Claude Gauteur, traduits par Catherine Vialles

1 Dudley Nichols (1943) « The Writer and the Film »

[...] [Dans la réalisation d'un film], il y a deux phases finales, l'enregistrement des sons et de la musique, et pour finir le réenregistrement de la bande-son dans son ensemble. Le son a sa propre magie, et toute une part de votre conception de scénariste ou cinéaste repose sur les effets sonores. Dans le cas de *This Land Is Mine*, qui a été réalisé par un grand metteur en scène, Jean Renoir, certaines scènes clefs avaient pour cadre un dépôt ferroviaire ; nous ne pouvions tourner en extérieurs réels, aussi avons-nous décidé de le représenter essentiellement grâce à l'espace sonore. Nous avons passé des jours sans fin à rechercher des sons et à tenter de les orchestrer avec autant de soin qu'une partition musicale. Puis vint le moment d'enregistrer la musique du film proprement dite, très peu présente dans la bande sonore, même si chaque mesure avait son importance : un peu de Mendelssohn, de Mehl, une musique originale pour le reste, le tout réenregistré en un ensemble harmonieux.

[...] John Ford a fait *The Informer* malgré la résistance des studios ; même après son achèvement, il était considéré comme une erreur et une perte financière par certains entrepreneurs. Pourtant le film est sorti et ce fut un succès. Il y *avait* un public pour le réalisme. Malgré cet exemple parmi d'autres, je dirais en toute

honnêteté que dans la plupart des cas, les exécutifs des studios ont eu raison, et que les cinéastes ont eu tort. Parce que, généralement, les cinéastes n'ont pas mesuré l'ampleur de leur tâche et de leurs responsabilités quand on les a laissés libres. Ils ne s'en sont pas rendu compte, ou ils ont à la fois voulu l'argent et la liberté, ce qui est incompatible. Personne ne vous paiera pour votre liberté d'artiste, c'est un axiome. Il est admis que vous n'êtes employés que pour le profit. Très bien, alors il vous faut renoncer au salariat, vous consacrer à votre œuvre comme un écrivain ou un dramaturge, et n'être gratifiés que si le film est un succès. En termes économiques, je crois même qu'avec cet arrangement le scénariste et le cinéaste fonctionnent mieux que sous le système du salariat. Intellectuellement, ils ne font qu'un, et travaillent en toute intégrité.

Je me suis laissé aller à cette extrapolation pour expliquer que c'est dans ces conditions que *This Land Is Mine* a vu le jour, de son ébauche à sa réalisation : Jean Renoir et moi avons bénéficié du respect et de la confiance d'un chef de studio exceptionnellement intelligent qui nous a laissé une entière liberté pour faire le film, sans autre limite que nos propres insuffisances.

Il y a mille façons de se lancer dans un film, mais il peut être intéressant d'exposer comment nous avons procédé dans ce cas précis. Nous voulions tous deux faire atteindre un meilleur niveau à l'industrie du spectacle. Nous pensions qu'un film devait tout aussi bien exprimer quelque chose et capter l'attention. Bien des thèmes se bousculent dans la tête d'un auteur. Jean Renoir était depuis peu arrivé d'Europe ; tel un volcan, il bouillonnait d'émotions de ce qu'il y avait vu et éprouvé. Les films anti-fascistes que nous avions vus nous laissaient insatisfaits, parce qu'ils nous semblaient tous très irréels, n'effleurant que la surface du mal. Un bon film anti-fasciste aurait dû scandaliser même les peuples allemands et italiens, et nous étions convaincus que les films à sensations, fabriqués à Hollywood sur ce thème, les auraient bien fait rire, tout comme, en Amérique, on se moquait du film nazi *Oom Kruger*. Toute exagération tombe à plat et devient risible. Seule la vérité peut choquer.

Mais pour atteindre notre objectif, nous savions qu'il faudrait

nous confronter aux idées pour cerner au plus profond ce qui venait d'arriver à l'Europe, et ce n'était pas facile ; parce que les idées s'expriment par des mots, et que l'excès de mots est la pierre d'achoppement d'un cinéma de qualité. Les mots ne représentent rien pour le public, qui n'a besoin que de simples images.

Entre-temps notre imagination s'est mise à l'œuvre, tout simplement parce que nous étions entièrement absorbés par notre tâche. Finalement nous avons commencé par matérialiser les idées par l'intermédiaire des personnages. Au début, ils n'étaient pas très vivants, et le film ressemblait à une fable morale (ce qu'il est resté finalement dans son essence). Mais graduellement, lorsque les personnages issus de notre imagination ont commencé à s'étoffer, ils ont acquis leur humanité et leur singularité, et les idées qui les avaient générés n'ont pas tardé à disparaître au plus profond de leur cœur, là où se dissimule l'essentiel de nos motivations. À ce stade de notre travail, la dramaturgie a commencé à s'élaborer d'elle-même, je ne vois pas comment l'expliquer autrement. Vous pouvez contempler votre feuille blanche, arpenter le sol, vous êtes définitivement obsédé et entraîné jusqu'à la fin par l'introspection de vos personnages ou la simple ébauche de leurs profils, selon vos capacités. Pour ma part je dois dire que j'ai beaucoup appris d'une conception moderne du bien et du mal en m'attaquant aux existences de ces personnages. J'ai découvert à quel point le fascisme pouvait apparaître à certains comme une doctrine crédible et attirante : si nous n'admettons pas cette réalité, nous ne pourrions jamais triompher de lui. J'ai vu combien il s'était répandu autour de moi, y compris peut-être dans mon propre cœur. Cela aussi il faut l'admettre, si nous voulons vaincre le mal.

Il n'y a pas de méchant dans le film. Nous l'avions décidé dès le début, pour la bonne raison que les méchants n'existent pas dans la vie, il n'y a que des êtres humains, capables du meilleur comme du pire. J'aimerais être plus explicite sur la gestation de ce scénario, pour ceux qui peuvent s'intéresser à cette forme d'écriture, mais je ne le peux pas. Nous ne nous sommes pas dit : *Voilà ce que nous allons amorcer à présent pour aboutir à telle situation.*

Maintenant, telle action va pousser le suspense à son comble. Instinctivement, un auteur rompu aux formes dramatiques sait comment concevoir personnages, situations et suspense ; mais si tout ça ne vous vient pas presque inconsciemment, vous n'êtes coupable que d'un problème de fabrication. Il est très facile d'analyser les méthodes de construction dramatique, mais je n'ennuierai pas le lecteur avec de telles rationalisations ; elles ont été exhaustivement explicitées par William Archer et le Professeur George Pierce Baker, pour ne citer que ces deux auteurs. Le véritable guide pour qui veut s'enrichir sur ce sujet demeure le travail des grands dramaturges.

Quoi qu'il en soit, en procédant comme je viens de l'évoquer rapidement, nous en sommes finalement arrivés au scénario que vous trouverez dans ce volume. Il ne mentionne pas les très nombreuses notes rédigées sur les décors, la musique, et divers sujets. Il comporte des défauts que nous avons entrevus dès le début, une surabondance de dialogues contraire à ma perception instinctive du cinéma. Mais les idées ont été matérialisées par les personnages, leurs actes et leurs réactions ; l'antagonisme des concepts s'est transformé en conflits entre êtres humains ; c'est devenu une dramaturgie simple du bien et du mal, le conflit de deux penchants contradictoires au plus profond des hommes — l'un pour le pouvoir, l'autre pour la liberté. Le scénario a pris la forme d'un mystère — au sens du mystère médiéval, tout autant que du contemporain : hommes et femmes, dont le destin et les événements vont entrecroiser les vies, commettent certains actes apparemment inévitables que nous ne parvenons ni à sonder ni à comprendre ; puis dans le dernier acte, le mystère de l'existence de l'homme se voit résolu par le personnage et soudain nous comprenons tout.

Il peut être intéressant de comparer ce scénario et le film achevé. Vous noterez qu'il y a eu beaucoup de changements et d'ellipses, ce qui prouve uniquement qu'un scénario n'est pas définitif, mais simplement la première étape (c'est même la plus importante) de la création filmique. Nous nous sommes rendu compte, par exemple, qu'il fallait couper encore bien plus dans les dialogues. D'abord parce que l'écran est un medium laco-

nique, mais aussi parce que le film avait pris l'allure d'une sorte de fable, et nous trouvions que les personnages parlaient beaucoup trop de leur vie par instants ; il y a des éléments qui gagnent à être retenus, pour attirer plus efficacement l'attention. Il a fallu couper des séquences entières au montage, parce que le film dépassait le métrage qui lui convenait, en termes artistiques. Il n'y a pas de règle absolue pour la longueur d'un film — son métrage se détermine de lui-même finalement, dans la salle de montage. Notre premier montage faisait plus de 4 300 mètres ; la copie définitive a été réduite à environ 2 840 mètres, soit à peu près une heure quarante de projection, tout à fait dans la moyenne des longs métrages d'aujourd'hui.

C'est, avant tout, la genèse d'un film singulier. Scénaristes et cinéastes ont leurs propres procédés pour faire un film, mais le processus décrit est représentatif. S'il y a un problème grave à Hollywood, c'est cette tendance à aborder une histoire en la considérant comme pure invention, comme quelque chose qui manque astucieusement de naturel, en mettant l'accent sur le développement romanesque des actions plutôt que sur les personnages. Une histoire, c'est toujours des personnages, des êtres imaginés qui prennent vie d'eux-mêmes, en plus de ce que l'auteur a derrière la tête. Lorsque le cinéma se préoccupera plus de l'humain, nous aurons de meilleurs films et une approche plus réelle, pour la comédie comme pour la tragédie. En somme, Hollywood aborde encore difficilement l'humour, en recourant largement au *gag* qui est, comme l'a dit quelqu'un, « *le postiche de l'esprit, et non les vrais cheveux près du cerveau* ».

Je n'ai pas tenté de révéler les « secrets » de l'écriture de scénario — parce qu'il n'y a pas de secrets. Il y a certaines formes normalisées, mais là n'est pas l'essentiel. D'autres viendront pour en améliorer la pratique, car nous parvenons à appréhender plus clairement les demandes spécifiques du cinéma. En attendant, ceux qui peuvent se révéler intéressés par la vocation de scénariste vont devoir analyser les meilleurs exemples de scénarios à leur disposition, avant de s'y essayer eux-mêmes. Je n'utilise pas le jargon technique, tel *fondus*, *fondus enchaînés*, *dolly* ou *panoramique*, parce qu'ils sont tout à fait inutiles. Et peu importe la

place où vous les notez dans votre script, la version définitive du film aura ses propres exigences en salle de montage et changera très vraisemblablement ce que vous aviez imaginé. Cette terminologie peut être ignorée sans risque, c'est simplement une convention.

Nous essayons de formuler un certain classicisme formel au cinéma, mais il n'y a pas de règles définitives. Une continuité filmique peut être aussi chaotique et erratique qu'un rêve, si c'est un rêve convaincant qui, par une sorte de nécessité interne, requiert cette forme de continuité. Il n'y a vraiment pas de règles, en dépit de ce qu'Hollywood pourra vous dire. Un film dans sa continuité est un torrent d'images, et si elles s'organisent en un ensemble excitant et intelligible, vous aurez accompli votre objectif. Une bonne part de la technique cinématographique d'aujourd'hui est tout à fait imparfaite, parce que nous en sommes toujours à tâtonner pour trouver une certaine pureté formelle. Le cinéma est un géant enchaîné, un géant qui ne s'est pas encore levé, qui n'a pas encore agité ses chaînes. Ces chaînes sont la censure, le mercantilisme, l'esprit de monopole, la spécialisation — tous ces maux ne sont pas propres au cinéma, mais aux sociétés industrielles. Si le contrôle de la production de films devait tomber entre les mains d'un gouvernement, quel qu'il soit, les anciennes chaînes ne seraient remplacées que par de plus solides encore. La puissance de propagande d'un film est un véritable danger. Aucun art, y compris ce fantastique nouveau medium qu'est le film sonore, ne peut être mis au service d'une idéologie : il doit être libre ou périr.

Extraits de « The Writer and the Film » de Dudley Nichols, introduction placée en tête d'un recueil de vingt scénarios, dont *This Land Is Mine*, in *Twenty Best Film Plays*, John Gassner et Dudley Nichols eds (New York : Crown Publishers, 1943). [D. R.]

2 **Walter Slezak (1962)** ***What Time's the Next Swan ?***

[...] Par chance, R.K.O. m'a fait revenir à Hollywood pour mon film suivant, *This Land Is Mine*, interprété par le grand Charles Laughton. La première fois que j'ai vu Charles Laughton, c'était à Broadway dans *Payment Deferred*. J'ai vu sept fois la pièce. J'avais approché de près tous les grands acteurs, Kainz, Bassermann, Werner Krauss, Raimu — pour moi, il les surpassait tous. Dans le théâtre allemand, il y a une expression pour un acteur exceptionnel : « Il a le numéro de téléphone de Dieu dans sa poche. » Et bien, je suis sûr que Laughton avait même le numéro sur *liste rouge* dans sa poche. Il peut tout faire — être aimable ou haïssable, faire atrocement peur, vous briser le cœur ou jouer la comédie avec un incroyable sens du rythme. Et tout cela avec une diction et une élocution des plus mélodieuses. Je ressentais à ce moment-là — et je ressens toujours — une totale prédilection pour cet acteur. J'en suis fan, j'ai pour lui une admiration sans limites.

En prenant le train à New York, je l'ai vu sur le quai, entouré par ses amis, et je n'ai pas osé me présenter. Mais le lendemain matin, à Chicago où nous devons changer de train, je l'ai salué poliment d'un « Bonjour ! ». Il s'est retourné brusquement, tel un bébé hippopotame pris de frayeur. « Qu'est-ce que vous voulez ? », a-t-il demandé d'une voix inquiète. J'ai répondu : « Rien, rien, Monsieur. Je voulais juste vous dire bonjour. » J'étais désolé d'avoir troublé son intimité. J'ai ajouté : « Je suis acteur, et je joue dans votre prochain film. » « Vous avez du talent ? », dit-il, plein d'appréhension, en levant les sourcils. « Je suis GÉNIAL ! » ai-je répondu, en feignant la grandiloquence. Alors, il a repris avec un large sourire : « Ah ! Un connard prétentieux ! ». Puis, comme si de rien n'était : « Venez, allons prendre un petit-déjeuner ».

Nous avons quatre ou cinq heures à tuer avant que le *Chief* ne se mette en route vers la Californie. Il m'a demandé : « Vous y connaissez quelque chose en peinture ? » J'ai reconnu que j'avais passé deux ans à l'*Art Students League* à New York, avec Kuniyo-

shi¹. Il a décidé : « *Allons à l'Art Institute* ». C'est une expérience inoubliable que de visiter un musée avec Laughton. D'abord, il a une sensibilité et une connaissance approfondie de la peinture et de la sculpture, et il utilise avec beaucoup d'aisance la phraséologie d'un collectionneur. En traversant rapidement une salle contenant nombre de chefs d'œuvre remarquables, il m'a averti : « Ne regardez pas, tout est mauvais ». Mais au bout de la galerie, il s'est arrêté devant un petit tableau, et de son index, il a délimité un cercle de quelques centimètres : « Ça, c'est réellement intéressant. » Nous étions devant le grand tableau de Seurat : *Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*. Laughton était consterné. Il a gémi : « L'accrochage est déplorable. La lumière ne va pas du tout. » Après avoir demandé à un gardien de baisser une grande porte en tôle ondulée pour éviter cet « horrible reflet » : « C'est par terre qu'on a le meilleur point de vue pour ce tableau », et, tout excité, en s'affalant sur le sol, il m'a ordonné : « Viens, mon garçon, assieds-toi là ». J'étais un peu gêné, mais je me suis docilement assis. Entre-temps, une foule de gens, qui l'avaient reconnu, ont commencé à s'attrouper autour de nous pour observer ces deux gros garçons assis là, et à le montrer du doigt aux badauds échappés des galeries voisines. « C'est Charles Laughton — là, par terre — Je ne sais pas qui est l'autre ! » Le conservateur du musée s'est précipité pour saluer son distingué visiteur. Nous nous sommes relevés un peu difficilement, j'en conviens, et l'on nous a montré les nouvelles acquisitions du musée. De nouveau, j'étais surpris par la finesse d'interprétation et par l'intelligence avec laquelle il discutait chaque détail.

Nous avons dîné ensemble dans le train ; et il s'est révélé grand amateur de vins et de cuisine. En commandant *une truite au bleu*² et une grouse aux truffes, il rendit infiniment perplexe le garçon. Puis il a voulu commander le vin : les rares crus existant à Chambord, un « 21 » ou un Voisin. Le serveur, complètement dérouté,

1. Kuniyoshi Yasuo (1892-1953), peintre américain d'origine japonaise arrivé aux États-Unis dès 1906. Après avoir fait des études d'art à Los Angeles et à l'Art Students League à New York, il fut longtemps professeur dans cette même école.

2. En français dans le texte.

hagard, se contentait de répéter : « Comme blanc nous avons du Cresta Blanca, et du Cresta Blanca, rouge. » Charles (je pouvais maintenant m'autoriser à l'appeler par son prénom) déplorait le manque de culture culinaire dont il rendait responsables les produits industrialisés et préemballés, tout comme cette habitude barbare d'ingurgiter des boissons fortement alcoolisées avant le dîner, avec pour effet d'anesthésier les papilles gustatives.

Il me dit qu'il avait interprété Molière à Paris, à la Comédie Française. Nous avons parlé français pendant un moment. Il s'exprimait à la perfection dans un français remarquable, sans la moindre trace d'accent. Il récita une scène du *Malade Imaginaire*. À la fin, nous pleurons tous les deux.

Il était devenu à l'époque le champion attitré de la simplicité de vie en Californie du Sud. Il possédait une maison à *Pacific Palisades*, m'a-t-il dit, et le matin, à son réveil, enfilaient souvent un vieux pantalon, des sandales, un vieux chapeau de paille et allait faire un tour sur la jetée où étaient les bateaux de pêche. Il y achetait quelques poissons, rentrait chez lui, cueillait quelques olives sur ses propres oliviers, les pressait pour en extraire l'huile, et faisait frire ses poissons. [...] Il était plein d'éloges pour certains des vins de Californie les moins connus, avec le lexique étendu d'un éleveur de vins.

J'étais en extase, totalement fasciné parce que j'ai commencé à réaliser que j'avais affaire à un de ces rares individus chez qui vérité et fiction, réalité et imagination avaient totalement fusionné, tout comme des couleurs diluées dans l'eau dont la ligne de démarcation n'est plus visible. C'était un être brillant et un fameux cabotin — j'utilise ce terme comme un très grand compliment : il lui était tout simplement vital de jouer, d'interpréter, d'être « sur quelque chose » — mais pas à la manière évidente et superficielle dont la plupart des comiques le sont à longueur de temps. Charles vivait sa fabuleuse carrière à un niveau bien plus subtil et plus intelligent. J'ai connu beaucoup d'acteurs, ils ne sont pas vraiment passionnants ; il ne faut jamais beaucoup de temps pour découvrir leur mécanisme intérieur. Tout cela m'est familier. Nous sommes tous en représentation pour le chef de rang et le serveur dans un restaurant, alors que Charles Laugh-

ton va déployer toute l'étendue de ses talents pour le sous-fifre chargé de remplir les verres d'eau. Sa connaissance de la littérature aussi bien anglaise, américaine que française est incroyable, et il ne faut jamais le pousser beaucoup pour qu'il appuie son argumentation par une citation quelconque.

