

DANIEL SERCEAU

RENOIR ET LA PENSÉE
DES CINÉASTES
L'exception d'une sagesse

Tome I
Le rêve, la violence et l'amour

SOMMAIRE

PRÉSENTATION	
RENOIR ET LA PENSÉE DES CINÉASTES : L'EXCEPTION D'UNE SAGESSE	11
INTRODUCTION	
<i>L'ACCOLADE, L'ARBRE, L'EAU, LA FENÊTRE ET LE SATYRE</i>	33
CHAPITRE I	
LA PART DU RÊVE	
<i>LE CRIME DE MONSIEUR LANGE, LA GRANDE ILLUSION, L'HOMME DU SUD, LE CAPORAL ÉPINGLE</i>	71
CHAPITRE II	
L'ENVERS DU RÊVE	
<i>L'HOMME DU SUD, LE CAPORAL ÉPINGLE</i>	121
CHAPITRE III	
LE REFUGE ET SA CONTRADICTION	
<i>LA CHIENNE, LA BÊTE HUMAINE, TONI</i>	171
CHAPITRE IV	
LE QUATUOR AMOUREUX	
<i>LA RÈGLE DU JEU, LE FLEUVE, CARROSSE D'OR, FRENCH CANCAN</i>	211
INDEX DES FILMS CITÉS	287
INDEX DES TITRE ORIGINAUX	291
INDEX DES FILMS CITÉS (JEAN RENOIR)	293
INDEX DES PERSONNAGES CITÉS (JEAN RENOIR)	295

Ce qui rend l'objet difficilement compréhensible est (...) l'opposition entre la compréhension de l'objet et ce que la plupart des hommes veulent voir.

Wittgenstein

La plupart des êtres humains, (...) qu'ils soient laboureurs, épiciers ou auteurs dramatiques, bâtissent une sorte de film entre la réalité et eux.

Jean Renoir

A Annette Delisle, sans laquelle je n'aurais jamais entrepris cet ouvrage.
A François Flaven, dont les remarques et les discussions d'écrivain m'ont beaucoup aidé.
A tous ceux qui m'ont réconcilié avec mes capacités
A mon épouse, Elena Matsko et à tous ceux qui savent aimer.

PRÉSENTATION
RENOIR ET LA PENSÉE DES CINÉASTES
L'exception d'une sagesse

L'origine et la motivation de cet ouvrage puisent leur fondement dans un simple constat. On l'estimera démesuré avant d'avoir parcouru ce travail. Mais pertinent au terme de sa lecture ? L'analyse critique de l'œuvre cinématographique de Jean Renoir, l'un des maîtres du cinéma mondial, n'est à ce jour qu'une longue suite d'approximations, de malentendus, et, pour l'essentiel, d'incompréhensions. Si l'on a beaucoup écrit sur l'auteur du *Carrosse d'or*, la littérature n'en est pas satisfaisante. Une appréciation qui s'applique à mes précédents travaux. Je les estime aujourd'hui dépassés. D'où cette recherche proposée à l'occasion du centième anniversaire de la première réalisation du cinéaste. Mon ambition est de lui rendre justice.

I

On s'efforce de ne pas m'entendre en me ficelant de respect (...), en gommant de ma pensée tout ce qui dérange et en faisant de moi (...) un des cinéastes à la fois les plus connus et les plus inconnus de ce temps », déplorait Roberto Rossellini, regrettant que son cinéma, aux yeux de la critique, soit « toujours une question de forme plutôt que de substance ». Une litanie que Renoir aurait pu partager. On l'assimilera à une rengaine, souvent déclamée par les créateurs et les critiques qui les soutiennent ? On ne saurait la congédier sans l'avoir examinée avec soin.

Si l'on regarde avec un minimum d'attention l'immense majorité des écrits publiés sous la plume de penseurs ou de philo-

sophes, y compris de renom (Adorno, Gadamer, etc.), on remarque que le cinéma, à la différence de la littérature, de la musique, de la peinture, ... n'est que rarement cité. S'il l'est, ce n'est généralement que de façon anecdotique, lapidaire, et même péjorative. Est également caractéristique la confusion, souvent maintenue, entre l'institution cinématographique, dans sa fonction de divertissement, et le 7^e art, dans sa portée culturelle. Ce dernier n'a réellement été reconnu (et intégré comme discipline universitaire) que dans le dernier tiers du 20^e siècle. A une époque où un nombre impressionnant de chefs-d'œuvre appartenait déjà à son passé. Légitimer le cinéma en tant que « noble » discipline fut un combat que l'on peut dire en partie gagné (après tout, il y en eut bien d'autres et de plus importants). La question devient la suivante : de quelle reconnaissance s'agit-il ?

