



HAL
open science

Le Fleuve (1950) de Jean Renoir : les lignes de partage d'un regard entre Inde et Occident

Jean Deilhes

► To cite this version:

Jean Deilhes. Le Fleuve (1950) de Jean Renoir : les lignes de partage d'un regard entre Inde et Occident. Toussaint, Évelyne, Postcolonial-décolonial : la preuve par l'art, Presses universitaires du Midi, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2021., , 2021, Tempus Artis, 978-2-8107-0708-9. hal-04210986

HAL Id: hal-04210986

<https://hal.science/hal-04210986>

Submitted on 21 Sep 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

***Le Fleuve* (1950) de Jean Renoir : les lignes de partage d'un regard entre Inde et Occident**

« Un film aux Indes doit comporter certains éléments indispensables. Il faut des tigres, des lanciers du Bengale et des éléphants. Dans *Le Fleuve*, il n'y a ni éléphants, ni lanciers du Bengale, ni tigres, donc ce n'est pas un film indien, ça ne nous [les studios] intéresse pas ».

Jean Renoir, 1961¹

Le cortège des fictions cinématographiques occidentales où sont susceptibles d'apparaître des *topoi* de l'Orient est tel qu'il serait presque impossible de démêler l'écheveau des motifs qui circulent d'un film à l'autre². Qu'il le sache ou non, tout spectateur est redevable à de telles représentations d'avoir construit son propre regard sur le lointain et l'Autre, et ce d'autant plus que le cinéma n'a cessé de populariser de tels poncifs pour ses propres besoins, en particulier économiques. La fabrique occidentale des films sur l'Inde britannique³, qu'il s'agisse du cinéma véritablement anglais ou du genre « cinéma colonial anglais » qui sortait majoritairement, en fait, des studios hollywoodiens, n'échappe pas à la règle. En multipliant les connivences avec ses publics, l'industrie cinématographique cherche surtout à s'inscrire dans une cinéphilie du grand spectacle dans laquelle la position victorieuse et dominante de ses divers héros occidentaux s'éprouve et se vérifie justement au contact avec cet Autre. Dans un contexte actuel d'hégémonie des productions hollywoodiennes, en termes d'écrans et de marché, et ceci malgré la vivacité du cinéma indien, le cinéma à l'ère postcoloniale est loin d'en avoir fini avec la question d'une posture dominante qui s'exerce toujours dans le même sens.



[Séq. Les rameurs à 00 : 02 : 59]



[Séq. Les rameurs à 00 : 03 : 05]



[Séq. Les rameurs à 00 : 03 : 13]

Fig. 1 : 3 photogrammes du film *Le Fleuve*, séquence « documentaire ».

Le Fleuve de Renoir [fig. 1] constitue à lui seul un exemple de film dont les images et le discours, mais également la richesse et la variété des écrits relatifs à sa réception méritent toute leur place dans la perspective d'une déconstruction du regard occidental. Qu'il s'agisse d'une partie de sa réception critique (de gauche) au moment de sa sortie en France en 1951 ou des relectures postérieures au courant historiographique indien des *subaltern studies*⁴ et à *L'Orientalisme* d'Edward Saïd, il n'a pas échappé à grand monde en effet que Renoir, malgré toutes ses bonnes

¹ Propos enregistrés en août 1961 pour la télévision, « Jean Renoir vous parle de son art », cités dans *Jean Renoir, Entretiens et propos*, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2005, p. 339-340.

² Et ce d'autant plus que des hybridations de « l'Autre » se produisent, du fait d'un contexte de pluriethnique dans lequel l'Orient, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique du Sud se trouvent convoqués de façon indistincte dans le cinéma à l'heure actuelle. Cf. Loïc Bernard, « Cinéma et orientalisme : à la croisée des Chemins. », dans *Séquences*, n°201, 1999, p. 26-32.

³ Voir Catherine Servan-Schreiber, « Inde et Grande-Bretagne : deux regards sur un passé colonial à travers le cinéma », *Hermès, La Revue* 2008/3 (n° 52), p. 25.

⁴ Isabelle Merle, « Les Subaltern Studies », *Genèses*, no56-n° 3, 2004, p. 131-147.

intentions, n'est en rien parvenu à se soustraire à un regard résolument occidental sur l'Inde alors en pleine décolonisation au moment du tournage et de la sortie du film. Du côté de la cinéphilie occidentale, à commencer par Renoir lui-même, *Le Fleuve* figure parmi les « films préférés » d'un bon nombre de cinéastes ou de critiques chez qui ce film emblématise la poétique d'une œuvre « au fil de l'eau » et qui manifesterait jusqu'au paroxysme un dispositif récurrent chez Renoir de triangle amoureux, celui-ci se jouant effectivement à quatre ici. Si l'on doit notamment à André Bazin, parmi d'autres, d'avoir surtout retenu la dimension intemporelle et le message d'apaisement de ce film⁵, cette lecture du *Fleuve* comme représentation d'une forme d'harmonie entre Orient et Occident s'écoulant tranquillement au rythme des eaux du Gange a, depuis, fait l'objet d'une entreprise de déconstruction chez certains héritiers des courants des *subaltern* et des *postcolonial studies*⁶. L'on s'en tiendra ici au texte de Nandi Bhatia à propos du *Fleuve*, publié en 1996 dans un ouvrage dirigé par Dina Sherzer (université de Texas à Austin), *Cinema, colonialism, postcolonialism : perspectives from the French and francophone world*⁷ dont on notera qu'elles sont d'importantes figures de la pensée postcoloniale. Toutes deux sont des spécialistes de littérature, Dina Sherzer, issue de l'université du Penjab, travaillant en particulier sur la théorie postcoloniale de l'Empire britannique en Inde. Leur étude permet de comprendre en quoi une approche postcoloniale du regard occidental en tant qu'instrument et reflet de la domination consiste à décoloniser une forme culturelle dominante comme celle du cinéma européen. Elle nous semble aussi correspondre au projet de « déconstruction de cette même domination, contestant à l'Europe ses prétentions à l'universalité »⁸ tel qu'il fut initié par les *Subalterns studies*.