Nous avons parlé du film que nous allions tourner. Quand je lui ai dit que j'avais le script avec moi, il est devenu tout excité ; il m'a supplié : « S'il te plaît, oh, s'il te plaît, prête-le moi ! » J'étais étonné qu'on n'ait pas envoyé le scénario à la star du film, et je le lui ai déposé avant de m'en aller. Il était environ une heure du matin — je dormais déjà — quand on a frappé à la porte de mon compartiment (loué aux frais de la R.K.O.). Laughton était là, dans un déluge de larmes. Il tenait le manuscrit en sanglotant : « Walter, oh, c'est beau, c'est tellement beau, l'ampleur de ce travail, la compassion, la compréhension... écoute... » ; et il a commencé à lire. Il interprétait tous les personnages (y compris le mien, ce qui *a priori* ne me plaisait pas trop, mais finalement, c'était tellement bien !) C'était un torrent d'émotions, il riait, il était menaçant — il vivait chacun des rôles. Une éblouissante démonstration de virtuosité. Tout d'un coup, il s'est interrompu : « Non, non, ça ne va pas... Ce n'est pas ce qu'elle dirait... ce n'est pas son caractère... » Mais trois pages plus loin, il s'est frappé le front furieusement avec la paume de sa main : « Oh, quel idiot je fais... quel sombre idiot... Mais *bien sûr* que c'est ça, c'est *tellement* ça... c'est exactement comme ça qu'elle parlerait. » Il a lu le script en entier, l'a analysé, disséqué, en a fait un admirable objet. Lors d'une escale à Albuquerque, il m'a montré le télégramme qu'il envoyait à Charles Koerner, alors à la tête de la R.K.O. Il était totalement humble et plein de gratitude. À la fin, il écrivait : « Quel énorme challenge pour un vieux cabotin épuisé ». Les jours suivants, il ne parlait plus que du film. « Je ne serai jamais un grand acteur ». C'est ce que j'ai pensé en observant Charles Laughton. « Je ne peux pas m'absorber à ce point dans une pièce de théâtre... Je ne peux pas respirer et penser théâtre ou cinéma avec cette flamme et cette ferveur... Je ne vis sûrement pas comme un acteur. » C'était une triste constatation.

Nous sommes arrivés le jour suivant à Hollywood. J'ai déjeuné avec Jean Renoir, notre réalisateur, et Dudley Nichols, qui avait écrit le scénario. Je leur ai raconté mon voyage avec Laughton, sa première réaction en lisant le script, combien cela m'avait terriblement impressionné. Ils m'ont regardé tous les deux en riant. « Qu'est-ce que vous racontez ? », m'a dit Dudley Nichols : « Charlie a le script depuis huit semaines ! »

Jean Renoir a une façon merveilleusement rusée de diriger les acteurs. À la fin d'une prise, il vous comble d'éloges, il vient vous embrasser, vous fait croire que vous vous êtes surpassé, que la scène est parfaite, inspirée, qu'il est impossible, cette fois, que l'on ne vous décerne pas l'Oscar. Il propose alors : « Rien que pour le plaisir — on la refait¹ ! » J'interprétais une scène avec George Sanders. Je n'étais pas en forme ce jour-là. Je savais que j'étais mauvais, mais Renoir montrait beaucoup de gentillesse et de patience. Nous avons fait et refait la prise — le cameraman râlait. « D'accord, les gars, éteignez les projecteurs » et les grands arcs se sont éteints. J'ai vu dans les cintres les électriciens allumer leurs cigarettes, et se préparer à ce qui prenait l'allure d'une pause prolongée. C'est à ce moment-là que Laughton est arrivé sur le plateau. Après m'être excusé, je suis allé le voir. « Charlie, lis-moi cette scène ! » Son visage s'est éclairé d'un large sourire [...] « Qu'est-ce qui se passe... ? AUCUN talent ? » J'ai répondu : « Pas le moindre — *aujourd'hui* en tout cas ! S'il te plaît, lis-la moi ! » C'est ce qu'il a fait. Je suis revenu sur le plateau, et l'on a tourné la scène en une seule prise. Renoir n'a même pas demandé à la refaire « Rien que pour le plaisir ! ». Quand je suis allé remercier Laughton, il m'a dit : « Bien entendu, mon garçon, il y a plusieurs façons de la jouer » et il l'a relue à trois reprises... à chaque fois avec une autre attaque, une autre interprétation et un style totalement différent. J'étais prêt à rendre ma carte professionnelle.

Nous avons une scène longue et difficile à faire. Cela se passait en prison, dans la cellule où Laughton était incarcéré, au moment où, en tant qu'officier nazi, je tentais de lui faire accep-

1. « *Shust for the luck — we shoot it again !* »

ter la philosophie du troisième Reich. Charlie m'a demandé si je pouvais venir chez lui pour avoir le temps de répéter ensemble. Bien entendu, j'ai sauté sur l'occasion. Je me suis rendu dans la belle maison qu'il avait aménagée à *Pacific Palisades*. Un majordome m'a fait entrer dans une pièce au volume harmonieux qui donnait sur la terrasse du jardin, avec vue sur l'océan. Sur l'un des murs était accroché « Le Jugement de Pâris », l'un des grands tableaux de Renoir, un Braque remarquable, une très belle sculpture africaine, et un charmant petit Rousseau au-dessus de la cheminée. Juste une main, tenant délicatement une rose. Nous avons commencé à répéter la scène. Au début, il lisait avec hésitation, comme si les mots n'avaient aucun sens ; la seconde lecture s'est révélée plus aisée. Cela prenait forme, et j'ai commencé à réaliser avec un grand bonheur que j'assistais à une performance du genre « acteur en pleine création ». Bien entendu, Charlie avait oublié qu'il m'avait déjà brillamment joué la scène dans le train.

Lorsque nous avons tourné cette scène, au moment où je devais être pris en gros plan, il a insisté pour que son visage soit éclairé (bien qu'il ne soit pas dans le plan, il était juste assis à côté de la caméra, à me donner la réplique). Il a déclaré : « Il faut que Walter puisse voir mon regard ». C'était un décor étroit et la lumière sur son regard aurait été également dirigée vers l'objectif de la caméra ; alors il a fallu démonter le décor et le reconstruire de façon que son regard soit éclairé. J'ai commencé mon gros plan ; il s'agissait pratiquement d'un monologue, et j'ai vu les yeux de Laughton se remplir de larmes ; il pressait sa main contre sa bouche comme pour s'empêcher de pleurer. Son visage était défait, et à la fin de la scène, il s'est effondré sur sa chaise en gémissant. Je me suis précipité vers lui. « Charlie, ça ne va pas ? ». J'ai pensé qu'il ne se sentait pas bien. Il a levé les yeux — las, épuisé, abattu — en murmurant : « Oh, mon cher ami, c'est tellement difficile de rester simple ! » Je l'adore.

Extraits de *What Time's the Next Swan ?* de Walter Slezak (New York, Garden City : Doubleday & Company, Inc., 1962). [D. R.]

3 Eugène Lourié (1985) *My Work in Films*

Paris a depuis toujours attiré les peintres en devenir. Hollywood était la destination logique des cinéastes. Lorsque Paris et la moitié de la France ont été occupés par les nazis en 1941, et le reste du pays sous le contrôle du gouvernement autoproclamé de Vichy — en fait à la solde des Allemands — la vie culturelle en France s'est trouvée devant une impasse. Les metteurs en scène et producteurs pour qui j'avais travaillé avaient rejoint les États-Unis : Jean Renoir, René Clair, Max Ophuls, Julien Duvivier, André Daven, les frères Hakim. D'autres cinéastes s'étaient exilés quelque part dans le monde. Hollywood, qui attirait alors les cinéastes comme un gigantesque aimant, devint alors mon objectif.

Nous avons attendu un an mon visa d'immigration américain, après une interminable succession de câbles envoyés et reçus d'amis américains ; ma femme et moi avons pris, en mai 1941, un paquebot français qui reliait Marseille à la Martinique, d'où devait se faire notre transfert à New York. Pourtant notre voyage fut interrompu par une escale forcée de deux mois dans le port de Casablanca. Il a fallu encore beaucoup de patience et d'affrontements avec les autorités jusqu'à ce que nous trouvions un vapeur portugais qui pourrait nous débarquer à New York ; la traversée transatlantique s'est éternisée pendant soixante longues journées. À New York, je me suis consacré au dessin publicitaire pour magazines de mode. Mais c'était la dernière étape avant Hollywood.

Ma première collaboration à Hollywood a pour titre *The Desert Song*, réalisé en 1942 par Robert Florey pour le compte de la Warner Brother's. J'avais quitté la France avec une certaine réputation en tant que directeur artistique, et Robert Florey me connaissait de nom. Il voulait que je supervise les décors de son film, mais *The Desert Song* était en gestation depuis un certain temps, et Carlo Novi avait déjà été désigné comme directeur artistique. Comme je venais de passer quelques mois au Maroc, Florey m'a demandé de travailler comme conseiller technique sur son film.

« *Cela te fera une bonne introduction auprès des studios hollywoodiens, Gene* », me dit-il. Le travail s'est avéré à la fois utile et agréable.

Ensuite, j'ai été directeur artistique pour une petite production indépendante réalisée par Fedor Ozep : *Three Russian Girls*. C'était le *remake* d'un film de guerre russe avec Anna Sten dans le rôle principal. Mon travail consistait essentiellement à fournir la neige sur un plateau qui avait été utilisé pour les scènes principales du film d'origine. Nous n'avions besoin que de très peu d'autres décors. Et comme c'était une production indépendante, je n'avais pas à émarger à *L'Art Directors Guild*.

Au même moment, Jean Renoir et Dudley Nichols entreprenaient *This Land Is Mine* pour le compte de la R.K.O. Ce devait être ma première contribution comme directeur artistique pour un film produit par une *major* hollywoodienne — bien qu'officiellement, je ne sois crédité qu'en tant que « *production designer* ». Récemment réfugié d'Europe, Jean était très au fait des événements qui venaient de bouleverser la France. Le pays était sous domination allemande, et la population tragiquement divisée — certains collaborant avec l'envahisseur nazi, d'autres engagés dans un quelconque réseau de résistance. Cependant, la grande majorité tentait de survivre au jour le jour sans prendre parti ni d'un côté ni de l'autre. Cet état de prostration en Europe constituait un tremplin pour leur projet, qui à l'origine se voulait un mélodrame politique conçu pour informer le public américain de ce que vivaient les Européens. Le film se voulait également un simple éloge moral de la dignité humaine et exaltait le bonheur d'être libre. En dépit de son apparence évidente de propagande, *This Land Is Mine* était un récit très personnel raconté par un humaniste.

Charles Laughton interprète le rôle d'Albert Lory, un instituteur d'âge moyen vivant dans une petite ville française (bien que Jean et Dudley Nichols l'aient située « *quelque part en Europe* »). Lory, de caractère timide, sous la coupe d'une mère autoritaire, est secrètement amoureux de sa collègue Louise Martin (Maureen O'Hara). Mais Louise est fiancée à Georges Lambert (George Sanders), administrateur d'un important dépôt ferroviaire. Après le sabotage de ce dépôt, un commandant alle-

mand, le Major von Keller (Walter Slezak) ordonne la capture de dix otages. Si l'on ne retrouve pas le terroriste, ou s'il n'est pas dénoncé, ils seront fusillés. Lory fait partie des otages. Sa mère (Una O'Connor), furieuse et désespérée, se précipite chez Georges Lambert et lui confie qu'elle a surpris Paul, le frère de Louise, rentrant subrepticement chez lui, juste après l'explosion. Lambert le répète à von Keller ; celui-ci envoie une patrouille à la poursuite de Paul qui sera tué.

Lory est libéré, mais lorsqu'il apprend que sa mère est à l'origine de la dénonciation, il se précipite chez Lambert. Il arrive trop tard. Lambert, culpabilisé par sa propre lâcheté, s'est suicidé et Lory, que l'on vient de trouver près du corps de Lambert, est accusé de meurtre. Son procès doit avoir lieu publiquement, et von Keller lui fait une proposition lors d'une visite dans sa cellule, pour l'empêcher de dénoncer ouvertement l'ordre nazi. En échange de son silence durant sa défense, on trouvera dans le bureau de Lambert une fausse lettre expliquant son suicide, et Lory sera libéré. Mais, le soir même, par la fenêtre de sa cellule, Lory assiste avec horreur à l'exécution de sang-froid des otages, parmi lesquels le directeur de l'école qu'il vénérât. Le jour suivant, au tribunal, Lory trouve la force morale de dénoncer l'oppresseur nazi et ses collaborateurs français. On le laisse quitter le tribunal, et, délivré de sa peur, il revient dans sa classe en attendant l'arrivée des soldats nazis qui vont l'exécuter, non pour la mort de Lambert, mais pour son appel à la libération des opprimés.

En dehors de cette thématique assez simple (réminiscence de la nouvelle d'Alphonse Daudet *La dernière classe*), l'éthique du film est liée à l'histoire personnelle du héros, un être veule qui ne peut conjurer sa peur. Ce n'est qu'après avoir été confronté à la cruauté et à l'injustice des oppresseurs nazis qu'il se révolte et trouve le courage de dire sa colère. L'agneau inoffensif devient un bélier combatif — ou, dans l'esprit de Laughton, un lion rugissant.

Le film a été tourné dans l'ancien studio R.K.O. de *Gower Street*. Je crois que c'était la première fois que Dudley Nichols, scénariste réputé, assumait les fonctions de producteur. Pour des

raisons que j'ignore, Al d'Agostino, alors à la tête du département artistique de la R.K.O., a décidé de ne pas demander mon admission à l'*Art Directors Guild*. À la place, il m'a offert le titre plus prestigieux de *production designer*, un poste échappant au contrôle de la *Guild*. Le titre m'était indifférent. Je voulais simplement concevoir et construire le décor d'un film de Renoir. Al d'Agostino m'a expliqué que comme je n'avais aucune expérience du *studio system* hollywoodien, je devais être assisté d'un directeur artistique diplômé. Ce devait être Walter Keller, qui a accepté de me laisser superviser son travail. Walter devait être crédité de la direction artistique avec Al d'Agostino, et mon nom apparaîtrait séparément, en tant que *production designer*.

J'étais d'accord, mais pas la *Guild*. À cette époque, de nombreux décorateurs de renom venaient de New York pour travailler à Hollywood. Ils échappaient à la juridiction de la *Guild* grâce à ce nouveau poste de *production designer*. Certains membres de l'*Art Directors Guild* s'inquiétaient de cette invasion potentielle de leur profession. Puis un jour je reçus une sympathique lettre m'invitant à rejoindre la *Guild*. J'étais enfin habilité à exercer mon métier de directeur artistique.

Pour moi, il n'y avait aucune différence entre la conception et la construction des décors en France ou dans un studio hollywoodien, les règles étaient simplement différentes. À Hollywood, par exemple, un directeur artistique ne peut pas fournir directement ses propres esquisses au département de la construction. Je n'avais pas le droit de réaliser les croquis définitifs des décors ; le studio confiait cette tâche à un dessinateur ou un illustrateur, qui redessinaient mes esquisses. En France, en revanche, seul le directeur artistique et ses assistants dessinaient les croquis de construction des décors, même schématiques. Si les décors étaient compliqués, s'il y avait des détails à illustrer, nous avions occasionnellement recours à des dessinateurs d'architecture. J'ai conçu les décors d'une cinquantaine de films en Europe, et je ne me souviens d'avoir eu à montrer des croquis que pour douze ou quinze d'entre eux. Pour la plupart, c'était des films en costumes. À Hollywood, au contraire, la conception des esquisses faisait l'objet d'une procédure établie. Ainsi, on a développé la

spécialisation artistique de compositions extrêmement détaillées, produites par des décorateurs ou illustrateurs hautement spécialisés, très professionnels, et uniquement voués à représenter des scènes parfaitement illustrées.

Bien des détails du décor n'étaient pas décidés au moment de la réalisation des croquis, c'était donc à l'illustrateur de les suggérer ; aussi était-il crucial qu'il comprenne, presque intuitivement, les idées du directeur artistique. Pourtant, c'est au hasard des disponibilités que les studios sélectionnaient dans leur département artistique un illustrateur — critère de sélection plutôt frustrant pour un directeur artistique. Les esquisses ne sont pas seulement une représentation minimale des murs, des portes et des fenêtres, elles doivent également exprimer la subtile ambiance d'un décor, refléter la personnalité et le mode de vie de ses habitants. De plus, elles doivent exprimer l'atmosphère d'une scène et ses effets de lumière. Plus tard dans ma carrière hollywoodienne, j'ai rencontré beaucoup d'illustrateurs et de proches collaborateurs dont la contribution me fut d'un grand secours. J'étais heureux de pouvoir travailler en synergie avec eux, parce que les relations entre directeur artistique et illustrateur, totalement dépendantes de leurs affinités conceptuelles, ne peuvent être celles d'un patron et de son subordonné.

En dehors des illustrateurs, la différence la plus radicale entre les pratiques de production à Hollywood et en France, c'était le rôle joué par le bureau de production du studio, qui m'apparut être le principal centre de décisions concernant les décors. Comme *This Land Is Mine* se situait en grande partie dans les rues d'une petite ville française, j'ai été confronté à un *diktat* du bureau de production : « Nous avons déjà une ville française dans nos studios. Vous devez vous en servir. » On m'a conduit au ranch R.K.O. sur Ventura Boulevard et j'y ai exploré les décors délabrés des rues médiévales construites pour *The Hunchback of Notre Dame* (*Le Bossu de Notre-Dame*¹). C'était un décor hautement stylisé, façon pseudo gothique, très inspiré des illustrations

1. Il s'agit de la fameuse version réalisée en 1939, par William Dieterle, qui réunissait déjà Charles Laughton (Quasimodo) et Maureen O'Hara (Esmeralda).

de Gustave Doré. J'étais confronté à un dilemme : comment utiliser un tel décor pour notre film, aussi éloigné de la conception de Renoir que de la mienne ? Nous voulions une ville française contemporaine, abstraite et anonyme, où un Français moyen vit une existence ordinaire. C'était l'histoire d'un anonyme. C'est pourquoi je ne cherchais rien sur le plateau qui sorte de l'ordinaire, et surtout pas l'extravagance architecturale d'un style gothique flamboyant.

Derrière la cathédrale de style gothique, j'aperçus sur un plateau déserté la façade imposante d'un bâtiment de style vaguement Renaissance qui avait été utilisé à trois reprises, et qui pouvait, à mon avis, être reconverti en *City hall* de notre ville. Le quartier « Notre-Dame » ne se composait que d'une lointaine enfilade de toits recouverts de tuiles et de cheminées. D'autres maisons m'ont servi de structures pour les nouvelles façades que j'avais créées. Tout le monde était satisfait : le bureau de la production voyait sa volonté exaucée — j'avais utilisé leur ville française — Renoir et moi étions contents de ce style anonyme. Dudley était satisfait car nous ne dépassions pas notre budget, nous avons œuvré pour le bien du film.

Une semaine avant le début du tournage, Dudley, Jean, le directeur de la photo, l'équipe et l'habituel entourage de la production se sont réunis sur le plateau. Quelques tanks allemands très approximatifs roulaient sur le pavé. Jean a entrepris de planifier l'action et les emplacements de caméra. Pour saisir avec fluidité l'avancée des soldats allemands dans les rues, il voulait utiliser une grue. « *Mais Jean* », dit Dudley, « *vous ne pourrez pas avoir de grue, je ne pense pas. Je ne l'ai pas comptabilisée dans le budget et je ne peux plus la demander à présent.* » Jean était vraiment contrarié par le veto de son producteur et ami, mais, tout en gardant son calme, il dit : « *Très bien, je change d'option pour le tournage de cette scène, mais pour garder au film son unité de style, je n'utiliserai aucun travelling.* » Pour moi, c'était inattendu, cette ingérence du producteur dans les décisions du metteur en scène. Le conflit qui devait m'opposer à Dudley s'est produit à peu près à ce moment-là.

Pendant la préparation, Renoir et moi discussions souvent du script. Autant nous étions sensibles au thème du film, en tant que Français, autant nos points de vue étaient différents sur la réaction de nos compatriotes face à l'Occupation allemande. Je suis incapable de me souvenir des termes exacts de la discussion, mais Dudley a entendu des éclats de voix s'échapper du bureau de Jean. Quand j'en suis sorti, Dudley m'a arrêté : « *Gene* », dit-il, « *je ne veux pas que vous contrariez Jean pendant la préparation du film. Peut-être ne devriez-vous pas y participer.* » Réaction inattendue que je trouvais injuste. Je suis revenu dans le bureau de Jean et lui ai répété la remarque de Dudley. « *Ne t'inquiète pas* » dit Jean. « *J'expliquerai à Dudley que parfois les discussions amicales entre Français peuvent ressembler à des désaccords.* » J'ai continué à travailler sur le film.

En recréant les rues de la petite ville, nous avons eu un problème : en quelle langue rédiger affiches et enseignes ? Jean et Dudley se sont décidés pour l'anglais : tous les Français du film s'exprimaient en anglais, les enseignes devaient le faire également. Seuls les allemands s'exprimeraient dans leur propre langue.