« Il arrive une chose curieuse avec mes films, constatait Renoir, ils mettent vingt-cinq ans à être compris ». Mutilé en 1939, réhabilité en 1965, *La Règle du jeu* en est le flagrant exemple. Le cinéaste, pourtant, se trompait. *Le Petit théâtre de Jean Renoir*, son dernier opus (1969), ne fut diffusé que de façon confidentielle et n'a bénéficié à ce jour d'aucune étude, bien que, selon Eric Rohmer, il « contienne tout Renoir et que Renoir contienne tout le cinéma ». Globalement, l'œuvre du cinéaste n'est appréciée que pour ses fictions réalisées dans les années 1930. A quelques exceptions près, les films tournés dans les décennies suivantes demeurent dépréciés, vilipendés ou rejetés. En 1962, un critique déclara le cinéaste sénile. Il avait 68 ans.

Ce n'est pas le plus important. Au-delà des questions de goût ou de désaccords interprétatifs, choses banales, les travaux qui lui sont consacrés demeurent trop souvent superficiels (je justifie l'emploi de ce vocable, VI) ou diffusant des contrevérités. Que l'on en juge. Inséré à la fin du générique de *La Règle du jeu*, un carton précise : « *Ce divertissement (dont l'action se situe à la veille de 1939)...* ». Contestant cette affirmation dans un ouvrage publié sous un label universitaire, Olivier Curchod et Christopher Faulkner n'hésitent pas à écrire : « aucun des repères temporels que contient le scénario ni même le film n'autorise à confondre, comme on le fait d'habitude, l'année du

tournage de ce film avec l'époque de l'action qu'il développe ». Reste à le confirmer. Lors d'une présentation de *La Grande illusion* (dans un centre culturel des plus respectables), un chercheur américain, Nicholas MacDonald, dénonça l'antisémitisme latent de la fiction. Son argumentation fut la suivante : le Juif Rosenthal [Marcel Dalio] ne bénéficie pas d'un espace narratif aussi ouvert que celui réservé au « bon Français » Maréchal [Jean Gabin ; l'expression est de MacDonald). Troisième et dernier exemple, un chercheur renommé fonde sa critique sur une mention dialoguée empruntée à l'un des états du scénario : « Le bruit des pas, c'est le même dans toutes les armées du monde ». Mention que le lecteur attribue, conséquemment, au film lui-même.

Sans préjuger d'une possible mauvaise foi (hypothèse que l'on ne peut toutefois écarter), ces défauts ne doivent la possibilité de leur existence qu'à une démarche largement répandue chez les commentateurs : en partant d'idées ou de théories peu ou prou à la mode, donner à lire ce qui s'ensuit comme les vérités manifestes de l'œuvre. Dire que l'on gauchit ou fausse la connaissance ne suffit pas : elle est tout simplement empêchée. Le propre d'une œuvre d'art (d'excellence) n'est-il pas de confronter le public à ce dont il ne détient pas (encore) le concept ?

Revenons sur ces exemples. A propos de la non datation de *La Règle du jeu* (1939), dès le premier plan du film une speakerine rend hommage à l'aviateur André Jurieu [Roland Toutain] en soulignant combien la performance qu'il vient d'accomplir « n'a d'égale que celle réalisée il y a une douzaine d'années par Charles Lindberg ». $1927+12 = 1939$. L'arithmétique clôt cette étrange polémique, la date du tournage se confondant avec celle de l'action. Pour le second cas, l'affaire est aussi simple. En observant avec impartialité la disposition des personnages dans l'espace de *La Grande illusion* (quatre plans reproduits dans mon texte, 7), le Juif interprété par Marcel Dalio bénéficie d'un traitement égal à celui du Français (Dalio ouvre même une fenêtre !). Quant au troisième cas (la citation empruntée au scénario), la mention dialoguée, retenue au montage, diffère *essentiellement*. Répondant à l'exclamation de l'un de ses camarades, « *On a beau dire, ça pince* », subjugué par l'impeccable défilé de jeunes

recrues allemandes, Maréchal rétorque : « *Ce qui pince, mon vieux, c'est pas la musique (...) c'est le bruit des pas* » [85].