Ainsi, le film *Le Fleuve* et les écrits de Renoir, mais aussi une partie de l'argumentaire déployé par Bazin afin de le défendre contre ses détracteurs⁹, en particulier en France, ont déjà fait l'objet d'une relecture consistant à décentrer l'Occident. Corroborée par une analyse du film au prisme des rapports de visibilité et d'invisibilité des subordonnés à l'autorité coloniale, elle a légitimé, en particulier chez Nandi Bhatia¹⁰, un discours visant à reprocher à Renoir une forme d'aveuglement par rapport à la réalité historique de l'Inde, fustigeant « ce manque de volonté de la part de Renoir d'enquêter sur les conditions matérielles du tissu indien peut être compris comme une complicité avec ceux qui sont au pouvoir »¹¹. Notre étude prend place dans l'interstice entre cette (re)lecture et celle de Bazin. Dans la mesure où les arguments de ce dernier pour défendre Renoir et son film n'ont été examinés chez Nandi Bhatia qu'au prisme du système de valeurs de la domination auquel ils se rattachent, il ne nous semble pas inutile de revenir au film et à Bazin. Nous tenterons de montrer que d'autres veines plus profondes parcourent le film.

⁵ « *Le Fleuve* est tout à l'opposé de cette agitation comique et macabre [de *La Règle du jeu*]. C'est « une œuvre épurée à l'extrême, aux confins du temps ». André Bazin, *Jean Renoir... [Publié par] François Truffaut* [1971], Ivrea, Paris 2005, p. 104.

⁶ Voir : Ranajit Guha (éd.), *Subaltern studies : writings on South Asian history*, IV, Delhi Oxford New York, Oxford university press, 1985 ; Thomas Brisson, *Décentrer l'Occident : les intellectuels postcoloniaux chinois, arabes et indiens et la critique de la modernité*, Paris, la Découverte, 2018, p. 215-271.

⁷ Nandi Bhatia, « Whither the Colonial Question ? », *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds* [1996], (dir) Dina M. Sherzer, University of Texas Press, 2010, p. 51-64.

⁸ Thomas Brisson, *Décentrer l'Occident*, *op. cit.* p. 8.

⁹ André Bazin, *Jean Renoir... [Publié par] François Truffaut...*, *op. cit.*, p. 107-110.

¹⁰ Nandi Bhatia, « Whither the Colonial Question ? », *op. cit.*

¹¹ *Ibid.* p. 60.

Le Fleuve au fil des textes

The River, c'est son titre original lors de sa sortie aux États-Unis en 1951, est le premier film couleur de Jean Renoir et il constitue une charnière entre sa période américaine entamée en 1941 et son retour en Europe en 1952. À la fois premier exemple de fiction occidentale exclusivement tournée en Inde et premier usage de la couleur dans la représentation filmique de ce pays, il fait figure de précédent, par exemple pour Roberto



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 13 : 39]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 13 : 55]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 14 : 05]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 14 : 13]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 14 : 19]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 14 : 22]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 14 : 31]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 14 : 37]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 14 : 48]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 14 : 51]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 16 : 00]



[Séq. Mort de Bogey à 01 : 16 : 20]

Fig. 2 : 12 photogrammes du film *Le Fleuve*, mort du petit Bogey durant la sieste des adultes.

Rossellini et Fritz Lang qui y tourneront également à la fin des années des années 1950¹². Si un tel choix dans la filmographie de l'auteur s'est très vite imposé en ce qui nous concerne – Renoir y prend le contre-pied des studios en réalisant un film personnel sans les poncifs habituels sur l'Inde –, une question demeure. Avec un tournage exclusivement réalisé en Inde, conformément à ce qu'exigeait une production réunissant uniquement des capitaux indiens, comment est-il possible qu'un cinéaste aussi engagé que le Renoir des années 1930 puisse livrer un film où strictement rien n'est dit concernant le contexte de crise de l'Inde, alors en pleine décolonisation et dans laquelle il séjourne en 1949 et 1950¹³ ? Même s'il ne nous appartient pas ici de dédouaner l'auteur de quoi que ce soit, une telle imperméabilité peut-elle s'expliquer ? À défaut de lui imputer une forme d'aveuglement complice, quelle « vision » avait-il de l'Inde, lui qui n'a cessé d'affirmer par la suite qu'il avait trouvé là « une des plus grandes inspirations » de sa vie ? Questionner la relation entre Occident et Inde, telle qu'elle fut manifestement tissée par Renoir, obéit ici à un double enjeu : comprendre comment le cinéaste construit son regard dans ce film, et, partant, saisir le degré de cohérence que cela confère à l'objet dans lequel le regard du spectateur se construit. La littérature autour de « Jean Renoir le patron »¹⁴ étant abondante, même si *Le Fleuve* n'est pas son film le plus commenté, l'on se limitera ici à confronter certains de ses écrits au film lui-même grâce à l'analyse d'une de ses séquences emblématiques, celle de la mort du petit Bogey [fig. 2].