D'après mes souvenirs, le tournage a commencé dans les rues désertes, tous les habitants cloîtrés derrière leurs portes closes. Les pas lourds de l'armée déferlante résonnaient sur les pavés désertés, l'infanterie allemande était en marche et des tanks circulaient devant le monument aux morts de la précédente guerre. Sur le monument, une inscription : « 1914-1918. À la mémoire de ceux qui sont morts pour la paix dans le monde. » Commentaire amèrement ironique de l'invasion allemande de 1940.

J'avais pour habitude en France de « vieillir » moi-même mes décors au pistolet à peinture. J'ai décidé d'en faire autant à Hollywood. Al d'Agostino était épouvanté. C'était contraire à toutes les règles de la corporation. Finalement Al a cédé, à condition que je travaille tard dans l'après-midi, avec l'assistance d'un peintre du studio qui serait disponible. Un soir nous avons terminé tard. Je suis resté seul pour chercher quel revêtement donnerait au décor son aspect le plus vivant. J'ai entendu un bruit de pas venant de l'escalier. Il était tard et personne n'était censé

être encore sur le plateau. J'ai vu alors Charles Laughton monter quatre à quatre puis dévaler les marches d'un escalier du décor. Quand je lui ai demandé ce qu'il faisait, il m'a timidement répondu qu'il essayait de s'habituer à l'étroitesse de l'escalier ! J'avais rarement rencontré un acteur qui préparait son rôle aussi méticuleusement. Pourtant, lors d'une autre scène, sa minutie a failli déclencher un conflit. L'unique lucarne de sa cellule était située en hauteur. Charles devait s'accrocher aux barreaux d'acier pour voir l'exécution des otages dans la cour de la prison. Pour rendre la scène plus expressive, il a voulu secouer les barreaux dans son désespoir. Hélas, les barreaux « d'acier » étaient en bois. Ils ne pouvaient résister à la poigne vigoureuse de Laughton. Devant ce problème, il s'est refusé à interpréter cette scène. « *Je ne peux pas jouer dans le décor en papier mâché de Gene !* » Il a fallu toute l'autorité de Renoir pour qu'il se calme. Jean lui a signifié, en substance, qu'en tant qu'acteur, Laughton devait *faire semblant* de secouer les barreaux sans démolir le décor.

Lorsque Jean m'a raconté en souriant cette anecdote, je me suis souvenu de ma précédente expérience avec les barreaux de prison. C'était dans un film français, *Les Hommes nouveaux*¹ : Harry Baur était emprisonné dans une geôle marocaine. Pour rendre le décor plus intéressant visuellement, j'avais créé la partie prison dans une vieille forteresse voûtée et les cellules étaient séparées entre elles par des barreaux. Comme d'habitude, Marcel L'Herbier est venu visiter le décor la veille du tournage. Il a approuvé le décor, et apprécié l'ouverture entre les différentes cellules. C'est alors qu'il a eu l'idée d'utiliser le décor avec « créativité » : « *Imaginez comme ce serait intéressant de mettre des lions dans la cellule voisine de celle de Harry Baur* », a-t-il dit à Alexandre Kamenka, notre producteur. Visiblement impressionné par l'inventivité de L'Herbier, A. K. demanda : « *Qu'en pensez-vous, Gene ?* » Je pensais que le décor pouvait s'écrouler sous le poids des lions, et que les barreaux de bois ne seraient sans doute pas assez solides. J'ai répondu : « *Votre acteur risque d'être dévoré vivant* ». « *Qu'est-*

1. Réalisé en 1936 par Marcel L'Herbier.

ce qu'on peut faire, alors ? », demanda A. K., « Il nous faut tourner la scène demain. » Il a fallu vingt charpentiers pour consolider la prison toute la nuit et installer des cages de cirque à la place des barreaux de bois. Le jour suivant on a fait venir quelques lions galeux. Ils ont somnolé ou se sont cachés toute la journée, excepté à l'heure du repas, et là ils ont rugi tellement fort que toute prise de son est devenue impossible.

L'épisode des lions et les romantiques exagérations du plateau marocain contrastaient avec la simplicité de conception du décor de *This Land Is Mine*. Cela illustre la différence essentielle de mon approche, entre les films de mes débuts en France et ma période de collaboration avec Renoir. Dans mes premiers films, je mettais l'accent sur un romantisme outrancier très en vogue à l'époque. Plus tard, j'ai eu tendance à simplifier mes décors à l'extrême, à les débarrasser de toute ornementation inutile.

Pour *This Land Is Mine*, j'ai essayé de ne pas avoir recours aux facilités d'un style pittoresque, typiquement « *Frenchy* ». Mes décors reflétaient cette tendance à la simplification, sous l'influence d'un groupe d'amis de Renoir dont je faisais partie. Nous avions une véritable haine pour ces restaurants à la mode, pétrifiés dans ce que l'on appelait « le style rustique » : « auberges traditionnelles » avec fausses poutres apparentes, ustensiles de cuivre à profusion, buffets de campagne et nappes à carreaux. J'ai procédé pour les intérieurs comme pour les rues. Avec la bénédiction de Renoir, j'ai mis l'accent sur la simplicité et une sorte de neutralité dépouillée du décor. Je ne voulais pas distraire le public de la noirceur du drame. Dans ce cas comme dans d'autres, l'aspect anonyme des décors servait au mieux la dramaturgie. Au grand désespoir de mon collaborateur, j'ai débarrassé tous les murs de leurs tableaux et les dessus de cheminée de leur bric-à-brac. Le seul accessoire d'importance était l'horloge murale, parce qu'elle intervenait dans le jeu de Laughton.

Un épisode du film réunissait Laughton et un jeune élève lors d'une sortie dominicale. Il s'agissait d'un pique-nique dans un pré, près d'un étang. C'était une scène très courte et Jean ne voulait pas la tourner en extérieurs réels : il m'a demandé de reconstituer le paysage sur un plateau, et de figurer l'arrière-plan en

perspective. Pour recréer un paysage en studio, on dispose habituellement un peu de végétation — herbes, arbres et buissons devant une toile peinte. Toutefois une toile peinte bien réalisée revient assez cher, et Renoir était plutôt favorable à ma méthode, qui consiste à disposer des miniatures en arrière-plan. L'effet de réel est plus saisissant ; les feuilles peuvent trembler au vent, et cela facilite le contrôle de la lumière sur le plateau.

C'est très agréable de recréer un paysage minuscule, mais il y a des problèmes bien spécifiques. Il était presque impossible de trouver des arbres miniatures comme ces bonzaïs élevés par les jardiniers japonais. Qui plus est, ces arbres nains ont d'étranges silhouettes avec leurs troncs noueux et leur texture singulière. Il est difficile de les prendre pour de vrais arbres avec une perspective différente. Mais en cherchant scrupuleusement certaines branches et buissons, il est souvent possible de trouver quelques petits spécimens aptes à passer pour de vrais arbres. Grâce à l'attention méticuleuse du département spécialisé de la R.K.O., j'ai pu recréer une forêt distante et quelques clairières typiques d'une France rurale. Comme je disposais de peu d'espace sur le plateau, j'ai été obligé de placer les acteurs très près de mon arrière-plan miniature censé représenter un paysage lointain. Cette proximité était une nouveauté pour le département artistique et pour notre opérateur, qui craignait que le subterfuge n'opère pas et que l'on perçoive à l'écran la distance réelle entre les acteurs et les arbres miniatures.

Pourtant, j'avais déjà utilisé des miniatures placées très près de l'action, et je savais que l'on pouvait obtenir l'illusion d'une certaine distance à condition de respecter les règles des peintres paysagistes. Ce que l'on nomme perspectivisme aérien se base sur l'utilisation de teintes plus pâles, plus diffuses dans le lointain, et de plus forts contrastes au premier plan. Il me semblait que la silhouette d'un cheval errant dans une prairie au loin améliorerait la scène. Le chef de département des effets spéciaux m'assura qu'il pourrait facilement surimpressionner l'image réduite d'un vrai cheval dans la prairie. Pour la première fois dans ma carrière de décorateur, je découvrais le *travelling*

*matte*¹, consistant à filmer des objets en mouvement devant un fond bleu lumineux. Ce plan est ensuite superposé à un autre — dans ce cas, le paysage miniature. Plus tard, j'ai souvent utilisé cet effet.

C'était également la première fois que je voyais un cascadeur, métier qui n'existait pas encore en France. Jean m'avait demandé de repérer un pont au-dessus d'une voie ferrée et de mettre au point une scène de cascade, où la doublure de Paul s'élance d'un pont pour retomber sur le toit d'un train en marche. C'est ainsi que j'ai fait la connaissance d'un cascadeur professionnel, qui, trente ans plus tard, pratique toujours son métier de casse-cou.

Mes relations avec Walter Keller, mon obligeant directeur artistique, étaient cordiales. Nous nous comprenions parfaitement. Même chose avec Al Fields, l'assistant décorateur, qui saisissait rapidement mes intentions et trouvait les accessoires appropriés pour monter le décor.

Pourtant, certaines procédures en usage à Hollywood me semblaient étranges. En France, nous avons l'habitude d'improviser des solutions sous l'impulsion du moment. Nous devons réaliser le décor d'un bureau vide, abandonné depuis un certain temps. Je voulais des bureaux poussiéreux et je demandais à l'accessoiriste du plateau d'aller chercher de la poussière — on balayait les sols à cette époque — et de la répandre sur les bureaux. « *Oh, non ! me répond-il, la poussière est du ressort du département des effets spéciaux.* » Il a téléphoné et, quelque vingt minutes plus tard, un spécialiste est arrivé. « *Quel est le problème ?* », a-t-il demandé. Quand on lui dit qu'il s'agissait de rendre des bureaux poussiéreux, il a disparu puis est revenu avec un engin bizarre qui ressemblait à un soufflet de cheminée. En l'actionnant, un nuage de poudre blanchâtre s'est répandu dans le décor. Ça n'allait pas du tout, et il a fallu tout nettoyer. Cet effet, qui semblait tellement simple, est devenu démesuré et nous a pris des heures. Pour moi, c'était chasser une mouche avec un fusil spécial éléphants.

1. Cache mobile.

Ce qui m'étonnait aussi, c'était la fidélité des équipes de tournage envers leurs studios respectifs, une tradition hollywoodienne tout à fait nouvelle pour moi. J'ai rencontré certains directeurs artistiques qui ont entièrement consacré leur vie professionnelle au même studio. Ils auraient trouvé inconcevable de changer de studio, de travailler pour un autre drapeau ou même d'en parler. En Europe, nous nous efforçons de collaborer avec nos cinéastes préférés, ou de choisir les films selon leur contenu ou leur ambiance visuelle. Alors qu'à Hollywood j'ai découvert que les directeurs artistiques, n'écouterant que leur loyauté envers le studio, ne s'intéressaient pas aux films. Au début de ma carrière hollywoodienne, les directeurs artistiques sous contrat considéraient leurs collègues indépendants avec une condescendance soupçonneuse ; j'avais l'impression d'être un intrus en situation irrégulière. Cette attitude a changé avec le déclin du règne des grands studios.

Malgré notre malentendu au tout début de la production, mes relations avec Dudley Nichols sont devenues cordiales. C'était un homme sincère et consciencieux qui prenait très au sérieux son travail d'écriture et le considérait comme inaltérable. Il avait pour habitude de s'enfermer dans son bureau pour écrire ou réécrire une scène avec une dévotion absolue. Il émergeait, l'air épuisé, brandissant ses pages comme Moïse les tables de la loi sur le Mont Sinaï. Et l'on savait qu'il serait impossible de modifier son texte. Malgré leurs personnalités fondamentalement différentes, Jean et Dudley avaient l'un pour l'autre une amitié solide et sincère. Charles Laughton est également devenu très proche de Jean. Laughton s'enfermait toujours avec lui, et très souvent pendant l'heure du déjeuner, sa voix résonnait dans sa loge ou dans celle de Jean, déclamant de longs passages de Shakespeare ou de la Bible.

Le tournage s'est déroulé harmonieusement. Tous les acteurs se sont totalement impliqués dans leurs rôles, sincèrement touchés par les tourments des personnages qu'ils incarnaient. Ils semblaient vivre leurs rôles, sous la direction amicale de Renoir. *This Land Is Mine*, réalisé en un temps record, a été distribué au printemps 1943. En dépit d'une thématique quelque peu didac-

tique, le film a eu du succès. En revanche, lors de sa sortie en France en 1946, les réactions ont été franchement hostiles. Les Français ne pouvaient admettre la version de l'Occupation vue par Renoir, étant donné qu'il n'en avait pas vraiment souffert. Ils n'ont pas compris qu'il s'agissait d'une tentative intelligente et sincère pour comprendre la situation d'un pays occupé, et pour l'exprimer avec sympathie et amour. De plus, il était probablement impossible pour un Français d'admettre qu'un héros de la Résistance pouvait aussi être un lâche, malgré tout.

En ce qui me concerne, c'était mon premier film important à Hollywood, et ma première collaboration avec Renoir dans le cadre inédit des studios ; j'y ai découvert que les techniques de construction des décors étaient fondamentalement similaires à celles pratiquées en France, tout comme en Angleterre, en Suède, en Espagne ou en Italie, comme j'en ai plus tard fait l'expérience.

Extraits de *My Work in Films* de Eugène Lourié (San Diego — New York — London : Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1985).

4 Norman Lloyd (1993)

Stages : Of Live in Theater, Film and Television

Après *Spellbound*, je suis resté à Hollywood pour tenter ma chance. Mais il ne se passait rien, et ma situation devenait périlleuse. J'étais à court d'argent. Nous étions en guerre, et bien que la situation ne soit pas pire que durant la Dépression, j'avais à présent deux personnes à nourrir. Je ne sais plus comment j'ai rencontré Renoir, ni pourquoi j'ai eu la chance de collaborer à *The Southerner*. Mais je l'ai rencontré au *General Service Studio*, et c'était la première fois que je voyais un homme comme lui. Au premier abord, il ressemblait à un gros cultivateur de pommes de terre de l'Idaho. Il était habillé très simplement, une paire de *chinos*¹, une chemise ordinaire au col ouvert, et un merveilleux chapeau (un Stetson, je crois). Il boitait à cause d'une blessure datant de la première guerre mondiale. À la fin de sa vie, sa blessure s'est rouverte, et l'a fait beaucoup souffrir. Dans son livre,

1. Pantalons de travail.

Pierre-Auguste Renoir, mon père, il n'évoque pas seulement son père mais aussi sa propre vie, la façon dont il a été blessé, et comment il a commencé à faire des films. Sa mère lui avait sauvé la vie en refusant qu'il soit amputé. Pendant sa convalescence, il n'avait nulle part où aller, alors il est allé au cinéma ; il y restait des journées entières, en surelevant sa jambe pour qu'elle guérisse. Elle n'a jamais vraiment guéri.

C'était un homme électrisant, d'une énergie incroyable. Le prototype du Français, tout comme ses films. Leur esthétique, le comportement des personnages et la façon dont ils sont habillés témoignent d'une histoire de la France des années Vingt et Trente.

Lors de notre entrevue, Renoir m'a dit que mon personnage n'avait pas beaucoup d'importance dans le script ; il était en train de le réécrire et laissait une grande part à l'improvisation. Il m'a permis d'emprunter le scénario pour le lire. En le lui rendant, je lui ai confié comment je voyais l'interprétation de cet étrange personnage qui, bien que demeuré, était l'un des rôles essentiels. Il vivait à la ferme, courait à travers champs comme un animal menaçant. Nous étions d'accord sur la poésie de cet être. Je lui ai dit ce que je voulais faire, comment je le voyais habillé : en treillis de la première guerre mondiale avec une veste bizarre. Ce n'est pas ce que nous avons utilisé pour le film, mais une certaine complicité est née entre Jean et moi ; c'est pourquoi, je pense, il a décidé de me confier le rôle. Dans le film, je porte des vêtements de travail usés et crasseux, et j'ai une petite flûte taillée dans l'écorce.

Le film était adapté du roman *Hold Autumn in Your Hand*, une histoire de métayers dans les champs de coton du Texas. Nous avons presque entièrement tourné aux alentours de Madera, dans la vallée de San Joaquin, au centre de la Californie, où l'on cultive également le coton. La région était habitée par une secte de russes, émigrés depuis très longtemps au Mexique, qui avaient franchi la frontière pour s'installer en Californie centrale. Il leur était interdit de se regarder dans un miroir, et leur réaction au tournage d'un film ne manquait pas d'intérêt : Renoir avait pensé en faire figurer certains dans le film, mais toute idée

de représentation de leur propre image allait à l'encontre de leur religion. Ils s'enfuyaient dès que la caméra se tournait vers eux. Nous n'avons pas non plus utilisé leurs maisons, d'abord pour des raisons religieuses, mais surtout parce qu'elles étaient en trop bon état ; il nous fallait une ruine, alors Jean a dû la reconstituer. Renoir m'a laissé une grande liberté pour ce rôle, et j'ai beaucoup improvisé, y compris lorsque je cours dans les collines et que je chasse les animaux. C'était un rôle extraordinaire, et c'était incroyable de voir cet homme travailler ; en laissant aux acteurs une grande liberté d'intervention, il nous donnait, à ces moments-là, l'impression d'être réellement créateurs. Il y avait un casting remarquable : Betty Field et Zachary Scott, Percy Kilbride, Blanche Yurka, Estelle Taylor, qui avait été la femme de Jack Dempsey, Charlie Kempner [*sic*¹], un excellent acteur disparu dans un accident de voiture juste après le film, Carroll Naish, dans le rôle de mon oncle, et Beulah Bondi.

Renoir, tellement français pourtant, a montré une réelle compréhension du fermier texan. Il exprime cela très bien dans son livre, et dans sa pièce *Carola* que j'ai plus tard produite et réalisée pour PBS, avec Leslie Caron et Mel Ferrer ; on disait quelque part dans le dialogue : « *Un fermier a plus en commun avec un fermier étranger qu'avec un banquier de son propre pays.* » Jean était un artiste à la fois subtil et d'avant-garde, malgré le réalisme de la plupart de ses films. Il était sensible à la peinture à son plus haut niveau, sous l'influence de Renoir, mais aussi de Cézanne, Pissarro et Toulouse-Lautrec qui dans son enfance étaient des familiers de la maison. Il était pétri de la meilleure culture française. Mais il connaissait tout aussi bien la vie des paysans ; il avait pour eux une véritable prédilection. Il aimait leur simplicité et leur façon d'être. Au petit-déjeuner, il buvait son café dans un grand bol, comme je l'avais vu faire par les émigrants quand

1. Charles Kemper (1900-1950). Norman Lloyd se trompe puisque Charles Kemper apparaît dans 23 autres films avant sa disparition, effectivement dans un accident de voiture, en 1950, juste après *On Dangerous Ground* de Nicholas Ray. En fait, *The Southerner* n'est que son troisième long métrage, juste après le remake de *La Chienne* réalisé par Fritz Lang, *Scarlet Street*, où il incarne de façon très convaincante le personnage correspondant à l'adjudant Godard.

j'étais enfant. Des films comme *Partie de campagne*, *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Le Fleuve* ont un lien avec la nature. Il comprenait également les ouvriers ; pour *La Bête Humaine*, il avait demandé à Jean Gabin d'apprendre à conduire une machine à vapeur.

Je travaillais à nouveau avec un géant ; Renoir était l'une des figures majeures de l'histoire du cinéma. Durant toutes les années où je l'ai côtoyé, à chaque fois que j'ai été près de lui, il y avait une illumination dans ce qu'il disait — quelque chose que je n'avais jamais entendu auparavant. Sa façon d'être était diamétralement opposée à celle d'Hitchcock. Ils avaient en commun d'être des conteurs d'histoires ; ils écrivaient tous les deux. Hitchcock ne rédigeait pas ses dialogues ; il utilisait un scénariste, mais l'histoire était toujours racontée à sa manière. Renoir écrivait réellement, ses livres et ses scénarios. À un moment, il avait collaboré avec des auteurs comme Jacques Prévert et Charles Spaak, qui étaient également poètes. Avec Renoir, vous aviez la certitude d'être en présence de quelqu'un de spécial, et cela déteignait sur vous. On avait la sensation de ce que le travail pouvait être — de quoi il était vraiment question. Avec Renoir, on voyait ce que c'était d'être un grand artiste. Tout en lui exprimait l'humanisme.

Extrait de *Stages : Of Life in Theater, Film and Television* de Norman Lloyd (Limelight editions : New York, 1993). [D. R.]