J'ajouterai une citation. La célèbre réplique de *La Règle du jeu*, « *tout le monde a ses raisons* », est à peu près toujours rapportée de cette façon écourtée. Comme telle, une maxime de café du commerce, facilitant les unanimités de façade, justifiant toutes les attitudes. Son véritable énoncé est celui-ci : « *Sur cette Terre, y a une chose effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons* ». L'omission d'un adjectif, il est vrai quelque peu dérangent, change tout. Plus qu'une inexactitude, ce raccourci, typiquement fabriqué par la mémoire, dépouille la mention dialoguée de sa dimension tragique. Et de sa valeur de connaissance. On en dira autant des autres exemples. Ces idées attribuées aux films ne puisent pas leur source dans le « texte filmique ». Mais dans un hors texte. Ce sont ses mots que l'on répète. Non ceux qu'il faut concevoir.

Parallèlement à ces faits particuliers, un autre état d'esprit me semble en question : la faible estime dans laquelle est maintenue l'analyse filmique, qualifiée de « sous-discipline » par une chercheuse. Que les différentes interprétations d'un film ne fassent plus l'objet de débats ne doit plus nous surprendre. Pourquoi s'attarder sur ce qui est frappé au sceau d'une infériorité ? Force est également de le constater, la grande majorité des ouvrages de théorie du cinéma ne s'appuie que sur un petit nombre d'exemples (cette nourriture de la pensée, dit Bouveresse). Ils supposent l'existence d'un « film zéro », un film avant les films dispensant de toute étude particulière. Bergson se moquait de cette « faculté générale de connaître les choses sans les avoir étudiées ». Pour « qu'une théorie scientifique fût définitive, remarquait-il encore [il faudrait] que l'esprit pût embrasser en bloc la totalité des choses ».

Loin de moi la volonté de dresser une « théorie scientifique » du cinéma de Jean Renoir. Et, moins encore, du cinéma en son entier. Nous savons qu'il est possible d'avancer à peu près n'importe quoi au sujet d'un film quelconque. Le principe de vérification est rarement à l'ordre du jour. Une dérive contre laquelle le présent texte entend prémunir. Aussi n'avance-t-il rien

qu'il n'ait préalablement contrôlé. La mémoire (même proche) est la plus infidèle des amantes. Pour cette raison, le minutage des plans, des scènes, des dialogues est indiqué aussi souvent qu'il paraît nécessaire. Pour cette raison encore, le numéro de certaines sections est suivi de la mention « as », indiquant la présence d'une analyse plus détaillée de la mise en scène. Le signe [] comportant un chiffre imprimé en gras renvoie à d'autres sections se rapportant à la même analyse.

II

Ce ne sont que les moyens, non le but. Dans son ouvrage, « La connaissance de l'écrivain *Sur la littérature, la vérité et la vie* », Jacques Bouveresse fait l'éloge du roman en affirmant que « sa supériorité, comme outil philosophique, ne réside pas dans le fait que l'on puisse attendre de lui la production de théories, implicites ou explicites (...) mais dans son pouvoir d'éclaircissement plus grand de réalités énigmatiques ou obscures, comme c'est le cas précisément de la vie telle qu'elle est la plupart du temps vécue ». Sans retenir le terme de « réalités énigmatiques », plagiant honteusement cette citation, je dirai que le but de cet ouvrage est de donner une idée précise du ou des contenus de connaissance que le cinéma de Jean Renoir met à la portée de ceux qui savent, ou comprennent, qu'on ne peut vivre sans penser.

Bouveresse ne parle pas du cinéma, ce n'est pas son champ d'investigation. Le 7^e art n'en est pas moins exclu. Il est temps de mettre fin à cette discrimination. Et d'affirmer que les vertus du roman, telles que les conçoit le philosophe, s'appliquent sans conteste au cinématographe. Que telle est la raison de son existence dans le champ culturel. Ce qui m'a conduit à qualifier l'œuvre de Jean Renoir de « cinéma de la connaissance ».