Pour s'en tenir aux déclarations de Renoir, un décalage assez surprenant apparaît entre des discours qui font suite au film, en particulier durant la phase où le réalisateur accompagne la sortie et la promotion de son film aux États-Unis et en France, et d'autres écrits, soit rétrospectifs, soit légèrement antérieurs à la réalisation lorsque Renoir se rend en Inde. Certains ciblent directement le film, d'autres le roman *The River* de Rumer Godden¹⁵ (1946), ou encore l'Inde de 1949-1950, ce qui signifie qu'ils ne doivent pas être mis sur un même plan. Mais le tableau d'ensemble qu'ils permettent de tracer est celui d'un cinéaste qui, ayant très vite acquis les droits du roman dès 1946, essuie un refus catégorique des studios, qui, comme la RKO, ne souhaitent pas produire un film atypique sur l'Inde, à savoir un film qui sortirait manifestement des conventions hollywoodiennes du cinéma de la colonisation britannique. Avec un récit comme celui d'une chronique de la vie anglaise dont l'action se situe au début des années 1940, il lui semble évidemment impossible de faire un film « anti-colonial », qui plus est à partir du roman d'une anglaise « aux Indes » dont il a acquis les droits, aussi Renoir prend-il un soin scrupuleux à éviter un tel renversement de point de vue sur l'Inde.

Quand il dit rétrospectivement qu'il lui fallait « considérer l'Inde avec des yeux d'Occidental » pour éviter de « grossières erreurs », il faut le croire en partie. Selon ce qu'il a affirmé, il n'était pas question pour lui de confisquer aux autochtones leur « regard » sur l'Inde, et ce d'autant plus qu'entre 1946 et le moment où le projet connaît un rebondissement avec l'entrée en lice du producteur Kenneth Mc Eldowney, Gandhi était assassiné et la situation du pays basculait totalement. Pour se dédouaner, il rappelle *a posteriori* la présence lors du tournage de jeunes cinéastes indiens, effectivement enthousiasmés par la présence d'une grande figure du cinéma dont la carrière française, déjà reconnue, se trouvait alors redoublée d'une aura supplémentaire liée à son passage à Hollywood. Lorsque Renoir arrive en Inde en 1949, il est donc précédé de

¹² Roberto Rossellini y réalise notamment le tournage d'*India* en 1957 (présenté à Cannes en 1959), et Fritz Lang tourne les extérieurs du diptyque *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou* (1959) dans l'État du Rajasthan.

¹³ Il y effectue ses repérages entre le 29 janvier et le 6 avril 1949. Le tournage a lieu de décembre 1949 à avril 1950. La sortie du film aux États-Unis et en Europe a lieu le 19 décembre 1951 (United Artist). Le film recevra le Prix international de la critique du Festival de Venise en 1951.

¹⁴ Jacques Rivette, « Jean Renoir le patron » prod. ORTF, 1966.

¹⁵ Rumer Godden publie *The River* en octobre 1946, la première traduction en français date de 1949 : cf. *Le Fleuve*, traduit par Bertrand de La Salle, Paris, A. Michel, 1949.

la réputation que l'on réserve aux « maîtres », ce dont le cas de Satyajit Ray témoigne parfaitement. Ce dernier en effet s'était d'abord impliqué après-guerre dans la diffusion du cinéma néo-réaliste européen, qu'il avait découvert à Londres, et du cinéma américain, dont il montrait les films au sein d'un ciné-club à Calcutta avant d'y fonder la *Calcutta film society* en 1947 : il n'ignorait sans doute pas la filmographie d'un auteur comme celui des *Bas-fonds* et de *La Règle du jeu*. Ensuite, c'est bien à Renoir, qui l'accueille lors du tournage du *Fleuve* comme assistant réalisateur stagiaire, qu'il doit d'avoir basculé vers la posture de réalisateur.

Même si un tel récit de « conversion » de cinéphile en cinéaste semble aller dans le sens d'un Renoir qui s'attribue le mérite d'avoir encouragé des autochtones à tourner eux-mêmes des images de l'Inde, les choses sont en réalité un peu plus complexes. D'abord Satyajit Ray nourrissait sans doute déjà des projets de films, sans pour autant avoir eu l'occasion de passer à l'acte. Ensuite c'est aux États-Unis, avant le séjour en Inde et le tournage, donc, que Renoir a recruté comme assistant le jeune Hari Das Gupta, qui se formait au métier en Californie, et qui était surtout issu de la haute société indienne formée et éduquée selon des modes de pensées favorables aux Britanniques, à savoir, selon ce que rappelle Nandi Bhatia, « une classe de personnes, indiens dans le sang et la couleur, mais anglais dans le goût, dans les opinions, dans la morale et dans l'intellect »¹⁶. Aux yeux d'un Renoir qui ne pouvait se permettre d'imposer à l'auteure du roman Rumer Godden une personnalité hostile aux Anglais, Gupta, déjà formé au cinéma aux États-Unis, disposait donc d'atouts suffisants pour figurer d'emblée dans l'équipe du tournage. La stratégie de Renoir étant bien celle d'intégrer des images de paysage d'Inde et ce malgré un cadre narratif que la romancière avait circonscrit à la demeure coloniale, le principe d'une collaboration avec Gupta ne pouvait que lui être utile. Ce dernier participe au tournage des extérieurs auprès de Renoir et il s'avère qu'il joue encore un rôle de conseiller pour des Occidentaux en Inde en 1955, fort de de son savoir et de son enthousiasme quant à la réalisation d'images en couleur au Bengale¹⁷.