1273 Leona Drive

Guy Cavagnac

Jean Renoir résida aux États-Unis, à Los Angeles (à Hollywood d'abord, à Beverley Hills ensuite), toute la seconde partie de sa vie, de 1940 à sa mort, c'est-à-dire durant presque la moitié de son existence... Le plus important des cinéastes français était devenu — et est mort — citoyen des États-Unis. Il nous est arrivé, hélas, de constater que, par un étrange et stupide chauvinisme, de nombreux français, ouvertement ou secrètement, ne lui pardonnèrent jamais ni sa deuxième nationalité, ni sa longue absence de France.

Absent de France, Renoir ne l'a pourtant jamais été vraiment. On s'en rend compte au lendemain de la guerre, tout au long de sa correspondance et par la formidable générosité dont fait preuve le couple Renoir envers ceux de leurs amis qui souffrent des restrictions en France. On s'en rend compte dans leur relation suivie avec eux par l'intermédiaire de Louis Guillaume qui s'occupe à Paris des affaires de Jean Renoir, et qui, entre autres, lui permettra de récupérer quelques objets précieux et surtout le fameux *Jean en chasseur* peint par son père. On s'en rend compte plus tard dans chacune des lettres qu'il échange avec Ginette Doynel¹. On s'en rend compte encore et surtout dans chacun des projets qu'il tente de réaliser, qu'il y réussisse ou non. Si l'on veut bien revoir en ce sens sa filmographie on constatera que,

1. Ginette Doynel (plus tard Anne de Saint-Phalle), collaboratrice de Renoir depuis *Le Carrosse d'or* et jusqu'à la fin de sa vie ; fondée de pouvoir, administratrice et gérante de la société « Les Films Jean Renoir ».

après *Le Carrosse d'or* (1952), Renoir ne tourne plus que dans son pays natal, à l'exception de la part autrichienne du *Caporal épinglé* (1961) qui n'en reste pas moins un film produit en France et d'esprit très français.

C'est par la force des choses que Renoir s'est expatrié au moment du déclenchement de la guerre : il avait assez souffert de la précédente. C'est par la force des choses qu'il ne revint pas plus souvent et plus longuement en France : dans un premier temps, parce qu'un problème complexe de divorce mal engagé, et surtout refusé par sa première épouse Catherine Hessling, l'empêcha d'y résider. Ensuite parce que, malgré ses efforts répétés, et l'acharnement de la courageuse Ginette Doynel, il lui fut longtemps impossible d'y tourner, notamment pendant les années Soixante, entre *Le Caporal épinglé* et *Le Petit théâtre*. Que ce soit à cause du caprice d'une vedette, du caprice d'un ministre, du caprice d'un producteur ou d'une compagnie d'assurances, le plus étonnant des cinéastes français fut victime de la légèreté et de la sottise d'un petit monde totalement inattentif aux magnifiques projets qu'il proposait.

Ces projets superbes, avant de venir en France à la belle saison afin d'y tenter leur réalisation, Renoir les mijotait tout l'hiver en Californie dans sa belle maison de Beverley Hills, 1273 Leona Drive. Si d'aventure vous passez à Los Angeles, ne manquez pas de vous y rendre : vous quittez Santa Monica blvd pour Benedict Canyon. Vous traversez Sunset blvd et vous grimpez Benedict Canyon jusqu'à trouver sur votre droite, à l'extrême pointe ouest de Beverley Hills, Leona Drive. Au 1273, la maison des Renoir est toujours là. Son jardin a certainement changé, mais il faut espérer que les plantations de Dido et Jean Renoir — surtout les oliviers — n'ont pas été remplacées. Il n'en va pas de même pour l'intérieur, qui fut remanié de façon importante par le sympathique couple Igo, acquéreur de la maison après la mort de Dido. L'intérieur fut remanié sans doute encore davantage lorsque les Igo vendirent en 1999.

Cette maison, les Renoir la voulaient depuis longtemps et ils la firent construire telle qu'ils l'imaginaient. Il y emménagèrent après huit années passées à Hollywood à deux autres adresses.

Il serait sans doute un peu abusif de raconter, comme on l'a déjà fait, que Renoir en conçut et dessina les plans. N'exagérons rien. Il est beaucoup plus vraisemblable d'imaginer qu'il fit part à un architecte de certains désirs qu'ils eurent en commun, lui et Dido — et si je cite Madame Renoir, c'est que je la soupçonne fort d'avoir fréquemment donné son avis dans cette phase de leur existence commune. Dido Renoir aimait profondément leur maison et je n'ai jamais douté que l'attachement de son mari pour sa patrie d'adoption tenait pour beaucoup à l'attachement qu'elle éprouvait elle-même pour le 1273 Leona Drive. De multiples raisons s'enchevêtrent : le plaisir pour Dido de magnifier le vaste jardin pentu qui jouxte la maison, l'amitié quotidienne qu'elle portait à Bessie (Elisabeth) Smith, passée du statut d'employée de maison à celui d'amie et de confidente, etc. Toutes excellentes raisons pour lesquelles le couple ne revint jamais s'installer à Paris, même lorsque cela lui fut possible après que le divorce d'avec Catherine Hessling fut définitivement prononcé.

Avant de s'installer définitivement au 1273 Leona Drive, les Renoir habitèrent d'abord sur Hollywood Boulevard puis sur Martel Avenue. C'est sur Martel Avenue que Gabrielle rejoignit les Renoir et s'installa dans la maison voisine, accompagnée par son mari Conrad Slade (lequel devait y décéder peu après, en 1950) et leur fils Jeannot.

Mais revenons à Leona Drive pour rapporter une anecdote caractéristique que raconte avec beaucoup d'humour Alain Renoir. Son père avait la hantise du feu. Au moment de la construction, on lui conseilla de faire répandre sous le toit une couche d'un mélange de sable et de gravier destiné à étouffer les flammes en cas d'incendie. Non seulement Renoir accepta de grand cœur mais demanda que la couche fut triplée au risque d'un effondrement du plafond sous le poids imprévu du matériau... Alain raconte encore comment son père refusa que la maison fut couverte en « tuiles provençales » car, disait-il, « c'est prétentieux. »

La dernière fois que je me suis rendu à Leona Drive, c'était en 1999, il ne restait plus guère, dans une cheminée, qu'une plaque de feu en fonte, réalisée d'après un dessin d'Auguste

Renoir, seule trace encore visible des Renoir... Mais la famille Igo venait de vendre à son tour la maison. De nouveaux propriétaires étaient attendus, et, avec eux, sans aucun doute, de nouvelles transformations. Depuis, je ne suis jamais revenu au 1273 Leona Drive.

C'est au début des années Soixante-dix, lors d'une visite à Jean et Dido Renoir, que je fis la connaissance de cette maison. Jean Renoir éprouvait de plus en plus vivement les douleurs de sa hanche gravement blessée en 1915. Il peinait pour marcher et passer de la station assise à la station debout. Aussi Dido avait-elle fait l'achat d'un fauteuil dont le siège commandé par un petit moteur électrique lui permettait de se redresser lentement, sans efforts pour ses jambes affaiblies. Nous étions quelques uns autour de lui — dont la fidèle Leslie Caron. Il nous fit bien rire en nous assurant qu'il mettait à l'étude un système de sonorisation qui, au moment de la pression sur le bouton de commande, et tandis qu'il se redresserait lentement, ferait retentir dans la maison les trompettes d'Aïda pour bien marquer la solennité de l'événement ! Ce jour-là, une fois debout, Renoir me prit à part, s'appuya sur un « déambulateur » et m'invita à faire avec lui le tour de la maison. Nous étions en février, mais l'air était doux en Californie et nous restâmes dehors un long moment, le temps de faire très lentement un tour complet du bâtiment, jusqu'à ce que les jambes de Renoir fussent trop fatiguées pour continuer la promenade.

Nous parlâmes un peu de tout. Étrangement, il s'attarda d'abord sur Richard Nixon... pour en dire le plus grand mal ! Et puis vinrent des sujets plus sérieux. Il fut question de Paris et de Los Angeles, du cinéma français, de mon propre travail et, bien entendu, de ses projets. Renoir me demanda si je pouvais rester quelques jours afin d'assister à la première projection de *Carola* que venait de terminer Norman Lloyd. « Pourquoi ne l'avoir pas réalisé vous-même ? » demandai-je. La réponse fut brève et claire : « Vous ne pouvez pas être sur un plateau en ayant mal. Un tournage demande trop de concentration. Si vous souffrez vous ne vous concentrez pas bien. » Je compris définitivement ce que je subodorais depuis mon arrivée à Leona Drive : Renoir

ne tournerait plus. Nous évoquâmes certains de ses projets des années Soixante auxquels j'avais eu le bonheur d'être associé et qui, j'en suis témoin, lui furent très chers, notamment *C'est la Révolution* et *Julienne et son amour*. Ce dernier projet, en particulier, est un magnifique scénario écrit pour Jeanne Moreau et qui restera comme la superbe esquisse d'un admirable monument jamais construit.

Tout en marchant lentement, Renoir commentait le paysage, montrait les résidences d'amis ou de vedettes de Hollywood dans cette pointe de Beverley Hills où peu à peu disparaissaient lentement les grandes stars du passé. Entre autres, l'ancienne maison d'Harold Lloyd est surprenante par sa taille et sa découpe. Et puis nous rentrâmes pour retrouver Dido qui faisait circuler des tasses de thé ; pour retrouver « Jean en chasseur », haut placé sur le mur et qui semblait regarder notre petit monde avec un mélange de tendresse et d'ironie ; pour retrouver l'atmosphère simple, amicale, joyeuse, ni maniérée, ni snob, que les Renoir savaient si bien créer. Le temps avait passé très vite. Je devais repartir. Qui me raccompagna à la station de bus ? Je crois que ce fut Alexander Sesonske. Mais au moment du départ, comme si nous savions que nous ne nous reverrions plus, nous nous embrassâmes Renoir et moi, et je ne cache pas avoir éprouvé à ce moment-là une très violente émotion.

Je ne compris que plus tard — car Renoir ne se vantait jamais du travail accompli — que le réalisateur s'était fait écrivain et qu'il était à ce moment-là en pleine rédaction de *Ma vie et mes films*. J'avoue que je ne soupçonnais pas alors — malgré la publication quelques années plus tôt des *Cahiers du Capitaine Georges* — que Renoir, faute de pouvoir tourner, allait écrire, et écrire aussi intensément. Je ne soupçonnais pas davantage, bien que je l'eusse vu écrire avec enthousiasme, que Renoir se passionnait à ce point pour l'écriture. J'ignorais surtout, bien qu'il ait souvent fait allusion devant moi à sa vocation de « raconteur d'histoires », que celle-ci était aussi ancrée en lui et aussi exigeante. N'écrivait-il pas à Ginette Doynel dans une lettre du 3 janvier 1966 : « ... je suis essentiellement conteur d'histoires et pour moi tout instrument à conter des histoires est bon, que ce soit une caméra, une

plume, ou simplement ma voix¹. » Ce besoin irréprensible de raconter des histoires sera tellement tyrannique pour Renoir que, lorsque viendra le temps où il ne pourra plus écrire, il appellera de jeunes collaborateurs auxquels il dictera certes, mais aussi qui élaboreront avec lui tout ce qu'il envisagera de publier jusqu'à sa mort. Éva Lothar d'abord, pour une grande partie de *Ma vie et mes films*. Elle sera suivie par mademoiselle Barzmann puis par le frère de celle-ci, Paolo, qui accompagnera Renoir jusqu'à la dernière ligne de son dernier roman, *Geneviève*.

Bien qu'un colloque ait été consacré à ce thème², on a trop peu parlé de Renoir écrivain. Et si je saisis ici l'occasion de le faire une nouvelle fois, c'est pour la triple raison que personnellement j'admire beaucoup son écriture, que je crois profondément à l'existence d'une même grande œuvre qui réunit les films et les romans de Renoir, que je ressens très fortement un lien entre le travail littéraire de Renoir et le lieu où il l'a pratiqué, c'est-à-dire justement ce fameux 1273 Leona Drive... En fait cette maison forçait à la sérénité, au calme. Elle était faite de lumière, cernée de fleurs et de fruits en toutes saisons. Elle incitait le visiteur à y venir, à s'y poser, et mieux qu'au visiteur, c'est à l'ami qu'elle s'ouvrait, l'ami avec qui parler longuement, mais aussi rire et surtout raconter des histoires en tous genres... Jean Renoir, grand conteur, adorait les histoires en tous genres, y compris le genre salace !

Entre autres qualités, Renoir possédait un extraordinaire don d'adaptation. Je suis convaincu qu'en quelques jours — que dis-je ? — en quelques heures, il aurait sympathisé avec une famille Inuit au pôle nord ou aborigène en Australie. Il était ainsi fait que le courant passait vite et bien entre lui et le monde entier. Aux U.S.A., cela lui permit d'avoir d'excellents amis, très proches et très sûrs, et qui aimaient venir s'entretenir avec lui dans sa belle et lumineuse maison : Flaherty certes, on l'a souvent évoqué, mais aussi Millie et Albert Lewin, Ingrid Bergman, Esta et Dudley Nichols, Bette et Clifford Odets, et combien d'autres...

1. Lettre inédite, « Jean Renoir Papers », Arts Library, Special Collections, UCLA, Los Angeles.

2. *Renoir et l'écriture*, Moulin d'Andé, Septembre 1999.

Renoir habita, plus ou moins longuement, des lieux exceptionnels. Pour résumer, disons qu'il commença par le fameux Château des Brouillards à Montmartre, continua par le superbe domaine des Collettes à Cagnes, la fière villa de Marlotte. Ce fut aussi Meudon et, à Paris, la rue des Saules, la rue de Courcelles, l'avenue Frochot. D'autres sans doute que j'oublie... Vint enfin le 1273 Leona Drive. Personne à ma connaissance n'a envisagé d'installer un « Musée Jean Renoir » dans l'un ou l'autre de ces lieux. Celui qui existe à ce jour est aux Collettes, mais il est consacré à Pierre-Auguste Renoir et Jean n'y tient qu'une place très modeste. On peut s'en étonner, dire que, dans ce domaine comme dans d'autres, la place que l'on fait à Jean Renoir ne correspond ni à son génie, ni à son renom. Certes. Quitte à surprendre, et malgré l'admiration et la reconnaissance que je voue à Jean Renoir (et peut-être à cause d'elles), je ne défends pas l'idée d'un « Musée Renoir ». Renoir me semblerait trop à l'étroit dans un musée. N'y sont réductibles ni l'homme, ni l'œuvre. Celle-ci ne cesse d'intéresser davantage au fur et à mesure que passe le temps et que se confirme la puissance émotionnelle de son langage. Un musée risquerait de figer cette œuvre dont la force même est d'être en perpétuel devenir et de confier à chaque nouvelle génération qui l'aborde un secret toujours renouvelé dont l'importance et la richesse sont inestimables.

Au 1273 Leona Drive, aurait pu être installé un mémorial, un lieu, un musée Renoir, mais je pense que cela aurait été une erreur. Il est bien de savoir que la maison conçue par Jean et Dido Renoir ne leur ressemble peut-être plus qu'en partie. Qu'importe. L'esprit de Renoir y souffle encore et y soufflera toujours, quoi qu'il advienne.

Cela dit, je vous en conjure une nouvelle fois, si vous passez à Los Angeles, ne manquez pas de faire un détour par le 1273 Leona Drive. Non pour y visiter un monument historique de plus, mais tout simplement pour regarder, pendant quelques instants, une maison comme une autre, cependant un peu plus « habitée » peut-être que n'importe quelle autre.

Bibliographie (période américaine)

Catherine Vialles

1 Articles, conférences, entretiens (ordre chronologique)

RENOIR, Jean, « Le Cinéma Français, demain », *L'Alerte (L'hebdomadaire de la rénovation française)*, n° 2, 1^{er} Octobre 1940, pp. 12-13.

Publié par Claude Gauteur sous le titre : « Que sera le cinéma français ? », *Le Passé Vivant*, Éd. de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989, pp. 41-44.

RENOIR, Jean, « Conférence faite pour la *League of American Writers* » (23 avril 1943), in Faulkner, Christopher, « Jean Renoir addresses the League of American Writers », *Cinema and Nation*, edited by Mark Langer, London, John Libbey, *Film History*, vol. 8, spring 1996, pp. 64-71.

Présentation, analyse et publication du texte de Renoir.

RENOIR, Jean/GILSON, Paul, « Jean Renoir à Hollywood », *L'Écran Français*, n° 7, 15 août 1945, pp. 3-4.

Entretien en forme de bilan rapide sur la période américaine, réalisé par « l'envoyé spécial permanent aux E.-U. » de *L'Écran Français*, lors de la présentation sur la côte Est de *The Southerner* et du passage de Jean Renoir à New York, avant le tournage de *The Diary of a Chambermaid*.

RENOIR, Jean/MORRIS Mary, « Distribution des prix aux U.S.A. : "True Glory", Jean Renoir, Ray Milland, Joan Crawford ; Visite à Jean Renoir », *L'Écran Français*, n° 27, 2 janvier 1946, pp. 12-13.

Entretien à la suite de la nomination de Renoir aux Oscars de l'Academy Awards comme meilleur réalisateur 1945 pour *The Southerner*, film encore inédit en France à l'époque.

RENOIR, Jean, « Non, *Monsieur Verdoux* n'a pas tué Charlie Chaplin ! », *L'Écran français*, n° 107, 15 juillet 1947.

Article repris par Claude Gauteur dans *Écrits 1926-1971*, Paris, Belfond, 1974, pp. 191-196.

RENOIR, Jean, « Grandeur des primitifs », *Ciné-Club*, n° 7, mai 1948.

Article repris par Claude Gauteur dans *Écrits 1926-1971, op. cit.*, pp. 52-53.

RENOIR, Jean, « Mon expérience américaine », *Cinévie-Cinévoque*, nos 3 et 4, 1^{er} et 8 juin 1948.

Souvenirs de l'avant-guerre, bilan des sept ans de la période américaine et projet de création d'une société de production indépendante à Hollywood.

Article repris par Claude Gauteur dans *Écrits 1926-1971, op. cit.*, pp. 53-59.

RENOIR, Jean/BAZIN, André, « Le cinéma sort de l'enfance ; il existe désormais un public pour la qualité », entretien, *Radio Cinéma Télévision*, n° 84, 26 août 1951, p. 3.

(Les chefs d'œuvres vus comme un malentendu aux dépens du producteur. Nouvel espoir : l'internationalisation croissante depuis la guerre, développement des ciné-clubs, apparition d'un public spécialisé et des salles indépendantes aux États-Unis).

RENOIR, Jean, « On me demande... », *Cahiers du Cinéma*, n° 8, janvier 1952, pp. 5-8.

RENOIR, Jean/RIVETTE, Jacques et TRUFFAUT, François, « Entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du Cinéma*, n° 34, avril 1954,

pp. 8-22 (période américaine), n° 35, mai 1954, pp. 14-21 (période américaine jusqu'à *The River*).

Repris dans *Jean Renoir, entretiens et propos*, Paris, Éditions de L'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1979, pp. 21-36 (période américaine jusqu'à *The River*).

RENOIR, Jean, « The Big Screens », *Sight and Sound*, n° 4, Spring 1955, p. 212.

Réponses à une enquête sur les procédés Cinemascope et Vista-Vision auprès de plusieurs cinéastes qui ont vécu l'apparition du parlant (Cavalcanti, Clair, Dreyer, Gance, King, L'Herbier, Milestone, Vidor, Sternberg, Wyler).

RENOIR, Jean, « Enquête sur Hollywood », *Cahiers du Cinéma*, n° 54, Noël 1955, Spécial « Situation du Cinéma américain ».

Réponse de Renoir reprise par Claude Gautéur dans *Écrits 1926-1971, op. cit.*, pp. 63-64.

RENOIR, Jean, « Ce bougre de monde nouveau », *Cahiers du Cinéma*, n° 78, Noël 1957.

Repris par Claude Gautéur dans *Écrits 1926-1971, op. cit.*, pp. 64-70.

RENOIR, Jean, « U.S.A. », *Écrits 1926-1971, op. cit.*, pp. 71-76.

Extraits d'une conférence, in *France-U.S.A.*, n°s 118-119, juin-juillet 1958.

RENOIR, Jean, « Flaherty fut notre Villon, notre La Fontaine : un révolutionnaire d'une extrême douceur », *Arts*, 27 novembre-2 décembre 1958, p. 7.