Pour reprendre un vocable adéquat au cinéma de ce dernier, deux *élargissements* s'imposaient. D'une part, une ouverture sur le cinéma mondial (plus de deux cents films ou cinéastes analysés, d'où le titre donné à ce texte). D'autre part, une extension du

champ réflexif en confrontant des propositions formulées dans le langage du cinéma à celles de textes philosophiques et théoriques s'inscrivant dans l'histoire de la pensée (des présocratiques à Comte-Sponville). Ce n'est pas l'inventivité du cinéaste du point de vue « formel » qui s'avère le plus important, mais sa capacité de traiter certaines questions philosophiques ou sociétales avec une originalité et une acuité que peu de ses collègues partagent.

Le cinéaste avait parfaitement conscience de pratiquer une cinématographie particulière. Si Renoir n'est évidemment pas le seul, seul il le fait aussi directement au sein du cinéma de fiction. Pour cette raison, sans doute, Orson Welles estimait que son collègue français était le « plus grand de tous ». Une opinion que je sais très étroitement partagée. L'important n'est pas ou non dans cette primauté. Mais, je le répète, dans les contenus de connaissance qu'une œuvre filmique met à la portée de ses spectateurs. Reprenant ce qu'il définit comme une « question cruciale », je citerai une fois encore Bouveresse, mais en changeant un mot : « Pourquoi avons-nous besoin [du cinéma], en plus de la science et de la philosophie, pour nous aider à résoudre certains de nos problèmes » ? Force est de le constater, l'ensemble de la littérature et des théories consacrées au 7^e art s'en sont à peu près totalement désintéressées. De son propre aveu, la sémiologie (cette « science » longtemps dominante dans le champ du cinéma) s'arrêtait à la question du sens. Étrange limite. Comme s'il était plus important de théoriser que de s'orienter ? Comme si l'un n'était pas la condition de l'autre ? Si le sens d'une œuvre reste secondaire, pourquoi s'intéresser à Flaubert plutôt qu'à des romans de gare, à Renoir plutôt qu'à Dany Boon, ce record absolu de fréquentation pour un film français ? Tout l'effort ici entrepris est d'explicitier les significations des films. En affirmant que ceux de Renoir servent mieux la vie humaine.

III

Ce travail se subdivise en trois tomes. Cherchant à rendre compte de l'œuvre d'un cinéaste, une difficulté apparaît : com-

ment la saisir dans son ensemble sans gommer la singularité de chacune des fictions qui la composent ? Une difficulté qui se résout aisément chez la plupart des cinéastes. Mais s'avère plus épineuse dans le cas de Renoir.

Selon le mot de Rossellini, il est vrai quelque peu réducteur (dans un autre langage, Bresson avance à peu près la même chose), le cinéma « raconte toujours la même histoire ». Une critique que l'on appliquerait à quelques-uns des plus grands cinéastes, Hawks, Hitchcock, Keaton, Lang, N. Ray, Ozu, ..., qui, tous, nous ont donné des œuvres magnifiques. Renoir figurerait parmi eux. « On raconte la même histoire toute sa vie. On a *une* histoire en tête, puis on en découvre peu à peu les différents aspects », reconnaît-il. Ce n'est que demie vérité. « J'ai passé mon temps à creuser dans vingt trous différents », reconnaît-il, en se demandant s'il n'a « pas eu très tort ». On en tomberait d'accord. Le public, on le sait, aime reconnaître plutôt que connaître. N'en est-il pas de même pour la critique ? Renoir, parfois, nous égare. *Le Testament du docteur Cordelier* et *Le Déjeuner sur l'herbe*, tous deux réalisés en 1959, paraissent si dissemblables qu'un étudiant en première année de cinéma ne les attribuerait pas au même réalisateur. Eric Rohmer, son fidèle admirateur, se disait déconcerté après avoir visionné *Elena et les hommes* pour la première fois. Tant que ce film n'a pas été scrupuleusement étudié, on abondera dans son sens. Les œuvres du cinéaste supposent un effort soutenu de l'esprit. Entre les années 1930 et la période 1950-60, la différence n'est pourtant que d'immédiateté. D'emblée, on croit comprendre les œuvres des années trente, ne rien saisir à celles de l'après-guerre. Ne sont-elles pas, les unes et les autres, à la fois plus faciles et difficiles qu'on ne le croit ? Ainsi pour *La Règle du jeu*, ce film que Martin Scorsese déclare avoir aimé sans n'y rien comprendre. Ou de *Toni* qui n'est pas *Toni* tant que les procédures de son montage narratif ne sont pas mises à jour. Rossellini qualifierait ces films de « questions de substance ».