Il est évidemment difficile d'évaluer la part des bénéfiques respectifs que chacun tire d'une telle collaboration, qu'il s'agisse de Renoir, de Satyajit Ray ou d'Hari Das Gupta. Même si l'on peut toujours attribuer à Renoir une forme de cécité quant aux classes sociales les plus défavorisées, les « subalternes », il manifeste surtout une volonté de réaliser des images en couleur authentiques du Bengale et cela relève d'un véritable défi technique avec un procédé comme le technicolor, qui plus est lorsqu'il s'agit de tourner en son synchrone. Ainsi, reprocher à Renoir ou à certains de ses collaborateurs d'avoir oublié de promener leur caméra dans les rues de Calcutta, reviendrait à méconnaître ou ignorer totalement les conditions et les contraintes techniques d'un tournage de fiction en caméra trichrome en 1950. L'on retiendra donc que Renoir s'implique directement, avec ce film, dans la formation de cinéastes indiens et l'on voit mal en quoi cela consisterait en une confiscation de la parole de ses « subordonnés » ou « subalternes » dans le domaine professionnel du cinéma.

Des raisons historiques, liées cette fois au contexte étatsunien, peuvent expliquer le parti pris non polémique par rapport à la colonisation adopté par Renoir, Nandi Bhatia rappelant à juste titre que Renoir était surtout préoccupé par la carrière américaine de son film et qu'il s'agissait pour lui d'éviter les ciseaux de la censure aux États-Unis alors en plein maccarthysme¹⁸. Il était en effet délicat, sinon impossible, pour un auteur taxé avant-guerre de communiste et qui résidait et travaillait encore à Hollywood, d'adopter un point de vue frontalement hostile à la

¹⁶ Thomas Babington Macaulay, « Minute on Indian Education », *Selected Writings*, ed. John Clive, University of Chicago Press, 1972, p. 249. Cité par Nandi Bhatia, *op. cit.* p. 58.

¹⁷ Hari Das Gupta apporte de précieux conseils et il fournit même la pellicule couleur à un photographe français dont le reportage sur le nord de l'Inde obtiendra le prix Niépce en 1957. Cf. Entretien Denis Brihat – Jean Deilhes, mai 2019.

¹⁸ Nandi Bhatia, « Whither the Colonial Question ? », *op. cit.* p. 60

colonisation britannique et sans doute indirectement critique face à la politique impérialiste américaine d'alors. Quant au message pacifiste et d'apaisement du film, sans doute peut-on y voir aussi un lien avec le contexte de Guerre froide que le cinéma américain tentait de « réchauffer » un tant soit peu, au risque de certaines mièvreries. En ce sens, *Le Fleuve* est bien un film de son temps : c'est à la fois l'après-guerre et l'on cherche à enterrer les désastres passés en prônant une réconciliation des peuples à l'échelle nationale et internationale, et l'on est aux prises avec la violence des décolonisations en cours sans parvenir encore à renverser un point de vue d'Occidental sur la question. Mais si Renoir ne fait pas un film ouvertement anticolonial, est-il pour autant victime d'une totale complaisance à l'égard de la colonisation britannique ?

Nous postulons ici que c'est en optant pour une troisième voie que Renoir parvient à se sortir de ces impasses, et cette perspective nous invite à regarder autrement ce film. Autrement, c'est à dire pas seulement comme un film emblématique de « la sagesse du plaisir » pour reprendre le titre d'un ouvrage de Daniel Serceau¹⁹, ou comme une histoire un peu mièvre qui nous conte les premiers émois amoureux, narrée du point de vue d'une jeune Anglaise dans l'Inde coloniale, ou encore comme un film où Renoir se serait réconcilié avec l'humanité tout entière. Même si *Le Fleuve* se veut comme un film au fil de l'eau, dans lequel le discours d'apaisement n'est pas absent, il est traversé par la vision tragique d'un monde (l'Orient, mais en réalité l'Antiquité aux yeux de Renoir) voué à disparaître et à être englouti sous les eaux pas si tranquilles du Gange. Ainsi, dans une de ses lettres, Renoir témoigne en 1949 de l'impact de son séjour indien et opère explicitement un rapprochement entre Inde et monde antique :

Je ne me suis pas rendu compte que j'allais trouver en Inde une des plus grandes inspirations de ma vie. [...] Je viens de découvrir la beauté et la qualité du monde antique. [...] Être confronté chaque jour à des hommes qui rament sur le Gange et qui sortent directement d'un bas-relief égyptien, ou à une jeune fille en sari qui fait simplement son marché et qui a l'air d'une tanagra vivante, croyez-moi, c'était exactement le choc qu'il me fallait après huit ans à Hollywood²⁰.