Article de Charles Bitsch retranscrivant l'hommage de Renoir à Flaherty lors d'une rétrospective à la Cinémathèque.

RENOIR, Jean, « Propos rompus », *Cahiers du Cinéma*, n° 155, mai 1964.

Extraits d'une conversation entre Jean Renoir et Jean-Louis Noames à Hollywood, pendant l'été 1963, repris dans *Jean Renoir, entretiens et propos, op. cit.*, pp. 155-161.

RENOIR, Jean/NOGUEIRA, Rui and TRUCHAUD François, « Interview with Jean Renoir », *Sight and Sound*, vol. 37, n° 2, Spring 1968, pp. 57-60.

L'entretien est suivi par « Meanwhile in London... » (pp. 60-62), retranscription d'une causerie donnée par Renoir à l'Academy Cinema à Londres dont voici les sous-titres : *The Glamour of the Movies* — *Discovering Reality* — *On Perfection* — *Public Taste* — *The Purpose of Art* — *A Certain Grace* — *The River* — *Actors and Acting* — *Dubbing*.

RENOIR, Jean/GILLIATT, Penelope, « Profiles : Le Meneur de Jeu », entretien, *The New Yorker*, 23 août 1969, pp. 34-60.

GILLIATT, Penelope, *Jean Renoir : Essays, Conversations, Reviews*, New York-Saint-Louis-San Francisco, Mac Graw — Hill Book Company, 1975, 136 pp.

RENOIR, Jean/EYMAN Scott, « Renoir at 80 », entretien, *Focus and Film*, Autumn 1975, pp. 36-37.

RENOIR, Jean, *Jean Renoir, entretiens et propos*, textes et entretiens réunis par Jean Narboni, avec la collaboration de Janine Bazin et Claude Gautéur, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1979, 165 pp.

RENOIR, Jean, *De New York à Hollywood*, entretiens-promenades avec Hélène Tournaire, coffret de deux CD (127 min.), Paris, INA/Radio France, 1998.

RENOIR, Jean, *Faire des films*, Paris, Carré Ciné, Éditions Séguier, 1999, 126 pp. (Titre original : *An Interview*, Green Integer Books, 1998). Traduit de l'américain par Eva Goldenberg. Préface de Guy Cavagnac.

Transcription d'un entretien sur le métier de cinéaste réalisé le 15 avril 1970 par James Blue, avec un public d'étudiants à l'American Film Institute.

2 Biographies et références (ordre alphabétique)

- BERGAN, Ronald, *Jean Renoir, Projections of Paradise*, New York 12498 : The Overlook Press, Lewis Hollow Road, Woodstock, 1995, 378 pp.
- BERTIN, Célia, *Jean Renoir*, Paris, Éditions Académiques Perrin, 1986, 481 p. (Éd. du Rocher, 1994, 479 pp.).
- CHAMPELAUX, Christophe (co-auteur et réalisateur), *Renoir à Hollywood*, documentaire produit par Ciné Horizon et Les Grands Films Classiques, 1999.
- FAULKNER, Christopher, *Jean Renoir : a guide to references and resources*, Boston, Mass : A reference Publication in Film, Ronald Gottesman Editor, G.K. Hall & Co., 70 Lincoln Street, 1979, 356 pp.
- VIRY-BABEL, Roger, *Jean Renoir : films/textes/références*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, 135 pp.

3 Périodiques : numéros spéciaux Jean Renoir (ordre chronologique)

Ciné-Club, n° 6, avril 1948.

Cahiers du Cinéma, n° 8, janvier 1952.

En couverture : Adrienne Corri (Valerie) dans *The River*.
Jean RENOIR : « On me demande... » ; André BAZIN : « Renoir Français » ; Dudley NICHOLS : « Le Fleuve » ; Jean RENOIR : « Quelque chose m'est arrivé » ; Maurice SCHERER : « Renoir Américain » ; Claude RENOIR : « Problèmes d'opérateur ou écrire pour ne rien dire » ; Michel MAYOUX : « Renoir parmi nous » (avec Sylvia Bataille, Jean Castanier et Claude Renoir) ; Jacques DONIOL-VALCROZE : « Entretien avec Jean Renoir » ; Maurice SCHERER : « La robe bleue d'Harriet ».

Télé-Ciné, nos 36-37, mars-avril 1953.

Cahiers du Cinéma, n° 78, Noël 1957, spécial Renoir : « Renoir le patron ».

Jean RENOIR : « Ce bougre de monde nouveau » ; Jacques RIVETTE et François Truffaut : « Nouvel entretien avec Jean Renoir » ; Jean RENOIR : « Carola et les cabotins » (extraits) ; André Bazin : Biofilmographie commentée de Jean Renoir.

Premier Plan, n°s 22-23-24, mai 1962.

Persistence of vision, n°s 12-13, 1996, « Politics and the cinema of Jean Renoir ».

Cinématographe, n° 46, avril 1979, dossier Jean Renoir, pp. 1-47.

Philippe CARCASSONNE : « L'Éloge et le hasard », pp. 28-30.

4 Bibliographie par films

4.1 SWAMP WATER (L'Étang tragique)

4.1.1 Ouvrages (ordre alphabétique)

CAULIEZ, Armand-Jean, *Jean Renoir*, Paris, Éd. Universitaires, « Classiques du cinéma », 1962, pp. 113-114.

CUROT, Frank, *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir*, Paris-Caen, Éd. Lettres modernes-Minard, coll. « Études cinématographiques », vol. 55, 2003 (réédition révisée de l'ouvrage de 1990), 261 pp.

Voir Première partie, chap. III : 2. « Les eaux dormantes », pp. 112-117.

DE VINCENTI, Giorgio, *Jean Renoir, la vita, i film*, Venezia, Marsilio Editori, 1996, 384 pp.

Voir chap. 7 : « L'Incontro con il nuovo mondo », pp. 211-219.

DURGNAT, Raymond, *Jean Renoir*, Berkeley, Los Angeles, London, Éd. University of California Press, 1974, 429 pp.

Voir chap. 39 et 40 : « Interlude : Renoir Américain » et « Swamp Water », pp. 222-233.

- GISH, Lilian, avec la collaboration de Ann Pinchot, *The Movies, Mr Griffith and Me*, 1969. Trad. de l'américain par Françoise Davreu, Paris, Éd. Robert Laffont, 1987, 360 pp.
- LEPROHON, Pierre, *Jean Renoir*, Paris, Éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1967.
Voir chap. VI : « La rencontre américaine », pp. 87-90.
- MOSLEY, Leonard, *Zanuck, the Rise and Fall of Hollywood's Last Tycoon*, Boston : Ed. Little Brown and Company, 1984. Traduction française : *Zanuck, le dernier grand nabab*, Paris, Éd. Ramsay Poche Cinéma, 1987, 327 pp.
- PARRISH, James Robert, *The Fox Girls*, New Rochelle, New York : Arlington House, 1971, 722 pp.
- QUINTANA, Angel, *Jean Renoir*, Madrid, Ed. Catedra, « Signo e Imagen/Cineastas »
(director de la coleccion : Jenaro Talens), 1998. Voir chap. « El exilio », pp. 185-190 et 191-197.
- RENOIR, Jean, *Ma Vie et mes films*, Paris, Éd. Flammarion, 1974, 264 pp.
Voir chap. 35 et 36 : « Swamp Water », pp. 177-182 et « Plus ça change », pp. 183-189.
- RENOIR, Jean, *Lettres d'Amérique*, Paris, Éd. Presses de la Renaissance, 1984, 359 pp.
Voir l'année 1941, pp. 19-89.
- RENOIR, Jean, *Le Passé vivant*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, 126 pp. Édition établie par Claude Gautéur.
Voir « Swamp Water » (inédit, 6 juin 1941), pp. 48-49.
- RENOIR, Jean, *Correspondance, 1913-1978*, Paris, Éd. Plon, 1998, 581 pp.
Voir l'année 1941, pp. 99-134.
- SAADA, Nicolas, *20th Century-Fox, Histoire d'un Studio (80 ans de production)*, Paris, Éd. Cinémathèque Française, catalogue de la rétrospective 20th Century Fox, 1995, 139 pp.

THOMAS, Tony & Solomon, Aubrey, *The films of 20th Century-Fox, A Pictorial History*, Secaucus, New Jersey : The Citadel Press, 1979, 139 pp.

VIRY-BABEL, Roger, *Jean Renoir, le jeu et la règle*, Paris, Éd. RamsayPoche Cinéma, 1994, 192 pp.

Voir « *Swamp Water* », pp. 120-123.

ZANUCK, DARRYL F., *Memo from Darryl F. Zanuck : The Golden Years at Twentieth Century-Fox*, selected and edited by Rudy Behlmer, New York : Grove Press, 1993, 276 pp.

4.1.2 Articles de périodiques aux États-Unis (ordre chronologique)

WRIGHT, Virginia, « *Swamp Water : The Continental Touch* », *Daily News — Los Angeles*, July 25, 1941.

BARNES, Howard, « *Swamp Water* », *New York Herald Tribune*, November 17, 1941, p. 10.

[?] « *Swampland Saga* », *Newsweek*, November 24, 1941, p. 72.

HARTUNG, Philip T., « *People's Cherce* », *The Commonwealth*, November 28, 1941, p. 144.

MOSHER, John, « *The Current Cinema* », *New Yorker*, November 29, 1941, p. 91.

FERGUSON, Otis, « *Forgotten or Forgettable* », *The New Republic*, December 8, 1941, p. 91.

RENOIR, Jean, « *Swamp Water : No flop* », *Los Angeles Times*, January 2, 1961.

SESONSKE, Alexander, « *Discovering America : Jean Renoir, 1941* », *Sight and Sound*, Autumn 1981, pp. 256-261.

SESONSKE, Alexander, « *Jean Renoir in Georgia : Swamp Water* », *The Georgia Review*, Spring 1982, pp. 24-66.

4.1.3 *Articles de périodiques, textes en France (ordre chronologique)*

MARQUIS, Jean, « Un Grand succès français à Hollywood », *L'Alerte*, n° 64, 6 décembre 1941, pp. 16-17.

RENOIR, Jean, « Mon expérience américaine », *Cinévie-Cinévoque*, n° 3, 1^{er} juin 1948.

CHAUVET, Louis, « À propos de *L'Étang tragique* », *Le Figaro*, 12 février 1948.

BARKAN, Raymond, « *L'Étang tragique* : quelques reflets du vrai Jean Renoir », *L'Écran Français*, 20 avril 1948.

MILÉ, « *Swamp Water* ou Renoir inconnu », *Le Monde Illustré*, 24 avril 1948.

VERMOT, Claude, « *L'Étang tragique* », *Spectateur*, 4 mai 1948.

SADOU, Georges, « *L'Étang tragique* », *Les Lettres Françaises*, 15 mai 1948.

GODARD, Jean-Luc, « *Swamp Water (L'Étang tragique)* », *Cahiers du Cinéma*, n° 78, Noël 1957, spécial Renoir, p. 79.

Notule critique dans la « Bio-filmographie de Jean Renoir » établie sous la direction d'André Bazin.

CHARDÈRE, Bernard et SCHOENDORFF, Max, *ed*, « *Swamp Water (L'Étang Tragique)* », *Premier Plan*, n°s 22-23-24, mai 1962, pp. 297-301.

ANONYME, *Le Canard Enchaîné*, [?] juillet 1962.

LACHIZE, Samuel, « *L'Étang tragique (1941)* : une heureuse reprise », *L'Humanité*, 3 juillet 1962.

CIANTAR, Maurice, « *L'Étang tragique* : un Renoir de l'époque américaine », *Paris-Jour*, 5 juillet 1962.

MAZARS, Pierre, « *L'Étang tragique* », *Le Figaro*, 6 juillet 1962.

JEANDER, « *L'Étang tragique* », *Libération*, 16 juillet 1962.

MARTAIN, Gilles, « *L'Étang tragique* : un Renoir américain », *Arts*, juillet 1962.

- MARTIN, Marcel, « *L'Étang tragique* : Jean Renoir en Amérique », *Les Lettres Françaises*, 17 juillet 1962.
- PHILIPPE, Claude-Jean, « *L'Étang tragique* : une reprise qui s'imposait », *Télérama*, 22 juillet 1962.
- BEYLIE, Claude, « La vie est un songe », *Cahiers du Cinéma*, n° 135, septembre 1962, pp. 59-61.
- COLLET, Jean, « *L'Étang tragique* », *Télérama*, n° 838, 6 février 1966.
Première télé-diffusion du film le mercredi 9 février 1966 à 20 h 30 sur la deuxième chaîne (distribution Les Grands Films Classiques).
- SAADA, Nicolas, « *L'Étang tragique* », *Cahiers du Cinéma*, n° 482, juillet-août 1994, p. 69.
- WYATT, Richard, « Entretien avec Virginia Gilmore : une dichotomie vivante », *Positif*, n°s 365-366, juillet-août 1991, Dossier Fritz Lang, pp. 148-150. Traduction : Gérard Legrand.
- BRUNETTA, Gian Piero, « La provençalisation de l'Amérique », *Actes du colloque Jean Renoir, nouvelles approches*, sous la direction de Frank Curot, Publications de l'Université Paul-Valéry, 1995, pp. 109-118.
- GILCHER, William, « De *Swamp Water* au *Fleuve* : l'évolution du style spatial de Jean Renoir », *Actes du colloque Jean Renoir, nouvelles approches*, sous la direction de Frank Curot, *op. cit.*, 1995, pp. 269-282.

4.2 THE AMAZING MRS HOLLIDAY

4.2.1 Articles de périodiques aux États-Unis (ordre chronologique)

- [?] « Jean Renoir dirigera le prochain film de Deanna Durbin », *Pour la Victoire*, 18 avril 1942.
- EVERSON, William K., « Deanna Durbin and Jean Renoir : An Unravelling Mystery », *Films in Review*, August/September 1986, pp. 409-412.
- SESONSKE, Alexander, « The Amazing Mrs Hollyday », *Films in Review*, June/July 1987.

4.3 THIS LAND IS MINE (Vivre libre)

4.3.1 Ouvrages (ordre alphabétique)

CAULIEZ, Armand-Jean, *Jean Renoir, op. cit.*, 1962, pp. 115-116.

DE VINCENTI, Giorgio, *Jean Renoir, la vita, i film, op. cit.*, 1996.

Voir chap. 7 : « L'Incontro con il nuovo mondo », pp. 221-225.

DURGNAT, Raymond, *Jean Renoir, op. cit.*, 1974. Voir chap. 41 : « *This Land Is Mine* », pp. 234-241.

FAULKNER, Christopher, *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton University Press, 1986, 211 pp.

Voir chap. III, « Interregnum : *This Land Is Mine*, [...] », pp. 123-145.

LEPROHON, Pierre, *Jean Renoir, op. cit.*, 1967. Voir chap. VI : « La rencontre américaine », pp. 90-91.

LOURIÉ, Eugène, *My Work in Films*, San Diego — New York — London : Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1984, 361 p. (*This Land Is Mine* : pp. 72-83)

MITRY, Jean, *Histoire du Cinéma*, vol. 5 (1940-1950), Paris, Éditions Universitaires, 1980 (Renoir : pp. 95-96).

MORELLA, Joe, EPSTEIN, Edward Z. and GRIGGS, John, *The Films of World War II : A Pictorial Treasury of Hollywood's War Years*, Sesaucus, New Jersey, 1973, 254 p. (*This Land Is Mine* : pp. 130-131).

NICHOLS, Dudley, *This Land Is Mine*, « R.K.O. Classic Screenplays », New York : Frederick Ungar Publishing Co. 1943, copyright renewed 1970 by R.K.O. General Inc.

Annoncée comme le *final screenplay* complet, cette publication reflète en réalité un état très différent du film réalisé, plus proche d'un *temporary script* que d'un *final script*.

NICHOLS, Dudley & GASSNER, John, *Twenty Best Film Plays*, New York : Crown Publishers, 1943, 1112 p.

Dans son introduction à ce recueil de scénarios, « The Writer and the Film », Dudley Nichols parle de *This Land Is Mine* (pp. XXXI-

XL). Le scénario du film se trouve pp. 834-874. La version scénaristique publiée ici est beaucoup plus proche, à quelques variantes près (scènes supprimées notamment), de la version filmique définitive que ne l'est celle de l'édition de Frederick Ungar Publishing ci-dessus.

QUINTANA, Angel, *Jean Renoir, op. cit.*, 1998. Voir chap. « El exilio », pp. 185-190 et 198-204.

RENOIR, Jean, *Ma Vie et mes films*, Paris, Éd. Flammarion, 1974, 264 pp.

Voir chap. 38, « Charles Laughton », pp. 196-200 et chap. 39, « Dudley Nichols », pp. 201-202.

RENOIR, Jean, *Correspondance, 1913-1978, op. cit.*, 1998, pp. 144-154.

SERCEAU, Daniel, *Jean Renoir, la sagesse du plaisir*, Paris, Éd. du Cerf, coll. 7^e Art, 1985, 446 pp.

Voir « La résistance de Jean Renoir : *This Land Is Mine* (*Vivre libre*) ».

VIRY-BABEL, Roger, *Jean Renoir, le jeu et la règle*, 1994. *op. cit.*.

Voir « *This Land Is Mine* », pp. 124-127.

4.3.2 Articles de périodiques aux États-Unis (ordre chronologique)

MAX, Alfred, « La France devant l'opinion Américaine », *Pour la Victoire*, Journal Français d'Amérique, 28 février 1942, p. 5.

GEORGE, G. L., « Les Projets de Jean Renoir », *Pour la Victoire*, 2 mai 1942.

[?] « Jean Renoir a enfin trouvé une firme... », *Pour la Victoire*, 30 mai 1942.

HOBÉ (?), « *This Land Is Mine* », *Variety*, March 17, 1943.

[?] « *This Land Is Mine*, with Charles Laughton and Maureen O'Hara », *Harrison's Reports*, New York, April 23, 1943.

[?] New Picture : « *This Land Is Mine* (R.K.O.-Radio) », *Time*, April 26, 1943, p. 97.

FARBER, Manny, « Writers as Producers », *New Republic*, April 26, 1943, p. 566.

AGEE, James, *The Nation*, May 1, 1943.

Critique nuancée à propos de la sortie simultanée de *Hangmen Also Die*, *This Land Is Mine* et *The Moon Is Down*. Rééd. in *Agee on Film* (vol. 1 : *Essays and Reviews*, Drawings by Tomi Ungerer), Grosset's Universal Library, 432 pp., 1969, pp. 36-38. (Voir aussi p. 63).

[?] *Newsweek*, May 3, 1943, p. 86.

CROWTHER, David, « *This Land Is Mine*, a Moving Drama About Freedom, With Maureen O'Hara and Charles Laughton, Opens at the Rivoli », *The New York Times*, May 28, 1943.

HARTUNG, Philip T., The Screen : « Native Land », *The Commonwealth*, June 4, 1943, pp. 169-170.

LARDNER, David, The Current Cinema : « Global War », *The New Yorker*, June 5, 1943, pp. 46-47.

SESONSKE, Alexander, « Jean Renoir in America : *This Land Is Mine*, 1942 », *Persistence of vision*, n^{os} 12-13, 1996, pp. 103-135.

FAULKNER, Christopher, « Jean Renoir addresses the League of American Writers », *Film History*, vol. 8, 1996, *op. cit.*, pp. 64-71.

4.3.3 Articles de périodiques en France (ordre chronologique)

GILSON, Paul, « Jean Renoir à Hollywood », *L'Écran Français*, n^o 7, 15 août 1945.

LAROCHE, Pierre, « La Dernière Classe d'Alphonse Daudet et Charles Laughton : Vivre libres », *Franc-Tireur*, 13 juillet 1946.

BRIAC, Claude, « Les films nouveaux : *L'Imposteur*, *Vivre libre* », *Paris-Matin*, 14 et 15 juillet 1946.

INTÉRIM, « *L'Imposteur*, *Vivre libre* », *Le Canard enchaîné*, 16 juillet 1946.