Le plan de l'ouvrage épouse ces difficultés. Il s'écarte de l'analyse film par film, identifie les thèmes dominants, les traite de façon transversale. Bien que les fictions des années 30 ne

soient pas toutes creusées dans le « même trou » (quel rapport, immédiatement lisible, établit-on entre *Le Crime de Monsieur Lange* et *Partie de campagne*, deux récits tournés à moins d'une année d'intervalle ?), des continuités deviennent manifestes. Le fait est particulièrement patent pour une thématique que je caractérise par la locution de « mise à mort » : par un ou plusieurs personnages, l'assassinat ou le meurtre d'un protagoniste. Son mode d'exécution évolue en conservant des similarités. Au premier chef, celles de leurs mouvements de caméra entrant en correspondance avec l'Histoire de la France. *La Chienne* en est le premier moment ; *Le Journal d'une femme de chambre* (pénultième film de la période étatsunisienne) le dernier. Dix années après l'opus précédent (*Les Bas-fonds*), un phénomène qui ne manque pas de surprendre.

Une méthode devenue obsolète dans l'après-guerre. Si *Le Carrosse d'or*, *French Cancan*, *Elena et les hommes* s'inscrivent dans la continuité de *La Règle du jeu* par certains traits de leur scénographie, chacun de ces films creuse un trou irréductible aux autres. Bien qu'ils concourent à la cohérence de l'ensemble, tous requièrent une analyse spécifique. D'où la composition du troisième tome, et son respect de la chronologie des tournages. Une étude globalisante en trahirait les particularités comme les richesses discursives : tant ces œuvres se distinguent, et distinguent Renoir des autres cinéastes.

A dessein, je l'ai dit, je bouscule la chronologie des films de la première période française, et commence par un questionnaire qui n'est nullement spécifique à Renoir : l'assimilation du 7^e art à un rêve. Un cliché, repris par des théoriciens et des poètes de qualité. « N'est-ce pas un rêve que le cinéma ? », se demandent-ils. Une interrogation qu'il faut déplacer. Le concept de rêve est-il adéquat au 7^e art ? Ne devrions-nous pas lui préférer celui de « rêverie » ? Dis-moi quelle est ta rêverie, celle qui ordonne tes récits (parfois à ton insu), je te dirai quelle logique et quelles contradictions régissent ton cinéma.

Renoir l'a lui-même définie : la « réunion des hommes » [1]. Une aspiration qui trouve sa plus belle expression dans l'une des séquences de *La Marseillaise* (reprise par François Truffaut au début de *La Sirène du Mississippi*). La rêverie d'un monde placé sous

la direction exclusive de la pulsion d'amour, le fil conducteur de quarante-cinq années de cinéma renoirien ? Proche de ce que Freud identifie comme une aspiration profonde de l'humanité. « Réunir des individus (...) en une vaste unité », écrit-il. Mais en ayant pleinement conscience de l'envers de son rêve : la considération des forces centrifuges qui poussent dans une direction contraire. A la façon de Nicholas Ray, dès ses premières œuvres, Renoir découvre combien la violence et la cruauté ne sont pas seulement des « produits sociaux », mais inhérente à l'humanité de l'Homme. Ce qui donnera naissance au *Testament du docteur Cordelier*. En filmant, parallèlement, l'affrontement (à la limite de la tuerie) de deux hommes du monde se disputant la possession d'une femme, et celle de leurs domestiques s'agressant (« également ») pour la même raison, *La Règle du jeu* l'exprime sur un mode tragi-comique. La période étasunienne lui accorde une place centrale [L'Etang tragique, L'Homme du sud,...]. Si une certaine légèreté réapparaît dans la seconde période française, la gravité reste la même. Dans *Le Carrosse d'or*, *French Cancan* et même *Elena*, les sentiments de jalousie, les désirs de domination, l'emprise d'un Homme sur un autre s'affirment comme des forces narratives (sociales) majeures. *Le Caporal épinglé*, *Le Roi d'Yvetot* les dépassent, mais restreignent le champ de leur rêverie à l'espace étroit d'une relation d'amour ou d'amitié. Le pouvoir de nuisance des Hommes reste le même. Contrairement au personnage d'Octave-Renoir [La Règle du jeu] où le cinéaste endosse le costume d'un grand conciliateur (orchestrant symboliquement le monde), les derniers films portent la marque d'une désolation certaine. La conception d'un Renoir « épicurien », libertaire, tout à la joie de vivre, sans être infirmée, se relativise.