Le « choc » lié à son séjour indien est présenté différemment lorsqu'il s'agit d'accompagner la carrière française du film. Cela apparaît clairement en 1952, dans son entretien avec Rivette :

Avant la guerre, ma manière à moi de participer à ce concert universel était d'essayer d'apporter une voix de protestation. [...] Aujourd'hui, l'être nouveau que je suis réalise que le temps n'est plus pour le sarcasme et que la seule chose que je puisse apporter à cet univers illogique, irresponsable et cruel, c'est mon « amour »²¹.

De telles déclarations ne sont sans doute pas dénuées d'arrière-pensées : il s'agit de contrecarrer certaines critiques, notamment françaises, qui, en visant son récit un peu mièvre, reprochent surtout au film de rester totalement imperméable à ce qui fait l'actualité de l'Inde à ce moment-là, à savoir la décolonisation. Au moment où Jean Renoir se rend à Calcutta en effet, exactement un an après l'assassinat de Gandhi, le pays fait face aux conséquences d'un découpage extrêmement violent²². Dans un contexte de décolonisation, l'Inde subit des crises

¹⁹ Daniel Serceau, *Jean Renoir : la sagesse du plaisir*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « 7e art », 1985.

²⁰ Jean Renoir, *Correspondance : 1913-1978*, Paris, Plon, 1998. Lettre à MR. Schlamm, 14/04/1949.

²¹ Jean Renoir, « Quelque chose m'est arrivé », *Cahiers du cinéma* n°8, Janvier 1952.

²² L'indépendance est proclamée le 15 août 1947, en même temps que la partition bâclée - en deux États : l'Union indienne, à majorité hindoue, et le Pakistan, à majorité musulmane.

internes d'une grande violence et l'absence apparente de référence directe à la situation immédiate peut en effet surprendre, alors que le film est exclusivement tourné sur place. Ce sont d'ailleurs les vues en extérieur, tournées par son neveu Claude, selon une esthétique quasi documentaire – nous reviendrons sur ce point – qui suscitent les critiques les plus vives de la part de Nandi Bhatia en 2010. Regrettant de ne trouver aucune image « réaliste », elle prend pour exemple les corps musclés des rameurs que l'on aperçoit et reproche à Renoir de taire la réelle maigreur que la famine de 1943 et l'épidémie de choléra de 1946 n'avaient pas manqué d'imprimer aux corps décharnés des *boat people* qui hantaient encore Calcutta en 1950²³.

Or, Renoir en effet cherche à éviter les pièges d'un film « sur » l'Inde et c'est dans ce sens qu'il faut comprendre sa formule d'un film « aux Indes », à savoir quelque chose de beaucoup plus indéfini. Son projet est d'apporter aux publics occidentaux des images en couleur, non pas de l'Inde du moment (ce dont il laisse le soin aux cinéaste indiens qu'il exhorte à aller dans ce sens) mais d'une Inde intemporelle vue par un Occidental qui, pour se tenir à distance de la position coloniale, mais aussi afin de pouvoir en critiquer les effets destructeurs d'un point de vue civilisationnel – c'est en tout cas notre hypothèse –, va opérer un rapprochement entre l'Inde actuelle et le lieu où s'origine la culture occidentale, à savoir l'Inde considérée ici comme « l'utérus du monde » selon la formule de Michelet²⁴.

Entre surface (des discours et des eaux du *Fleuve*) et profondeur

Certes, les déclarations de Renoir après la sortie du *Fleuve* marquent-elles une volonté d'assumer la communication et la promotion du film qui ont pu conduire certains commentateurs (André Bazin²⁵ en 1971 et plus récemment Pascal Mérieu²⁶, biographe de Renoir) à être surtout attentifs au message cosmique de la fin du film comme une volonté de réconciliation de l'auteur avec l'humanité. Certains choix qui déterminent le tournage avant montage, méritent donc d'être interrogés. Ils participent en effet d'une forme de vision critique, assez personnelle. Ce que Renoir perçoit *de visu* en Inde c'est la fin d'un monde, la fin de la possibilité d'une société en contact direct avec des racines plurimillénaires que son rapport à la nature manifeste²⁷. Renoir n'accuse pas directement l'Occident et la colonisation de cette fin – c'est l'un des points de cristallisation des relectures postcoloniales –, néanmoins cela ne l'empêche pas de se montrer critique face à la colonisation anglaise : « ce que j'ai appris de plus important pendant ce voyage, c'est la vraie raison pour laquelle les Indiens en veulent aux Anglais. Ce n'est pas de les avoir conquis, c'est de les ignorer »²⁸ affirme-t-il. Ainsi, comme on va le voir, il parvient à prendre à contre-pied le « non-regard » anglais, à qui il reproche sa totale indifférence, sans pour autant se défaire de sa posture occidentale.

Pour ce faire, Renoir effectue un écart important par rapport au roman auquel il ajoute le personnage de Mélanie – la référence à *melanos* (noir) n'étant pas fortuite –, interprétée par

²³ Nandi Bhatia, « Whither the Colonial Question ? », *op. cit.*

²⁴ Jules Michelet, *Introduction à l'histoire universelle*, [1831], *Œuvres complètes*, éd. Paul Vialaneix, t. 2, Paris, Fayard, 1972, pp. 229-231.

²⁵ André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, Ivrea, 1971.

²⁶ Pascal Mérieu, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012.