- GAUTIER, Jean-Jacques, « La Résistance française vue d'Hollywood ! », *Le Figaro*, 16 juillet 1946.
- LAUWICK, Hervé, « Vu de loin... avec de bons yeux », *Cinévie*, n° 42, 16 juillet 1946.
- BAZIN, André, « *Vivre libre* : La Résistance française à l'usage des chinois », *L'Écran Français*, 17 juillet 1946.
- SADOUL, Georges, « Faux en écritures : *Vivre libre*, film américain de Jean Renoir », *Les Lettres Françaises*, 19 juillet 1946.
- BADIA, Gilbert, « C'est d'Hollywood que Jean Renoir avec *Vivre libre* et Julien Duvivier avec *L'Imposteur* nous envoient des films sur la Résistance et l'occupation », *La Marseillaise*, 8 au 24 juillet 1946.
- FAYARD, Jean, « Le Film de la Semaine : *Vivre libre* à l'Empire », *Opéra*, n° 63, 24 juillet 1946, p. 5.
- LANG, André, *Vivre libre* : « Ce qui, en 1943, aux États-Unis, servait les Français est devenu intolérable, en 1946, à Paris », *France-Soir*, vendredi 26 Juillet 1946.
- RENOIR, Jean, « Mon expérience américaine », *Cinévie-Cinévoque*, n° 3, 1^{er} juin 1948.
- APPEL, Kira, « Jean Renoir répond à ses critiques », *Paris-Presse*, 4 décembre 1946.
- Entretien avec Jean Renoir repris dans *La Revue du Cinéma — Image et Son*, n° 315, mars 1977, p. 42.
- [?] « *Vivre libre* », *Télé-Ciné*, Spécial Renoir, nos 36-37, mars-avril 1953, p. 23.
- TRUFFAUT, François, « *This Land Is Mine (Vivre libre)* », *Cahiers du Cinéma*, n° 78, Spécial Renoir, Noël 1957.
- Notule critique dans la « Bio-filmographie de Jean Renoir » établie sous la direction d'André Bazin.
- CHARDÈRE, Bernard et SCHOENDORFF, Max, ed, « *This Land Is Mine (Vivre libre)* », *Premier Plan*, nos 22-23-24, mai 1962, pp. 302-306.

DEPÊCHE, Claude, « Les paradoxes de Renoir », *Cahiers du Cinéma*, n° 160, novembre 1964, p. 69.

VIRY-BABEL, Roger, « Jean Renoir à Hollywood ou la recherche américaine d'une image française », *Cinemas*, vol. 1, Québec, *Journal of Film Studies*, « Américanité et cinéma », numéro préparé sous la responsabilité de Marin Lefebvre, automne 1990, pp. 78-80.

LEGRAND, Gérard, « Feuilletés pour "mon" Renoir », (« Hommage à Renoir »), *Positif*, n°s 401-402, juillet-août 1994, p. 88.

COZARINSKY, Edgardo, « *Vivre libre* », *Cahiers du Cinéma*, n° 482, Juillet-Août 1994, (« Tout Renoir »), p. 71.

4.4 **SALUTE TO FRANCE (Salut à la France)**

4.4.1 **Ouvrages (ordre alphabétique)**

CAULIEZ, Armand-Jean, *Jean Renoir*, *op. cit.*, 1962, p. 116.

DE VINCENTI, Giorgio, *Jean Renoir, la vita, i film*, *op. cit.*, 1996.

Voir chap. 7 : « L'Incontro con il nuovo mondo », pp. 225-229.

DURGNAT, Raymond, *Jean Renoir*, Berkeley, *op. cit.*, 1974.

Voir chap. 42 : « *Salute to France* », p. 242.

VIRY-BABEL, Roger, *Jean Renoir, le jeu et la règle*, *op. cit.*, 1994. Voir « *Salute to France* », pp. 128-129.

4.4.2 **Articles de périodiques aux États-Unis et en France (ordre chronologique)**

KENNEDY, Paul-P., « "*Salute to France*" Set : First of OWI Film Series for Exhibition In Liberated Lands Nears Completion », *The New York Times*, Sunday, May 14, 1944, Section II, p. 3.

LAZAREFF, Helen, « *Salute to France* », *The New York Times Magazine*, June 11, 1944, pp. 18-19.

[?] « *Salute to France* », *Almanach Ciné-Miroir*, 1945, p. 16.

[?] « *Salute to France* », *Télé-Ciné*, n^{os} 36-37, mars-avril 1953, p. 16.

MARCORELLES, Louis, « *Salute to France (Salut à la France)* », *Cahiers du Cinéma*, n^o 78, Spécial Renoir, Noël, 1957.

Notule critique dans la « Bio-filmographie de Jean Renoir » établie sous la direction d'André Bazin.

Repris dans « Tout Renoir », *Cahiers du Cinéma*, n^o 482, juillet-août 1994, p. 71.

4.5 **THE SOUTHERNER (L'Homme du sud)**

4.5.1 **Scénario, témoignages (ordre alphabétique)**

GASSNER, John et NICHOLS, Dudley, *Best Film Plays 1945*, « *The Southerner* », New York : Crown Publishers, 1946, 648 pp.

LLOYD, Norman, « Stages : On Life in Theatre, Film and Television », New York : Limelight Editions, 1993, 648 pp. (*The Southerner*, pp. 85-88).

LOURIÉ, Eugène, *My Work in Films*, San Diego — New York — London : Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1984, 361 pp.

SESSIONS Perry, George, *Hold Autumn in Your Hand*, Viking Press, janvier 1941.

4.5.2 **Ouvrages (ordre alphabétique)**

CAULIEZ, Armand-Jean, *Jean Renoir*, *op. cit.*, 1962, pp. 116-119.

CUROT, Frank, *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir*, *op. cit.*, 2003, « L'eau douce et l'eau violente » et « La terre nourricière et la terre ingrate », pp. 31-38 et 173-181.

DE VINCENTI, Giorgio, *Jean Renoir, la vita, i film*, *op. cit.*, 1996.

Voir chap. 7 : « L'Incontro con il nuovo mondo », pp. 229-236.

DURGNAT, Raymond, *Jean Renoir*, Berkeley, *op. cit.*, 1974.

Voir chap. 43 : « *The Southerner* », pp. 243-251.

FAULKNER, Christopher, *The Social Cinema of Jean Renoir*, op. cit., 1986.

Voir chap. III, « Interregnum : [...], *The Southerner* », pp. 145-161.

LEPROHON, Pierre, *Jean Renoir*, op. cit., 1967.

Voir chap. VI : « La rencontre américaine », pp. 91-92.

QUINTANA, Angel, *Jean Renoir*, op. cit., 1998.

Voir chap. « El exilio », pp. 185-190 et 205-212.

RENOIR, Jean, *Ma Vie et mes films*, op. cit., 1974.

Voir chap. 42, « *L'Homme du Sud* », pp. 214-221.

SERCEAU, Daniel, *Jean Renoir, la sagesse du plaisir*, op. cit., 1985.

Voir « Les rêveries de la croissance et de la fondation : *The Southerner (L'Homme du Sud)* », pp. 144-151.

VIRY-BABEL, Roger, *Jean Renoir, le jeu et la règle*, op. cit., 1994. Voir « *The Southerner* », pp. 130-133.

4.5.3 William Faulkner (ordre alphabétique)

BLOTNER, Joseph, *Faulkner, a biography*, t. 2, New York : Random House, 1974, 1846 pp.

KAWIN, Bruce, *Faulkner and film*, New York : Frederick Ungar Publishing, 1977, 194 pp.

SAPORTA, Marc, *Les serres du faucon, une psychobiographie de William Faulkner*, Paris, Seghers, 1989, 411 pp.

4.5.4 Articles de périodiques aux États-Unis (ordre chronologique)

WALLACE, « *Hold Autumn in Your Hand* », *International Photographer*, n° 2 (U.S.), March 1945, pp. 12-13. (12 photos de tournage présentées avant la sortie officielle du film).

[?] « *The Southerner* », *Time*, 21 mai 1945, pp. 96 et 99.

HARTUNG, T. Philip, « *Land of Cotton* », *The Commonwealth*, 1^{er} juin 1945, pp. 167-168.

AGEE, James, « *The Southerner* », *The Nation*, 9 juin 1945.

Repris et traduit dans le recueil *Sur le cinéma*, édition française établie et présentée par Patrice Rollet, *Cahiers du Cinéma*, traduction Brice Matthieusent.

W., G., « Down with Nothing », *New-Yorker*, 18 août 1945, p. 49.

FARBER, Manny, « Renoir on Tenant Farmers », *The New Republic*, 10 septembre 1945, p. 317.

TUTT, R., « Realism and artifice in Jean Renoir's *The Southerner* », *Post Script*, VIII/2, Winter 1989, pp. 36-55.

4.5.5 Articles de périodiques, textes en France (ordre chronologique)

SCHOEFELD, Bernard C., « Batailles autour d'un film de Jean Renoir », *Les Lettres Françaises*, 22 février 1946, pp. 1-3. (Traduit de l'anglais par Dominique Aury).

BAZIN, André, « Biarritz : maudit », *L'Écran Français*, n° 214-215, 8 et 15 août 1949, pp. 8-10.

GENÈVE, Pierre, « Au festival du Film Maudit », *Ciné Digest*, n° 5, Septembre 1949, pp. 20 à 23.

BAZIN, André, « *L'Homme du Sud* », in *Jean Renoir*, Paris, Éd. Gérard Lebovici, 1971, pp. 85-87.

Présentation de François Truffaut, avant-propos de Jean Renoir (18 mars 1971).

MAURIAC, Claude, « *L'Homme du Sud* », *Le Figaro Littéraire*, n° 215, 3 juin 1950.

BOUSSINOT, Roger, « *L'Homme du Sud* : Renoir — le Truculent », *L'Écran Français*, n° 257, 5 juin 1950, p. 7.

RIVETTE, Jacques, « *The Southerner* de Jean Renoir », *Gazette du Cinéma*, n° 2, juin 1950, p. 2.

[?] « *L'Homme du Sud* », *Télé-Ciné*, « Spécial Renoir », n°s 36-37, mars-avril 1953, pp. 23-24.

TRUFFAUT, François, « Rencontre avec Robert Aldrich », *Cahiers du Cinéma*, n° 64, novembre 1956, pp. 2-11.

ROHMER, Eric, « The Southerner (L'Homme du Sud) », *Cahiers du Cinéma*, n° 78, Spécial Renoir, Noël 1957.

Notule critique dans la « Bio-filmographie de Jean Renoir » établie sous la direction d'André Bazin.

CHARDÈRE, Bernard, Schoendorff, Max, *ed.*, « The Southerner (L'Homme du Sud) », *Premier Plan*, n°s 22-23-24, mai 1962, Spécial Renoir, pp. 308-315.

GOULDER, Stanley, « L'Homme du Sud », *Analyse des films de Jean Renoir*, Paris, IDHEC, 1966, pp. 106-127.

OSTRIA, Vincent, « L'Homme du Sud », *Cahiers du Cinéma*, n° 482, juillet-août 1994, « Tout Renoir », p. 72.

4.6 **THE DIARY OF A CHAMBERMAID** (*Le Journal d'une femme de chambre*)

4.6.1 **Ouvrages (ordre alphabétique)**

CAULIEZ, Armand-Jean, *Jean Renoir, op. cit.*, 1962, pp. 120-122.

DE VINCENTI, Giorgio, *Jean Renoir, la vita, i film, op. cit.*, 1996.

Voir chap. 7 : « L'Incontro con il nuovo mondo », pp. 237-240.

DURGNAT, Raymond, *Jean Renoir, Berkeley, op. cit.*, 1974.

Voir chap. 43 : « *The Diary of a Chambermaid* », pp. 252-260.

LEPROHON, Pierre, *Jean Renoir, op. cit.*, 1967. Voir chap. VI : « La rencontre américaine », pp. 92-96.

MEREDITH, Burgess, *So Far, So Good : A Memoir*, Thorndike, Maine : Thorndike Press, 1995. Published by arrangement with Little Brown and Company, Inc, 437 p.

MIRBEAU, Octave, « *Le Journal d'une femme de chambre* », Paris, Gallimard, 1984, 510 p.

Éd. présentée et annotée par Noël Arnaud.

QUINTANA, Angel, *Jean Renoir, op. cit.*, 1998. Voir chap. « El exilio », pp. 185-190 et 213-220.

VIRY-BABEL, Roger, *Jean Renoir, le jeu et la règle, op. cit.*, 1994. Voir « *The Diary of a Chambermaid* », pp. 134-137.

**4.6.2 Articles de périodiques aux États-Unis
(ordre chronologique)**

STANLEY, Fred, « Chambermaid », *The New York Times*, Sunday, May 14, 1945, Section II, pp. 1 et 3.

[?] « Hollywood Shorts », *AP News Features*, Sunday, August 19, 1945.

[?] « *The Diary of a Chambermaid* : adult drama that can be sold on its star names », *Hollywood Review*, January 28, 1946.

[?] « *The Diary of a Chambermaid* » (with Paulette Goddard, Burgess Meredith, Hurd Hatfield and Francis Lederer; United Artist, Feb. 2, time : 86 min.), *Harrison's Reports*, February 2, 1946, p. 18.

HARTUNG, T. Philip, « Perils of Paulette » (sur Paulette Goddard), *The Commonwealth*, March 8, 1946, pp. 526-527

HOFFMAN, Irving, « Chambermaid cleans up on B way while critics argue », *The Hollywood Reporter*, [1946 ? : date inconnue, coupure retrouvée dans les archives Renoir, UCLA].

[?] « *The Diary of a Chambermaid* », *Time*, March 11, 1946, p. 97. Benedict Bogeaus (United Artists) reveals no secrets.

[?] « Rev of *The Diary of a Chambermaid* », *Newsweek*, 18 March, 1946, p. 102.

WEILER, A. H., « Misplaced Pages : *The Diary of a Chambermaid* », *The New York Times*, June 23, 1946, p. 28, col. 2.

GUERNSEY, Otis L. Jr., « Rev. of *The Diary of a Chambermaid* », *New York Herald Tribune*, June 24, 1946. p. 12.

[?] « *Diary of a Chambermaid* au Globe Theatre », *France Amérique*, dimanche 14 Juillet 1946, p. 17.

[?] « Picture Grosses », *Variety*, 19 June-17 July 1946.

Box office de *The Diary of a Chambermaid* lors de ses trois semaines au Globe de New York : première semaine un peu décevante chiffrée à 23 000 au lieu des 30 000 escomptés, 20 000 pour la deuxième et une troisième et dernière semaine s'élevant à 15 000, score plus qu'honorable cette fois lorsque *Variety* le compare à celui de *Breakfast Hollywood* distribué également par United Artists, ne chiffrant que 16 000 pour sa première semaine !

[?] « Box office performances », *Harrison's Reports*, June 29, 1946, p. 18.

Dans ce classement des performances par studio et par distributeur pour l'année 1946, *The Diary of a Chambermaid* reçoit la mention « Good-Fair », ce qui le place en seconde position, avec quatre autres films distribués par United Artists (le seul *Spellbound* ayant décroché cette année-là un « Excellent-Very Good »). Cinq autres films sont qualifiés d'un simple « Fair » (dont *Rebecca* en reprise) et un seul (*Johnny in the Clouds*) reçoit la mention « Fair-Poor ».

TOZZI, Romano, « The Sound Track », *Films in Review*, juin-juillet 1961, pp. 364-365 (sur la carrière du compositeur Michel Michelet).

RENOIR, Jean, « Propos rompus », *Cahiers du Cinéma*, n° 155, mai 1964, pp. 22-30.

Repris dans Jean Renoir, *Entretiens et Propos*, 1979, p. 159. Entretien enregistré à Hollywood par Jean-Louis Noames sur certains films du cinéaste, dont *The Diary of a Chambermaid*.

MILNE, Tom, « The Two Chambermaids », *Sight and Sound*, n° 4, Autumn 1964, vol. 33, pp. 175-178.

[?] « Benedict Bogeaus », *Variety*, 28 August, 1968, p. 63.

RANDAL, Conrad, « Diaries of Two Chambermaids », *Film Quarterly*, n° 2, Winter 1970-1971, pp. 48-51.

GREENSPUN, Roger, « House and Garden : Three films by Jean Renoir (*Diary of a Chambermaid*, *The Lower Depths* and *Picnic on the Grass*) », *Film Comment*, July-August 1974, pp. 22-27.

BROWN, Geoff, « Retrospective : Diary of a Chambermaid », *Monthly Film Bulletin*, n° 531, April 1978, p. 76.

MEREDITH, Burgess, « Live a little longer, an interview with Gordon Gow », *Films and Filming*, April 1979, pp. 20-24.

**4.6.3 Articles de périodiques, textes,
conférences en France et en Europe
(ordre chronologique)**

GILSON, Paul, « À propos du *Journal d'une femme de chambre* : un film directement sorti d'une toile de Renoir... », *L'Écran Français*, n° 38, 20 mars 1946.

[?] « Le Journal d'une femme de chambre », *Le Film Français*, n° 140, Spécial Venise 1947.

Simple introduction promotionnelle du film présenté à Venise dans la sélection américaine.

DELVILLE, Olivier, « *Le Journal d'une femme de chambre* : du Renoir à la sauce hollywoodienne », *Le Soir*, Bruxelles, vendredi 27 février 1948, p. 12.

RENOIR, Jean, « Mon expérience américaine », *Cinévie-Cinévue*, n° 3, 1^{er} juin 1948.

GM, « Le Journal d'une femme de chambre », *Combat*, 9 juin 1948.

HEFFEL, Robert, « Ces films sont sortis cette semaine : *Le Journal d'une femme de chambre* », *Cinévie*, n° 5, 15 juin 1948.

J. M [?] « *Le Journal d'une femme de chambre* », *Cinéma*, n° 724, 15 juin 1948, p. 14.

BAZIN, André, « *Le Journal d'une femme de chambre* : une suite manquée à *La Règle du jeu* », *L'Écran Français*, n° 155, 15 juin 1948, p. 3.

Bazin reviendra radicalement sur ce premier article : cf. ses notes manuscrites retranscrites par François Truffaut dans André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, Éd. Champ Libre, 1971, pp. 87-92.

LECLERC, Guy, « Le Journal d'une femme de chambre », *L'Humanité*, 16 juin 1948, p. 4.

LAFARGUE, André, « *Le Journal d'une femme de chambre* », *Ce Matin*, 16 juin 1948, p. 2.

HUGUETTE EX-MICRO (alias Henri Jeanson), « Parole d'honneur : Jean Renoir — souvenirs », *Cinéma*, 22 juin 1948, p. 3.

- SADOUL, Georges, « Jean Renoir, le Zola du Cinéma », *Les Lettres Françaises*, 1^{er} juillet 1948, p. 6.
- BAZIN, André, « Le tour de France du cinéma », *L'Écran français*, 21 juin 1949.
Repris dans André Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, coll. Essais, 1983, pp. 228-231.
- BRUNIUS, Jacques B., « Jean Renoir », 9 octobre 1949 (présentation de Renoir par Brunius dans le programme du « New London Film Society »).
Texte repris partiellement dans *En marge du cinéma français*, Paris, Éd. L'Âge d'Homme, 1987, p. 101.
- BAZIN, André, « Renoir français », *Cahiers du Cinéma*, n° 8, janvier 1952, pp. 9-29.
- SCHERER, Maurice, « Renoir américain », *Cahiers du Cinéma*, n° 8, janvier 1952, pp. 33-40.
- [?] « *Le Journal d'une femme de chambre* », *Télé-Ciné*, n°s 36-37, « Spécial Renoir », mars-avril 1953, pp. 24-25.
- RIVETTE, Jacques et Truffaut, François, « Entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du Cinéma*, n° 34, avril 1954. Repris dans *Entretiens et Propos*, hors série *Cahiers du Cinéma*, 1979, p. 27.
- MAURIAC, Claude, « Renoir : *Journal d'une femme de chambre* », *L'Amour du Cinéma*, Paris, Éd. Albin Michel, 1954, 332 p.
- BAZIN, André, « Renoir vu à travers *Le Crime de M. Lange* et *Le Journal d'une femme de chambre* », *Cinéma* 56, n° 12, octobre-novembre 1956.
- BAZIN, André, « *The Diary of a Chambermaid (Le Journal d'une femme de chambre)* », *Cahiers du Cinéma*, n° 78, Noël 1957.
- CHARDÈRE, Bernard, SCHOENDORFF, Max, ed, « *The Diary of a Chambermaid (Le Journal d'une femme de chambre)* », *Premier Plan*, n°s 22-23-24, spécial Renoir, mai 1962 (pp. 316-330).