V

Dans l'immense majorité des cas, ce que l'on nommait (en langage populaire) les « films d'amour » construisent leur dramaturgie sur un trio (adultérin ou non) : un homme, deux

femmes ; deux hommes, une femme. Renoir substitue à cette traditionnelle triade la figure inattendue d'un quatuor : une femme, trois hommes (quelquefois plus) ; un homme, trois femmes. Absent de *Tire au flanc* et de *La Chienne*, ce quatuor se profile dans *Toni*, trouve (secondairement) une expression apaisée dans *La Bête humaine*, s'accomplit dans *La Règle du jeu*. *Le Fleuve*, *Le Carrosse d'or*, *French Cancan*, *Elena* le reprennent. Dans la période étasunienne, *La femme sur la plage* en aurait adopté la problématique si le film n'avait été disputé par le jeune public d'une preview, et symboliquement détruit. La critique n'a guère insisté sur ce point. L'a-t-elle seulement remarqué ? L'originalité et la dimension philosophique de ce quatuor n'ont pas été travaillées. Il était nécessaire de lui réserver un chapitre

Pour Renoir, le trio du vaudeville ou du drame de la jalousie perpétue l'espérance du duo dans son aspiration à la complétude. Aristophane en a superbement construit le mythe. La figure du quatuor formalise l'existence d'une quête sans fin, l'errance du désir se reportant sans cesse sur un nouvel objet dans la vaine espérance d'une parfaite harmonie. L'éternel jeu d'une illusion perpétuellement vouée à la morosité, mais s'obstinant dans son fantasme (typiquement, Christine/ Nora Gregor dans *La Règle du jeu*). Le cinéma de Renoir convie ses spectateurs à une sagesse ou un renoncement [*Le Carrosse d'or*] : se détourner de la recherche d'un quelconque absolu, en commençant par le sentiment amoureux. « Tout, absolument tout est relatif », affirme le réalisateur.

De tous les sentiments humains, l'amour est à ses yeux le plus hypostasié. On le veut unique, exclusif, définitif et intègre. Il est multiple, inconstant et bâtard. Il n'y a que *des* amours. La langue française ne dispose que d'un mot pour le dire. Le grec ancien en assume la non unicité dans son vocabulaire. De ce foisonnement, les lettrés modernes ne retiennent (généralement) que trois occurrences présentées comme des entités. Ce que conteste Renoir. Pourquoi se distingueraient-elles radicalement les unes des autres alors qu'elles s'associent, se métissent, s'interpénètrent au gré des circonstances comme des partenaires ?

Le cinéaste fait la phénoménologie de l'amour. Il en reflète les complexités et les ambivalences : où les calculs, parfois sordides, se mêlent à des bienveillances, l'esprit de contrôle et de domination aux élans de magnanimité, la violence au don de soi. De toutes choses, il faut considérer la double face, négative autant que positive. L'amour, un sentiment merveilleux autant qu'inquiétant, parfois terrifiant. Une question de *substances*. Dans *Elena*, la chanson populaire en exprime l'imaginaire et la force dynamique, mais aussi les violences et le leurre. Une violence qui trouve sa représentation synthétique dans *La Cireuse électrique* (second sketch du Petit théâtre) : filmé dans son épure, l'itinéraire d'une scène de ménage dont les tensions, croissantes, débouchent sur une forme de mise à mort. D'où la citation de Nietzsche en tête de cet ouvrage : l'amour, comme « amour » de la puissance. La volonté de dominance, le véritable objet de la critique renoirienne ?