²⁷ « Je pense, par exemple, que les peuples comme l'Inde vont avoir un temps très dur pour assimiler un progrès qu'ils ne rejettent pas — au contraire, ils semblent l'appeler à grande force et qui risque de détruire leur civilisation, qui est basé sur des principes, des sentiments, des sensations absolument opposés aux principes et aux sensations qui cadrent avec le progrès mécanique, ou physique ou chimique ». Jean Renoir, *Entretiens et propos*, *op. cit.*, p. 92.

²⁸ Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1977. Voir en particulier le chapitre 45.

Radha, une intellectuelle et danseuse du sud de l'Inde. Il prend ainsi ses distances avec le roman colonial anglais et plus largement avec le cinéma de la colonisation britannique. Mélanie est mise sur un pied d'égalité avec les deux autres personnages principaux du film (Harriet la narratrice et Patricia, une rousse sulfureuse). Parallèlement, il ouvre radicalement l'espace de la diégèse : la caméra franchit les murs de la « grande maison » occidentale, la « nursery », pour donner à voir des séquences narratives dans la maison voisine, dans la bananeraie, ou en ville. Les vues documentaires, tournées en amont du début du tournage à proprement parler, et insérées lors du montage final quand Renoir opte pour la solution d'une narration en voix off (la narratrice est ici Rumer Godden enfant), participent à leur manière aussi de cet élargissement du territoire de la fiction à celui du genre documentaire. Ainsi Renoir attribue-t-il à Radha d'autres mérites que ceux habituellement conférés à une actrice, puisque c'est à elle qu'il doit d'avoir pu enregistrer « de la musique indienne exceptionnelle, très classique, très pure, et pas du tout mélangée d'esprit occidental »²⁹.

Avec *Le Fleuve*, Renoir parvient donc à faire non pas un film orientaliste, mais plutôt un film qui va progressivement intégrer de plus en plus d'Orient. La principale caractéristique de ce film de fiction en couleur est d'intégrer des plans documentaires, dont la valeur fut immédiatement perçue par le public américain comme faisant l'originalité du film, et que Renoir impose contre l'auteur du roman Rumer Godden et contre les règles du genre de film alors en vogue à Hollywood et prônées par les studios³⁰.

La place accordée aux *vues* documentaires de l'Inde dans *Le Fleuve* est en effet assez inédite, tant dans le cinéma de fiction hollywoodien relatif au genre du film « indien » que dans la manière renoirienne de raconter et de mettre en scène un récit. Le tournage – auquel participe son neveu Claude Renoir – de telles *vues* « sourdes », pour reprendre l'acception de Michel Chion³¹, fut une manière de tirer profit, selon Renoir, d'une contrainte technique qui lui impose de commencer la « tournaison »³² du film sans son synchrone du fait du retard pris dans l'acheminement des dispositifs d'isolation sonore des lourdes caméras trichromes.

Renoir revendique de s'être fixé personnellement comme impératif, durant les dix mois du montage du film aux États-Unis, de prendre appui sur de très nombreuses *previues* avec des échantillons de spectateurs dont il faisait sciemment varier la composition sociologique. Ces projections-test lui permettent notamment de légitimer un usage croissant des vues documentaires, tant leur réception est unanimement favorable, au détriment d'une intrigue amoureuse qui ne passionne guère le public d'alors, pas plus qu'elle ne suscitera par la suite le moindre enthousiasme, mis à part chez Bazin³³ qui exagère l'importance de l'intrigue amoureuse pour contrer les attaques portant sur l'inactualité des images de l'Inde. Seule la position de Marguerite Duras, à notre connaissance, s'inscrit directement contre le recours aux images documentaires dans ce film :

Il y a un film que j'aime particulièrement parce qu'il me rappelle très fort les postes de brousse de mon enfance. C'est le *Fleuve*. Je n'aime pas la fille qui écrit des poèmes mais j'aime cet enfant qui veut le serpent. J'aime ces rampes qui donnent sur le Gange, Ces vérandas, les siestes, les jardins. Je n'aime pas les Indiens qui sont dans le film. Ça ne sert à rien de les montrer³⁴.

Renoir associe à la séquence de la sieste la mort du personnage de l'enfant mordu par le serpent qu'il pensait à tort avoir réussi à apprivoiser. La danse de Mélanie-Radha et la mort du petit

²⁹ Jacques Rivette et François Truffaut, « Entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du cinéma* n°35, mai 1954.

³⁰ Voir par exemple le dytique de Fritz Lang : *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou* (1959).

³¹ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, *Cahiers du cinéma*, coll. « Essais », 2003.

³² Le terme est de Jean Renoir.

³³ André Bazin, *Jean Renoir, op. cit.* p. 108 et p. 111.

³⁴ Marguerite Duras, *Marguerite Duras et le cinéma : les yeux verts*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 2014.

Bogey durant la sieste – il n'y en a qu'une – de la maisonnée restent les deux séquences les plus citées par les « grands » spectateurs du film, fussent-ils critiques ou cinéastes, de Bazin³⁵ à Duras en passant par Rivette³⁶, Truffaut, Douchet, Welles et Scorcese.