- CAULIEZ, Armand-Jean, « Activités américaines », *Jean Renoir*, Paris, Éd. Universitaires, coll. « Classiques du cinéma », 1962. (pp. 120-122).
- GAUTEUR, Claude, « Mirbeau expurgé : à propos du *Journal d'une femme de chambre* de Renoir et de Bunuel », *Image et Son*, n° 179, décembre 1964, pp. 15-24.
- [?] « Le *Journal d'une femme de chambre* », *Télérama*, n° 1240, 20 octobre 1973.
- BEYLIE, Claude, « Une journée avec Jean Renoir : sur des rythmes américains », *Cinéma d'Aujourd'hui*, n° 2, mai-juin 1975, pp. 74-77.
- VIRY-BABEL, Roger, « Jean Renoir à Hollywood ou la recherche américaine d'une image française », *Cinemas*, vol. 1, Québec, *Journal of Film Studies : Américanité et cinéma*, numéro préparé sous la responsabilité de Marin Lefebvre, automne 1990, pp. 74-77.
- LEGRAND, Gérard, « Feuilles pour "mon" Renoir », *Positif*, « Hommage à Renoir », n°s 401-402, juillet-août 1994, p. 87.
- MILLER, Claude, « *Le Journal d'une femme de chambre* », *Cahiers du Cinéma*, n° 482, juillet-août 1994, (« Tout Renoir »), pp. 73-74.
- TESSON, Charles, « Jean Renoir et Luis Buñuel : autour du *Journal d'une femme de chambre* », *Actes du colloque Jean Renoir, nouvelles approches*, sous la direction de Frank Curot, *op. cit.*, 1995, pp. 39-61.

4.7 THE WOMAN ON THE BEACH (La Femme sur la plage)

4.7.1 Ouvrages généraux (ordre alphabétique)

- ADORNO, Theodor W. et EISLER, Hanns, *Komposition für den Film*, Munich : Verlag Rogner und Bernhard, 1969. Traduction française : Jean-Pierre Hammer, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972, 181 p.
- BANSACK, Edmund G., *Fearing the Dark : The Val Lewton Career*, Jefferson, North Carolina and London : McFarland & Company Inc. Publishers, 1995, 571 p.

- DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voyent*, London, 1749, rééd. Paris, Le Livre de Poche, 1999, 127 p.
- FAULKNER, William, *Wild Palms*, Random House : 1939 ; Éd. Gallimard, 1952 (trad. franç. et préface de M.-E. Coindreau) ; rééd. Paris, Éd. Gallimard, « L'Imaginaire », 1998, 349 p.
- PARISH, James Robert, « Robert Ryan », *The Tough Guys*, New Rochelle — New York : Arlington House Publishers, 1976, 635 p., pp. 531-608.
- TRUFFAUT, François, « Le Grand Secret », *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975, 360 p., pp. 61-62.

4.7.2 *Articles de périodiques aux États-Unis (ordre chronologique)*

Quelques unes des coupures de presse suivantes figuraient dans le Fonds Renoir, Arts Library Special Collections, Renoir Papers, Box 79, Folder 4, UCLA Research Library, Los Angeles. Certaines d'entre elles étaient non datées.

- HERM., « Films previews : *The Woman on the Beach* », *Variety*, Wednesday, April 23, 1947.
- GRANT, Jack D., « *The Woman on the Beach* », *The Hollywood Reporter* [circa mai 1947].
- MISHKIN, Leo, « *The Woman on the Beach* », *Morning Telegraph*, [circa mai 1947].
- HERBSTMAN, Manny, « Late Review — *The Woman on the Beach* R.K.O. Radio — Confused Drama », *Motion Picture Herald*, May 10, 1947.
- [?] « *The Woman on the Beach* », *Daily Variety*, Wednesday, May 14, 1947.
- [?] « *The Woman on the Beach* », *Harrison's Reports*, n° 20, New York, Saturday, May 17, 1947.
- [?] « *The Woman on the Beach* », *Box Office Digest*, Hollywood, Saturday, May 17, 1947.

KANN, Red, « *The Woman on the Beach* », *Motion Picture Herald*, May 24, 1947.

[?] « *The Woman on the Beach* », *Time*, June 2, 1947, p. 97.

WEILER, A. H., « *The Woman on the Beach* », *The New York Times*, « Film Reviews », June 9, 1947.

GUERNSEY, Otis. L., « *The Woman on the Beach* », *New York Herald Tribune*, June 9, 1947. p. 14.

[?] « *The Woman on the Beach* », *New York Reviews of Last Week's Films*, June 10, 1947.

[?] « *The Woman on the Beach* », *Box Office Digest*, Hollywood, June 17, 1947.

O'HARA, Shirley, « *The Woman on the Beach* », *The New Republic*, June 23, 1947, p. 34.

[?] « *The Woman on the Beach* », *Newsweek*, June 23, 1947, p. 86.

[?] « *The Woman on the Beach* », *Los Angeles Times*, July 29, 1947.

HARTUNG, T. Philip, « Choose Your Weapon », *The Commonwealth*, June 27, 1947, p. 262.

[?] « *The Woman on the Beach* », *Box Office Digest*, Hollywood, August 26, 1947.

« R.K.O. Radio Pictures have two good box office specials and one weak programmer. The best offering is *Woman on the Beach*, 116 per cent [...] ».

WEISS, Nathan Norman, « Spiders in His Mind », *Hollywood Quarterly (L.A.)*, vol. III, n° 2, Winter 1947-1948, pp. 189-191.

[?] « People of Talent : Robert Ryan », *Sight & Sound*, Summer 1955, p. 37.

4.7.3 Articles de périodiques, textes en France et en Europe (ordre chronologique)

GILSON, Paul, « Hollywood découvre la simplicité », *L'Écran Français*, n° 58, 7 août 1946.

Propos de Renoir recueillis par « l'envoyé spécial permanent aux E.U. » de *L'Écran Français*.

RENOIR, Jean, « Mon expérience américaine », *Cinévie-Cinévue*, n° 3, 1^{er} juin 1948.

BARROT, Jean-Pierre, « *La Femme sur la plage* : une atmosphère de perversion... sans grand chose dedans », *L'Écran Français*, n° 157, 29 juin 1948.

VERMOREL, Claude, « *La Femme sur la plage* », *Spectateur*, 6 juillet 1948.

MOULINS, Robert, « *La Femme sur la plage* », *Combat*, 8 juillet 1948.

[?] « Renoir retrouvé : *La Femme sur la plage* », *Réforme*, 10 juillet 1948.

GENOVA, Yvonne, « Les films de la semaine : une sombre intrigue sur une plage désolée ».

BAZIN, André, « *La Femme sur la plage* (1946) », notes manuscrites dans *Jean Renoir*, *op. cit.*, pp. 92-93.

DUBREUILH, Simone, « Entretien avec Jean Renoir », *Libération*, 7 mars 1951.

SCHERER, Maurice, « Renoir américain », *Cahiers du Cinéma*, n° 8, janvier 1952.

[?] « *La Femme sur la plage* (*The Woman on the Beach*) », *Télé-Ciné*, « Spécial Renoir », n°s 36-37, mars-avril 1953, p. 23.

TRUFFAUT, François (sous le pseudonyme de Robert Lachenay), « *La Red* (*Le Filet*), film mexicain d'Emilio Fernandez », *Cahiers du Cinéma*, n° 32, février 1954, p. 47 :

« [...] le bon Jean-Georges Auriol savait de quoi il parlait [...] et aussi dans un autre article où il disait que le cinéma français est incapable d'érotisme. Esquissons très vite ce petit bilan de l'érotisme. 1) La marche à quatre pattes de Joan Bennett dans *La Femme sur la plage* de Jean Renoir [...] ».

RIVETTE, Jacques, « *The Woman on the Beach* (*La Femme sur la plage*) », *Cahiers du Cinéma*, n° 78, Noël 1957, spécial Renoir, p. 82.

Notule critique dans la « Bio-filmographie de Jean Renoir » établie sous la direction d'André Bazin.

- CAULIEZ, Armand-Jean, « Activités américaines », *Jean Renoir*, *op. cit.*, 1962, pp. 122-126.
- CHARDÈRE, Bernard, SCHOENDORFF, Max, *ed*, « *The Woman on the Beach (La Femme sur la plage)* », *Premier Plan*, spécial Renoir, *op. cit.*, 1962, pp. 331-335.
- LEPROHON, Pierre, *Jean Renoir*, *op. cit.*, 1967. Voir chap. VI : « La rencontre américaine », pp. 96-97.
- NOGUEIRA, Rui et ZALAFFI, Nicoletta, « Rencontre avec Robert Ryan », *Cinéma 70*, n° 145, avril 1970, pp. 46-62.
- RENOIR, Jean, *Ma Vie et mes films*, *op. cit.*, 1974. Voir chap. 44, « *La Femme sur la plage* », pp. 226-230.
- DURGNAT, Raymond, *Jean Renoir*, *op. cit.*, 1974. Voir chap. 45 : « *The Woman on the Beach* », pp. 261-268.
- GÉNIN, Thierry, « Robert Ryan : un héros américain », *L'Avant scène Cinéma*, n° 243, 1^{er} mars 1980 (« Nous avons gagné ce soir », p. 25/1-31/VII).
- SERCEAU, Daniel, « Les sources de la création : *The Woman on the Beach (La Femme sur la plage)* », *Jean Renoir, la sagesse du plaisir*, *op. cit.*, 1985, pp. 153-161.
- CUROT, Frank, « La Mer : *La Femme sur la plage* », *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir*, *op. cit.*, 1990, pp. 119-128.
- VIRY-BABEL, Roger, *Jean Renoir, le jeu et la règle*, *op. cit.*, 1994. Voir « *The Woman on the Beach* », pp. 138-141.
- GUIGUET, Jean-Claude, « *La Femme sur la plage* », *Cahiers du Cinéma*, n° 482, juillet-août 1994, « Tout Renoir », p. 74.
- DE VINCENTI, Giorgio, *Jean Renoir, la vita, i film*, *op. cit.*, 1996. Voir chap. 7 : « L'Incontro con il nuovo mondo », pp. 241-244.
- BERGSTROM, Janet, « Le compromis du rêve : Renoir et *La Femme sur la plage* », *Trafic*, n° 24, hiver 1997, POL, pp. 94-110.

Cet article a été précédé par une communication au Colloque *Jean Renoir : les secrets de son art*, Tokyo, 17 décembre 1996, à

l'occasion d'une rétrospective complète de ses films, « Le grand théâtre de Jean Renoir », au National Film Center du Musée national d'Art Moderne de Tokyo, du 5 novembre 1996 au 1^{er} février 1997. Le texte de cette communication, intitulé « Un cinéma de rêve : *La Femme sur la plage* », a été publié le 31-10-1997 par le NFC dans le recueil des allocutions du Colloque précité.

QUINTANA, Angel, « El exilio », *Jean Renoir, op. cit.*, 1998, pp. 185-190 et 221-227.

4.8 THE RIVER (Le Fleuve)

4.8.1 Le roman adapté

GODDEN, Rumer, *The River* (trad. française par Bertrand de la Salle, *Le Fleuve*, Paris, Éd. Albin Michel, 1949 ; Le Livre de Poche, 1972, 186 p.

4.8.2 Articles de périodiques, textes (ordre chronologique)

SADOU, Georges, « *Le Fleuve*, un film de Jean Renoir », *Les Lettres Françaises*, 27 décembre 1951.

BAZIN, André, « Jean Renoir », *Esprit*, mars 1952, pp. 500-512.

Article très remanié et réédité in Bazin, André, *Jean Renoir, op. cit.*, chapitre VIII, « Un pur chef d'œuvre : *Le Fleuve* », pp. 99-113.

CHANUT, Pierre-Yves, « *Le Fleuve* », *Positif*, n° 2, juin 1952.

CAULIEZ, Armand-Jean, « Les couleurs du temps », *Jean Renoir, op. cit.*, 1962, pp. 127-138.

CHARDÈRE, Bernard, SCHOENDORFF, Max, *ed.*, « *The River (Le Fleuve)* », *Premier Plan, op. cit.*, 1962, pp. 336-342.

MAZOYER, Robert, « *Le Fleuve (The River)* », *Analyse des films de Jean Renoir*, Paris, IDHEC, 1966, pp. 128-144.

LEPROHON, Pierre, *Jean Renoir, op. cit.*, 1967.

Voir chap. VII : « Retour aux sources », pp. 97-101.

RENOIR, Jean, « *Le Fleuve* », *Ma Vie et mes films, op. cit.*, 1974, pp. 231-241.

- DURGNAT, Raymond, « *The River* », *Jean Renoir, op. cit.*, 1974, pp. 273-284.
- FAULKNER, Christopher, *The Social Cinema of Jean Renoir, op. cit.*, 1986.
Voir chap. IV, « An ideology of aesthetics : *The River*, [...] », pp. 162-178.
- CUROT, Frank, « L'harmonie fluviale, l'Inde-refuge », *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir, op. cit.*, 1990 (réédition 2003), pp. 38-47.
- VIRY-BABEL, Roger, « *The River* », *Jean Renoir, le jeu et la règle, op. cit.*, 1994, pp. 142-145.
- MASSON, Alain, « *Le Fleuve* : le serpent dans le jardin », *Positif*, n° 401-402, juillet-août 1994, « Hommage à Renoir », pp. 91-94.
- TREILHOU, Marie-Claude, « *Le Fleuve* », *Cahiers du Cinéma*, n° 482, juillet-août 1994, « Tout Renoir », p. 75.
- DE VINCENTI, Giorgio, *Jean Renoir, la vita, i film, op. cit.*, 1996.
Voir chap. 7 : « La metafora : scoperta o costruzione? *The River* [...] », pp. 245-255.
- QUINTANA, Angel, « La extranjeria : *El rio (The River)* », *Jean Renoir, op. cit.*, 1998, pp. 229-234 et 235-242.

5 Fortune critique de Renoir américain

Articles de périodiques et textes en France (ordre chronologique)

- GILSON, Paul, « Jean Renoir à Hollywood », *L'Écran Français*, n° 7, 15 août 1945, pp. 3-4.
- SADOUL, Georges, « Festival Jean Renoir à Venise », *Les Lettres Françaises*, n° 173, 10 septembre 1947.
- [?] « Jean Renoir », *L'Écran Français*, n° 159, 13 juillet 1948, p. 1.
- BAZIN, André, « Biarritz : maudit », *L'Écran Français*, n° 214-215, 8 et 15 août 1949, pp. 8-10.

- ROY, Claude, « L'art d'être maudit », *L'Écran Français*, n^{os} 214-215, 8 et 15 août 1949, p. 8.
- GENEVE, Pierre, « Au festival du Film Maudit à Biarritz », *Ciné-Digest*, n^o 5, septembre 1949, pp. 30-32.
- TACHELLA, Jean-Charles, « Au festival du Film Maudit à Biarritz », *Ciné-Digest*, n^o 5, septembre 1949, pp. 30-32. « [...] Pour nous, Jean Renoir est mort. Ses œuvres américaines sont dénuées de tout intérêt. [...] ».
- CHARENSOL, Georges, « *Le Fleuve* », *Les Nouvelles Littéraires*, 27 décembre 1951.
- BAZIN, André, « Renoir français », *Cahiers du Cinéma*, n^o 8, janvier 1952, pp. 9-29.
- MAYOUX, Michel, « Renoir parmi nous », *Cahiers du Cinéma*, n^o 8, janvier 1952, pp. 44-47.
- SCHERER, Maurice, « Renoir américain », *Cahiers du Cinéma*, n^o 8, janvier 1952, pp. 33-40.
- RIVETTE, Jacques, « L'art de la fugue : *I Confess* », *Cahiers du Cinéma*, n^o 26, août-septembre 1953, pp. 49-52.
- Collectif [« La Rédaction »] : « Quelques réalisateurs trop admirés : Lang, Ray, Cukor, Preminger, Hathaway, Hawks, Mankiewicz ». *Positif*, n^o 11, spécial « Cinéma américain », septembre-octobre 1954, pp. 49-59.
- Idem, « Genres et séries », *Positif*, n^o 12, spécial « Cinéma américain », novembre-décembre 1954, (éditorial).
- SADOUL, Georges, « Dimensions de Jean Renoir », *Les Lettres Françaises*, n^o 569, 16-26 Mai 1955.
- MARTIN, Marcel, « Renoir le déraciné », *Cinéma 58*, 27 mai 1958, pp. 117-122.
- SADOUL, Georges, « Quinze ans de films américains », *Histoire du Cinéma Mondial*, Paris, Éd. Flammarion, 9^e éd. (définitive), 1972, 727 p.
- DECAUX, Emmanuel, « Jean sans Terre », *Cinématographe*, n^o 46, avril 1979, pp. 31-34.

CARCASSONNE, Philippe, « L'éloge et le hasard », *Cinématographe*, n° 46, avril 1979, pp. 28-30.

VIRY-BABEL, Roger, « Jean Renoir à Hollywood ou la recherche américaine d'une image française », *Cinemas* (« Américanité et cinéma », *Journal of Film Studies*, Québec, Canada, vol. 1, n°s 1-2), automne 1990, pp. 72-85.

BERGSTROM, Janet, « Jean Renoir's Return to France », *Poetics today*, (vol. 17, number 3), Fall 1996, pp. 453-489.

Traduit et repris partiellement dans « Paris-Hollywood, les allers-retours de Jean Renoir », [1^{re} partie : de la France aux U.S.A. (1939-1943)], *Vertigo*, Éd. Michel Place, janvier 1997, « Le cinéma face à l'histoire », pp. 87-96.

6 Histoire du cinéma, Cinéma et histoire (ordre alphabétique)

ANDREW, Dudley, *Mists of Regret : Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1995, 409 p. (Ch. 9, « Jean Renoir : Adaptation, Institution, Auteur », pp. 273-317).

BARDÈCHE, Maurice et Brasillach, Robert, *Histoire du Cinéma*, Paris, Éd. André Martel, 1948, 572 p. (« Le Cinéma pendant la deuxième guerre mondiale : Jean Renoir », pp. 402, 442, 474-475).

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Le cinéma sous l'Occupation*, Paris, Éd. Olivier Orban, 1989, 465 p.

BILLARD, Pierre, *L'âge classique du cinéma français : du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Éd. Flammarion, 1995, 725 p. (Ch. 2 : « Renoir, Citoyen du Monde », pp. 465-471).

DARMON, Pierre, *Le monde du cinéma sous l'Occupation*, Paris, Éd. Stock, 1997, 389 p.

FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977 ; Librairie Arthème Fayard, 1987 ; Éd. Gallimard, coll. « folio/Histoire », 1993, 290 p. (édition refondue).

LINDEPERG, Sylvie, *Les écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 1997, 443 p.

Collectif, *Les Cinéastes en exil : exilés, immigrés ; les cinéastes « déplacés »*, « Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique », Paris, automne 1992.

7 Thèses (ordre chronologique)

BEYLIE, Claude, *Les Jeux de la Vie et du Spectacle dans l'œuvre de Jean Renoir*, Doctorat 3^e cycle : Cinéma, 181 p. dactylographiées, Université de Paris I-Sorbonne, 1972.

Directeur de recherches : René Jullian.

SERCEAU, Daniel, *Jean Renoir et la lutte de classe dans les années Trente*, Doctorat 3^e cycle : Philosophie, 400 p. dactyl. Université de Paris I-Sorbonne, 1978.

Directeur de recherches : Bernard Teyssebre.

GILCHER, William Harry, *Jean Renoir in America : a critical analysis of his major films from Swamp Water to The River*, volume I : 182 p. dactyl., vol. II : 288 p. dactyl., PH.D. : University of Iowa, 1979.

Thesis supervisor : Associate Professor J. Dudley Andrew.

SERCEAU, Daniel, *Jean Renoir, la Sagesse du Plaisir*, tome I : 329 p. dactyl., t. II : 607 p. dactyl., t. III : 892 p. dactyl. Doctorat d'État : Philosophie. Université de Paris I-Sorbonne, 1985.

Directeur de recherches : Olivier Revault D'Allonnes.

CUROT, Frank, *L'Espace filmique de Jean Renoir*, tome I : 384 p. dactyl., t. II : 389 p. dactyl. Doctorat d'État : Lettres et Sciences humaines, Université de Paris I-Sorbonne, 1986.

Directeur de recherches : Dominique Noguez.

VIRY-BABEL, Roger, *Les Images de la Femme dans l'œuvre de Jean Renoir*, 976 p. dactyl. en 4 vol. Doctorat d'État : Lettres et Sciences Humaines, Université de Nancy II, 1988.