La sieste ou comment s'unir au mouvement du monde

Dans la séquence de la mort du petit Bogey³⁷, dont le spectateur comprend rétrospectivement qu'elle se produit hors-champ durant la sieste des habitants de la maison, le sommeil furtif des vivants est mis en tension avec celui, définitif, du corps souillé du jeune garçon téméraire sur lequel se clôt la séquence avec un fondu au noir. Si métaphoriquement, par leur position allongée dans la sieste, les vivants font corps avec l'enfant, préfigurant en quelque sorte sa mort, la peinture pudique du passage à trépas s'opère ici selon un mode sensuel et progressif. Cependant une telle sensualité, sans doute caractéristique du style de Renoir, ne suffit pas à saisir l'ampleur du propos de cette séquence. En effet le cinéaste apporte ici un soin tout particulier aux mouvements de caméra, aux cadrages, à la mise en scène et au montage dont l'enjeu dépasse celui d'une suggestion métaphorique de la mort. En associant explicitement sommeil et mort, Renoir, imprégné de culture classique, choisit d'inscrire cette séquence dans une représentation traditionnelle de la mort qui parcourt la culture occidentale depuis l'Antiquité³⁸. Mais la convocation de la figure mythologique des jumeaux Hypnos et Thanatos ne se limite pas à un simple jeu de référence. Celle-ci a pour effet d'adoucir la mort, de l'euphémiser, en quelque sorte. En rapprochant à l'écran le corps de l'enfant mort de celui des dormeurs, tout ce que la mort peut avoir d'inconcevable se trouve ramené à quelque chose de connu et de rassurant pour les vivants que nous sommes : le sommeil et les songes.

Par l'usage du son *off* (chants d'oiseaux et flûte) qui se donne à entendre en continu pendant que les plans des personnages endormis défilent en fondu enchaîné, le montage élargit et prolonge, pour le spectateur, l'espace visible à l'écran. Le plan ne vise pas à circonscrire le personnage dans un espace clos. Bien au contraire, la mise en scène travaille à unir deux espaces hétérogènes : le dedans et le dehors. Ainsi les personnages qui dorment dans la maison (la famille britannique mais aussi leurs employés indiens) sont à la fois reliés entre eux par le fondu enchaîné, et véritablement connectés à l'espace du dehors où dominant le végétal et l'animal, à savoir le règne auquel Bogey n'échappera pas. Intériorité (de la maison) et extériorité (du jardin, et au-delà de la forêt) sont ici juxtaposées et articulées entre-elles afin de souligner l'unité du monde. L'analyse de la valeur des plans nécessite donc de prendre en compte des dimensions extra-icôniques liées au hors-champ, au montage, et dont le sens n'apparaît pas *dans* le plan mais en fonction des réactivations qu'ils produisent chez le spectateur.

C'est là que Bazin ne va pas assez loin, avec son argumentaire destiné à racheter la part aveugle du film quant aux « subalternes » absolus que constituent les populations d'Inde les plus défavorisées, victimes d'une double domination, à l'intérieur du système colonial et de la société indienne inégalitaire. On peut interpréter le traitement de la mort de l'enfant durant la sieste des adultes, les Britanniques et les Indiens qu'ils emploient, comme une forme d'aveuglement face à l'événement tragique qui est en train de se dérouler. Harriet, la grande sœur et narratrice du film, censée veiller sur l'enfant blanc et son acolyte indien Kanu, tentera de se suicider du fait de la culpabilité qu'elle ressent. Si le péril n'est pas directement la

³⁵ André Bazin, *Jean Renoir, op. cit.*

³⁶ Jacques Rivette et François Truffaut, « Entretien avec Jean Renoir », *op. cit.*

³⁷ Jean Deilhes, in Alice Vincens (dir.), *Le Fleuve* de Jean Renoir, Carlotta Films, 2012.

³⁸ Christine Pigné « Hypnos et Thanatos : une association traditionnelle renouvelée à la Renaissance », *L'information littéraire* 4/2008, p. 21-34.

colonisation, le ou les responsables sont explicitement britanniques et Renoir en situe l'origine, physiquement mais aussi symboliquement, au sein même de la maison coloniale.

Par touches successives, Renoir déploie dans cette séquence une palette de moyens grâce auxquels la vérité de la mort semble s'incarner dans les corps mêmes des vivants tels qu'ils sont mis en mouvement par le cinématographe, selon une formule chère au cinéaste. Elle répond à un souci de mise en mouvement du monde et de la vie caractéristique du cinéma de Renoir et que celui-ci rapproche d'ailleurs analogiquement du fleuve : « *il y a dans le mouvement du film un côté inéluctable qui l'apparente au courant des ruisseaux, au déroulement des fleuves*³⁹ », nous dit-il. Mais le soin apporté aux mouvements de caméra possède une autre fonction éminemment plastique : chaque fin de plan, entre les fondus enchaînés, dégage systématiquement une large plage de couleur rouge dont la vue plongeante, qui redresse le plan d'horizontalité, rappelle nettement celle adoptée par Matisse pour la composition d'une nature morte comme « *Les Tapis rouges* » (1906). Cela ne doit pas nous étonner, puisque c'est bien à ce peintre en particulier qu'il pense avec l'Inde : « le Bengale, comme beaucoup de pays tropicaux, est si favorable à la photographie en couleurs. Les couleurs n'y sont pas vives tout en n'étant pas mélangées. Leur légèreté fait penser à Marie Laurencin, à Dufy, et j'ose ajouter à Matisse ». L'on pourrait ajouter, selon ce principe de valeur exogène du plan, là encore, que cette série de fin de plan qui donne à voir de larges plages de terre rouge est à connecter avec le générique du film durant lequel une main exécute le début d'une peinture au sol (Rangoli), filmée en point de vue zénithal et dont la couleur rouge ocre est emblématique de l'Inde [fig. 3]. On aurait donc tort de se contenter de plaquer sur les images du film les références picturales du fils Renoir rendant hommage à l'art de son illustre père et des Impressionnistes telles qu'elles existent dans les propos du cinéaste, et de ne voir dans *Le Fleuve* qu'une peinture simpliste et une vision essentialiste de l'Inde uniquement « semblables à celles que les explorations orientalistes occidentales antérieures avaient produites »⁴⁰. Cette allusion dans la durée du plan à un art comme le Rangoli⁴¹ ou le Kolam, dont la valeur ne provient et ne se manifeste que dans le moment du tracé⁴², est au contraire un hommage à la culture locale et une célébration du haut degré artistique de ses pratiques.