Directeur de recherches : Guy Borrelli.

NAVIÈRE, Marie-José, *William Faulkner scénariste : 1932-1945*, 750 p. dactyl. en 3 vol. Doctorat d'État : Études Nord-Américaines, Université de Paris IV-Sorbonne, 1990.

Directeur de recherches : Jean Rouberol.

MOTTET, Annie, *Martin du Gard, Renoir, Lang et La Bête Humaine : La Fabrique d'une adaptation*, vol. I : 326 p. dactyl., vol. II : 397 p. dactyl. Th. doctorat nouveau régime : Histoire de l'Art, Université de Paris I-Sorbonne, 1994.

Directeur de recherches : Claude Beylie.

VIALLES, Catherine, *La période américaine de Jean Renoir : 1940-1948*, vol. I : 613 p. dactyl., vol. II : 143 p. dactyl. Th. doctorat Arts : Études Cinématographiques et Audio-visuelles, Université de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, 2001.

Directeur de recherches : Guy Fihman.

Filmographie américaine

Frank Curot

Filmographies consultées : André Bazin *et alli* (1971), Leo Braudy (1972), Christopher Faulkner (1979), Claude Beylie (1980), Roger Viry-Babel (1986, 1989, 1994), Frank Curot (1990), Giorgio De Vincenti (1996), Catherine Vialles (2001).

1 **SWAMP WATER (1941)**

The Man Who Came Back (Grande-Bretagne)

L'Étang tragique

La palude della morte (Italie)

Réalisation : Jean Renoir · *Scénario* : Dudley Nichols d'après le roman de Vereen Bell · *Directeur des dialogues* : Irving Pichel · *Directeur de la photographie* : Peverell Marley (A.S.C.) et Lucien Ballard · *Direction artistique* : Richard Day et Joseph C. Wright · *Décors* : Thomas Little · *Costumes* : Gwen Wakeling · *Maquillage* : Guy Pearce · *Montage* : Walter Thompson · *Musique originale* : David Buttolph · *Production et distribution* : Twentieth Century Fox · *Producteur* : Darryl F. Zanuck, Irving Pichel · *Producteur associé* : Len Hammond · *Production manager* : Charles Salling · *Assistant-Réalisateur* : Sid Bowen · *Son* : Alfred Bruzlin et Roger Heman · *Procédé* : Western Electric · *Tournage* : 14 (ou 26) juillet-6 septembre 1941 · *Intérieurs* : Twentieth Century Fox Studios · *Extérieurs* : Okefenokee Swamp, près de Waycross, Georgia · *Longueur* : entre 2 355 m et 2 540 m selon les sources · *Durée* : 86 minutes · *Premières projections aux États-Unis* : corporative, le

20 octobre 1941, publique, le 16 novembre 1941, Globe, New York · *Premières en Europe* : janvier 1942, Londres ; 23 avril 1948, Paris.

Interprétation

Dana Andrews : *Ben Ragan* · Walter Huston : *Thursday Ragan* · Anne Baxter : *Julie Keefer* · Walter Brennan : *Tom Keefer* · Virginia Gilmore : *Mabel McKenzie* · John Carradine : *Jesse Wick* · Mary Howard : *Hannah Ragan* · Eugene Palette : *Sheriff Jeb McKane* · Ward Bond : *Tim Dorson* · Guinn « Big Boy » Williams : *Bud Dorson* · Russell Simpson : *Marty McCord* · Joe Sawyer : *Hardy Ragan* · Paul E. Burns : *Tulle McKenzie* · Dave Morris : *le barbier* · Frank Austin : *Fred Ullm* · Matt Willis : *Miles Tomkin* · Mae Marsh : *Mrs McCord* (non créditée) · Charles Ray, Edward Clark (non crédités).

2 **THIS LAND IS MINE (1942-1943)**

Vivre libre

Questa terra è mia (Italie)

Réalisation : Jean Renoir · *Scénario* : Dudley Nichols et Jean Renoir · *Dialogues* : Dudley Nichols · *Directeur du dialogue* : Leo Bulgakov · *Directeur de la photographie* : Frank Redman · *Effets spéciaux* : Vernon L. Walker · *Direction artistique* : Albert S. D'Agostino et Walter F. Keller · « *Production Designer* » : Eugène Lourié · *Décor* : Darrell Silvera et Al Fields · *Costumes* : Renié · *Intérieurs* : R.K.O. Studios · *Montage* : Frederic Knudtson · *Musique* : Lothar Perl · *Direction musicale* : Constantin Bakaleinikoff · *Chef d'orchestre* : Terry Kellum · *Son* : John E. Tribby et James G. Stewart · *Procédé* : R.C.A. · *Assistant-réalisateur* : Edward Donahoe · *Production et distribution* : R.K.O. · *Producteurs* : Jean Renoir et Dudley Nichols · *Producteur associé* : Eugène Lourié · *Tournage* : 24 octobre-20 décembre 1942 · *Longueur* : entre 2 669 et 2 847 m selon les sources · *Durée* : 103 minutes · *Premières projections publiques* : 27 mai 1943, Rivoli, New York ; juin 1943, Tivoli, Londres ; 10 juillet 1946, Paris.

Interprétation

Charles Laughton : *Albert Lory* · Maureen O'Hara : *Louise Martin* · Kent Smith : *Paul Martin* · George Sanders : *Georges Lambert* · Walter Slezak : *Major Erich von Keller* · Una O'Connor : *Mme Emma Lory, la mère* · Philip Merivale : *Professeur Sorel* · Thurston Hall : *le Maire Henri Manville* · George Coulouris : *le Procureur* · Nancy Gates : *Julie Grant* · Ivan F. Simpson : *le Juge* · John Donat : *Edmond Lorraine* · Philip Ahlm : *Lieutenant allemand* (non crédité) · Frank Alten : *Lieutenant Schwartz* (non crédité) · Louis V. Arco : *Sergent allemand* (non crédité) · John Banner : *Sergent allemand* (non crédité) · Joan Barclay : *jeune femme* (non créditée) · Linda Aun Bieber : *Émilie* (non créditée) · Tommy Bond : *Julien* (non crédité) · Swen Hugo Borg : *Soldat allemand* (non crédité) · Leo Bulgakov : *le petit homme* (non crédité) · George M. Carleton : *Juré Foreman* (non crédité) · Wheaton Chambers : *M. Lorraine* (non crédité) · Gordon Clark : *Lieutenant* (non crédité) · Albert D'Arno : *Soldat allemand* (non crédité) · John Dilson : *Secrétaire du Maire* (non crédité) · Ludwig Donath : *Capitaine allemand* (non crédité) · Margaret Fealy : *une vieille femme* (non créditée) · Otto Hoffman : *l'Imprimeur* (non crédité) · Russel Hoyt : *Soldat allemand* (non crédité).

3 SALUTE TO FRANCE (1944)*Salut à la France*

Réalisation : Jean Renoir et Garson Kanin · *Scénario* : Philip Dunne, Jean Renoir et Burgess Meredith · *Production* : Office of War Information, Overseas Branch, New York · *Distribution* : Associated Artists · « *Project Officer* » : Burgess Meredith · *Conseiller technique* : Office of Strategic Services · *Photographie* : Army Pictorial Services · *Montage* : Marcel Cohen, Maria Reyto, Jean Oser (supervisé par Helen Van Dongen) · *Musique* : Kurt Weill · *Tournage* : mars-avril 1944 · *Intérieurs* : Studios Fox-Movietone, New York · *Longueur* : 933 m à 955 m selon les sources · *Durée* : 34 minutes · *Première en France* : 21 septembre 1944 (Rennes) et 13 octobre 1944 (Paris).

Interprétation

Claude Dauphin : *Jacques, le soldat français, le narrateur, un paysan, un ouvrier, un intellectuel, un maquisard* · Burgess Meredith : *Tommy, le soldat britannique, un banquier, un fermier* · Garson Kanin : *Joe, le soldat américain, un vendeur ambulante, un paysan.*

4 THE SOUTHERNER (1944-1945)

Hold Autumn in Your Hand (Grande-Bretagne)

L'Homme du sud

L'uomo del sud (Italie)

Réalisation : Jean Renoir · *Scénario* : Jean Renoir, d'après le roman *Hold Autumn in Your Hand* de George Sessions Perry · *Adaptation* : Hugo Butler · *Dialogues* : Jean Renoir, avec la collaboration (non créditée) de William Faulkner et Nunnally Johnson · *Direction du dialogue* : Paula Walling · *Directeur de la photographie* : Lucien Andriot · *Décor* : Eugène Lourié · *Montage* : Gregg G. Tallas · *Musique originale* : Werner Janssen · *Orchestre* : Janssen Symphony Orchestra · *Son* : Frank Webster · *Procédé* : Western Electric · *Assistant-réalisateur* : Robert Aldrich · *Production* : Producing Artists, Inc. · *Producteurs* : David L. Loew et Robert Hakim · *Producteur associé* : Samuel Rheiner · « *Production manager* » : Joe C. Gilpin · *Distribution* : United Artists · *Tournage* : 16 septembre-11 novembre 1944, près de Madera, vallée du San Joaquin, Californie · *Longueur* : 2 469 m, 2 548 m ou 2 586 m (selon les sources) · *Durée* : 92 minutes · *Première projection publique aux États-Unis* : 30 avril 1945, Four Stars Theatre, Beverley Hills, Los Angeles; 26 août 1945, Globe, New York. *Premières publiques en Europe* : Londres, octobre 1945; Venise, Biennale, septembre 1946; Paris, 30 mai 1950, Les Reflets.

Interprétation

Zachary Scott : *Sam Tucker* · Betty Field : *Nona Tucker* · Beulah Bondi : *Granny Tucker, la grand-mère* · Jean Vanderbilt (ou Bunny Sunshine ?) : *Daisy Tucker, fille de Sam* · Jay Gilpin : *Jot Tucker, fils de Sam* · J. Carroll Naish : *Henry Devers* · Norman Lloyd : *Finley* · Charles Kemper : *Tim* · Percy Kilbride : *Harmie Jenkins* · Blanche

Yurka : *Ma Tucker (Maman, la mère de Sam)* · Estelle Taylor : *Lizzie* · Paul Harvey : *Ruston* · Noreen Nash : *Becky* · Jack Norworth : *le médecin* · Paul Burns : *oncle Pete* · Nestor P(a)jiva : *le barman* · Dorothy Granger : *une jeune fille au bal* (non créditée) · Earl Odkins (ou Hodgkins ?) : *un invité aux noces* (non crédité) · Almira Sessions : *une cliente au magasin* (non créditée) · Rex : *Zoonie, le chien* · Virgynie Huston (séquence coupée au montage).

Prix du meilleur réalisateur, National Board of Review, 1945.

Prix du meilleur film, Biennale de Venise, 1946.

Zachary Scott, déclaré meilleur acteur de l'année par la critique new-yorkaise.

5 THE DIARY OF A CHAMBERMAID (1945-1946)

Le Journal d'une femme de chambre

Il diario di una cameriera (Italie)

Réalisation : Jean Renoir · *Scénario* : Burgess Meredith et Jean Renoir (non crédité), d'après le roman d'Octave Mirbeau et la pièce d'André Heuse, André de Lorde et Thielly Nores · *Direction du dialogue* : Paula Walling · *Directeur de la photographie* : Lucien Andriot · *Effets spéciaux* : Lee Zavitz · *Décors* : Eugène Lourié (réalisés par Julia Heron) · *Costumes* : Barbara Karinska · *Costumes de Paulette Goddard* : Laure Lourié · *Maquillage* : Otis Malcolm · *Coiffures* : Scotty Rackin · *Coiffures de Paulette Goddard* : Hedy (ou Hedvig) Mjorud · *Montage* : James Smith · *Musique* : Michel Michelet · *Supervision musicale* : David Chudnow · *Son* : William Lynch · *Procédé* : Western Electric · *Production* : Camdem Productions · *Producteurs* : Benedict Bogeaus et Burgess Meredith · *Producteur associé* : Arthur M. Landau · *Assistant de production* : Corley Harriman · *Distribution* : Associated Artists · *Assistant-réalisateur* : Joseph Depew · *Tournage* : 21 juillet-15 septembre 1945 · *Intérieurs* : General Service Studios · *Longueur* : 2 350 m · *Durée* : 91 minutes · *Premières projections publiques* : Londres, février 1946; New York, 23 avril (ou juin) 1946; Paris (Les Reflets [v.o.] et Impérial-Cinécran [v.f.]), 9 juin 1948.

Interprétation

Paulette Goddard : *Célestine* · Burgess Meredith : *Captain Mauger* · Hurd Hatfield : *Georges Lanlaire* · Francis Lederer : *Joseph* · Judith Anderson : *Madame Lanlaire* · Florence Bates : *Rose* · Irene Ryan : *Louise* · Reginald Owen : *Monsieur Lanlaire* · Almira Sessions : *Marianne*.

6 THE WOMAN ON THE BEACH (1946-1947)

(Titre initial : *Desirable Woman*)

La Femme sur la plage

La donna della spiaggia (Italie)

Réalisation : Jean Renoir · *Scénario* : Jean Renoir, Frank Davis et J. R. Michael Hogan, d'après le roman de Mitchell Wilson, *None So Blind* · *Direction du dialogue* : Paula Walling · *Directeur de la photographie* : Harry Wild · *Cameraman* : Leo Tover · *Effets spéciaux* : Russell A. Cully · *Directeurs artistiques* : Albert S. d'Agostino et Walter E. Keller · *Décors* : Darrell Silvera et John Sturtevant · *Cosumes* : Edward Stevenson · *Montage* : Ronald Gross, Lyle Boyer, Harold Palmer · *Assistant-réalisateur* : James Casey · *Musique originale* : Hanns Eisler · *Direction musicale* : Constantin Bakaleinikoff · *Orchestration* : Gil Grau · *Son* : Jean L. Speak et Clem Portman · *Procédé* : R.C.A. · *Production* : R.K.O. (1946) · *Producteur* : Jack J. Gross · *Producteur associé* : Will Price · *Assistant de production* : Corley Harriman · *Distribution* : R.K.O. · *Conseiller technique* : Lieutenant commandant U.S.C.G.R., Charles A. Gardiner · *Photographe de plateau* : Gaston Longet · *Tournage* : 2 février-13 avril 1946 · *Intérieurs* : Studios R.K.O. · *Longueur* : 1 928, 1 938, 1 947 ou 1 965 m, selon les sources · *Durée* : 71 minutes · *Premières projections publiques* : 8 juin 1947, Palace, New York ; avril 1948, Londres ; 23 juin 1948, Cine-presse Champs-Élysées, Radio-Cité Opéra, Paris.

Interprétation

Joan Bennett : *Peggy Butler* · Robert Ryan : *Lieutenant Scott Burnett* · Charles Bickford : *Tod Butler* · Nan Leslie : *Eve Geddes* · Walter Sande : *Otto Wernecke* · Irene Ryan : *Mrs Wernecke* — Glenn

Vernon : *Kirk* · Frank Darien : *Lars* · Jay Norris : *Jimmy* · Hugh Chapman : *Jeune pêcheur* · Maria Dodd : *Nurse* · Carl Faulkner : *Vieux pêcheur* · Harry Harvey : *Dr Smith* · Charles Pawley : *Barton* (non crédité).

7 THE RIVER (1950-1951)

Le Fleuve

Il fiume (Italie)

Réalisation : Jean Renoir · *Scénario* : Rumer Godden, Jean Renoir d'après le roman homonyme de Rumer Godden · *Directeur de la photographie* : Claude Renoir · *Couleur* : Technicolor · *Camera-man* : Ramananda Sen Gupta · *Décor* : Eugène Lourié, Bansi Chandra Gupta · *Assistants-réalisateurs* : Forrest Judd, Harishadhan J. Das Gupta, Sukhamoy Sen, Bansi (ou Bauxie) Ashe · *Montage* : George Gale · *Son* : Charles Poulton, Charles Knott · *Procédé* : Western Electric · *Musique* : musique traditionnelle enregistrée en Inde, Schumann, Mozart, Weber (« Invitation à la danse ») · *Direction musicale* : M. A. Partha Sarathy · *Tournage* : 29 décembre 1950-avril 1950 · *Extérieurs* : Barrackspore, près de Calcutta, bords du Gange et du Houghly · *Production* : Oriental International Films Inc. (avec le concours du Theatre Guild) · *Producteurs* : Kenneth McEldowney, Kalyan Gupta, Renoir's Production · *Distribution* : Associated Artists ; United Artists · *Durée* : 99 min. · *Longueur* : 2 730 m · *Premières projections publiques* : Venise, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, le 30 août 1951 ; New York (*preview* le 29 août 1951), sortie au Paris Théâtre le 10 septembre 1951 ; Paris (*preview* le 10 septembre 1951), sortie commerciale (salles Madeleine et Biarritz) le 19 décembre 1951 ; Londres, mars 1952.

Interprétation

Thomas E. Breen : *Captain John* · Patricia Walters : *Harriet* · Adrienne Corri : *Valerie* · Radha Sri Ram : *Melanie* · Arthur Shields : *Mr John* · Esmond Knight : *le père* · Nora Swinburne : *la mère* · Richard Foster : *Bogey* · Nimai Barik : *Kanu* · Suprova Mukerjee : *Nan* · Sahjan Singh : *Ram Prasad Singh* · Penelope Wilkinson : *Elizabeth* · Jane Harris : *Muffie* · Jennifer Harris : *Mouse* ·

FRANK CUROT

Cecilia Wood : *Victoria* · Trilak Jetley : *Anil* · June Hillman : *voix de la narratrice*.

« Prix international spécial » à la Mostra de Venise en septembre 1951.

Table des matières

<i>Avant-propos</i>	
Frank Curot	5
I Les films américains : analyse et réception	17
<i>Renoir américain</i>	
Giorgio De Vincenti (Traduit de l'italien par Michèle Curot)	19
<i>Swamp Water et The Southerner : une éthique de l'action</i>	
René Prédal	39
<i>La réception en France des films américains de Renoir</i>	
Christel Taillibert	57
<i>Les temps tragiques. Quelques réflexions sur la sortie française de Vivre libre à l'époque des accords Blum-Byrnes</i>	
Laurent Le Forestier	81
<i>Entre France et Amérique : Vivre libre</i>	
Barthélemy Amengual	101
« <i>La Résistance française à l'usage des Chinois</i> » (sur <i>This Land Is Mine</i>)	
Catherine Vialles	117

TABLE DES MATIÈRES

<i>Un mouvement de caméra</i> (The Diary of a Chambermaid)	
Daniel Serceau	179
<i>Noir Renoir : The Woman on the Beach</i>	
Denis Lévy	191
<i>Un film en quête d'auteur : The Amazing Mrs Holliday</i>	
Philippe Roger	201
Le Fleuve : « <i>Quelque chose m'est arrivé</i> »	
Barthélemy Amengual	213
II Renoir et Lang : les deux <i>remakes</i>	235
<i>Styles et signifiés dans La Chienne et dans Scarlet Street (La Rue rouge)</i>	
Frank Curot	237
<i>De Human Desire (Désirs humains) à La Bête humaine</i>	
Daniel Serceau	269
III Documents, analyses et témoignages	281
<i>Analyses de documents concernant Jean Renoir et des archives insolites</i>	
Christopher Faulkner	283
<i>Swamp Water : documents</i>	
Textes choisis et traduits par Catherine Vialles . . .	299
1 Première leçon — Classe spéciale — « Au Studio » (<i>Renoir's Papers, UCLA</i>)	299
2 Correspondance Jean Renoir/Darryl Zanuck (tournage de <i>Swamp Water, Renoir's Papers, UCLA</i>) . . .	302
<i>This Land Is Mine, The Southerner : témoignages</i>	
Textes choisis par Claude Gauteur, Traduits par Catherine Vialles	311

TABLE DES MATIÈRES

1	Dudley Nichols (1943) « The Writer and the Film »	311
2	Walter Slezak (1962) <i>What Time's the Next Swan?</i>	317
3	Eugène Lourié (1985) <i>My Work in Films</i>	323
4	Norman Lloyd (1993) <i>Stages : Of Live in Theater, Film and Television</i>	335
1273 Leona Drive		
	Guy Cavagnac	339
Bibliographie (période américaine)		
	Catherine Vialles	347
Filmographie américaine		
	Frank Curot	381

Cet ouvrage a été réalisé par le service des

PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III

université Paul-Valéry

publications@univ-montp3.fr

<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 4^e trimestre 2006