Dans le geste du cinéaste, mettre en mouvement la couleur dans le seul médium capable d'intégrer et de restituer la dimension cinématique de la peinture du Rangoli, c'est aussi une manière de rendre hommage au cinéma comme forme d'art.

³⁹ Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Paris Gallimard, 1981, p. 140.

⁴⁰ Notre vision diffère nettement ici de celle de Nandi Bhatia qui s'appuie sur les propos de Claude Renoir afin de qualifier d'impressionniste l'usage de la couleur dans ce film. Cf. Nandi Bhatia, « Whither the Colonial Question ? », *op. cit.*, p. 54.

⁴¹ Voir : Alice Vincens (dir.), *Le Fleuve* de Jean Renoir, *Bonus*, *op. cit.*.

⁴² Alfred Gell, *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, trad. Sophie Renaut et Olivier Renaut, Dijon, les Presses du réel, 2009, p. 105-107.

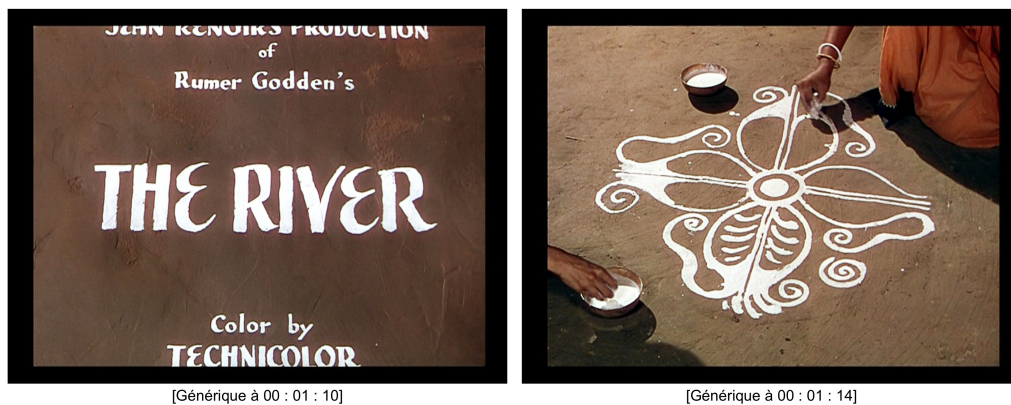


Fig. 3 : 2 photogrammes extraits du film *Le Fleuve*, traces graphiques et dessin du Rangoli durant le générique.

Au fond ce qui se passe pour Renoir en Inde est bien affaire de regard : Renoir cherche à restituer les corps (Rhada, Kanu, l'ami de Bogey) dans les couleurs du Bengale : « ce qui ravissait mon esprit de faiseur de films, c'est que je voyais dans les couleurs de l'Inde de merveilleux motifs pour essayer dans la pratique mes théories sur le film en couleurs ».

S'il ne fait aucun doute que de tels partis-pris esthétiques ne sont pas ceux d'un militant de la cause anticolonialiste, Renoir tente de prendre à contre-pied les poncifs d'un orientalisme cinématographique qui n'était fabriqué, jusqu'au *Fleuve*, qu'à l'intérieur des studios américains où pas la moindre parcelle d'Inde ne figurait derrière les décors en carton-pâte.

Telle est donc la véritable réussite du film : avoir su retourner les contraintes techniques d'un tournage en couleur au profit d'un élargissement du regard capable d'embrasser dans un même mouvement la tragique fusion entre Inde et Occident. Ce que souhaite Renoir, c'est bien de nous faire partager son regard de cinéaste sur l'Inde, en se tenant sciemment à distance et du genre du film colonial, et du cinéma nationaliste en « laissant » aux Indiens le soin de prendre en main leur destin. En construisant patiemment un public capable d'accepter de tels inserts dans une fiction, il démontre sa capacité à rester un maître de cinéma. Dans le face à face avec des personnages indiens non stéréotypés comme Mélanie-Radha, il effectue un geste remarquable : celui d'assurer une visibilité nouvelle à celles et ceux qui servaient jusqu'ici, à la vie comme à l'écran, de simple faire valoir aux sahibs. Certes, l'on ne fera pas dire aux plans documentaires muets ce qu'ils taisent au fond quant aux conditions de travail des subalternes, mais au moins pourrait-on accorder au film de Renoir d'avoir su porter à l'écran, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, une image de ces subalternes qui ne peuvent effectivement pas parler⁴³.

⁴³ Voir : Warren Montag, « Les subalternes peuvent-elles parler ? et autres questions transcendentales », dans, *Multitudes*, no 26-n° 3, 1 décembre 2006.