On s'est beaucoup trompé sur *La Règle du jeu*. On en a fait un film essentiellement politique. La critique était facile et dispensait d'une analyse plus circonstanciée. En prétendant avoir fait le portrait d'une classe (ce qui n'est pas faux), Renoir facilitait les simplifications et les détestations qui ne demandent souvent qu'un prétexte pour se déclarer. Ce que n'est nullement son récit. Dans combien de films, aujourd'hui encore, entend-on un mari proposer à l'amant de sa femme : « *Je l'aime tellement que je veux qu'elle parte avec vous puisque son bonheur est, paraît-il, fonction de ce départ* » ? Dans *La Règle du jeu*, le marquis de La Chesnaye interprété par Marcel Dalio peut être considéré comme l'un des premiers maris modernes du 7^e art [58].

Le romantisme est le véritable objet de la critique. Plus précisément, la négation des composantes matérielles de l'amour (celles qui justifient la diversité lexicale des Anciens). Dans ses interviews, le cinéaste insiste sur ce point. Un propos qui n'a été que rarement commenté. On ne peut s'en étonner. L'ambition de son cinéma est de lever les dogmatismes, de briser les catégories, de déconstruire les conventions, y compris réflexives. De « démystifier », dit-il. Mais aussi, selon son propre mot, de « devancer l'esprit du temps ». Ce temps de toutes les méta-

morphoses. Dans *Le Roi d'Yvetot*, le roturier Duvallier [Fernand Sardou] est un La Chesnaye trente plus tard. Un aristocrate, nouvelle manière ?

VI

En apparence, le tome 2 devrait subir les foudres de Rossellini. Il se penche sur des questions « techniques » ou de formes, telles que la littérature sur le cinéma les a privilégiées.

Quasi invariablement, les fictions renoiriennes s'ouvrent sur un cadre restreint, *élargissent* leur champ de vision et *creusent* l'espace construit par la caméra. Tourné en plan-séquence, le début de *La Marseillaise* en est l'un des exemples les plus brillants [131]. Ici s'arrête le constat de type positiviste. Cet élargissement est une métaphore. « On ne comprendra rien au cinéma tant que l'on considèrera son donné représenté comme la finalité de son propos », rappelait Jean Mitry. La caméra *découvre* ; elle *embrasse* (Eros n'est pas absent), tel un esprit découvrant le monde. Insérant, dans ses points de vue changeants, toujours plus de données pour comprendre. La générosité, l'esprit de tolérance, dont on fait généralement l'une des vertus de Renoir, procèdent d'une telle démarche. La célèbre réplique de *La Règle du jeu* (déjà citée), ne peut s'entendre sans une telle ouverture : on prend en soi, on rassemble toutes les différences et les contradictions inhérentes à l'existence de l'homme dans le monde. *La Marseillaise* en intègre l'exigence dans sa dramaturgie en faisant mourir le personnage le mieux intentionné du récit [Ardisson/Bomier]. Le plus rêveur au sens renoirien du terme. Un cinéma de la connaissance.

Cet élargissement est construit par le cadre et de les positions de caméra. Les travaux de Mitry doivent une nouvelle fois être cités. Le théoricien distingue « champ profond » et « profondeur de champ ». L'observation attentive des films de Renoir (avec lequel il a travaillé) lui donne raison. Dans *Boudu sauvé des eaux*, les champs profonds se déclinent selon les décors. Par tout un système d'étagements, de pièces ouvrant sur d'autres

pièces, d'objets échelonnés selon une ligne de fuite, la distance imaginaire séparant la fenêtre de l'écran du fond de l'image s'étire, s'identifiant à la banalité d'une perception courante. La sensation éprouvée est essentiellement plastique. Dans *La Règle du jeu*, si l'aménagement des espaces se fait d'une manière similaire, l'effet de profondeur répond à une autre préoccupation : entre l'avant et l'arrière de l'image est rendue manifeste l'existence d'une contradiction. Dans l'unité (douloureuse) d'un même regard, se révèle ce qui divise les Hommes. Le plaisir esthétique est second. La dimension cognitive première.

Godard considérait Alfred Hitchcock comme un grand inventeur de formes. Renoir ne l'est pas moins. Mais ses inventions restent discrètes. Le spectateur le plus attentif les saisit rarement dès la première vision. Leurs innovations formelles ne peuvent être disjointes de la question du sens. Un sens, écrit le cinéaste, dont « l'essentiel demeure caché ». Une question de réceptivité. Plus que d'autres, Renoir sait combien ce que l'on appelle les « goûts du public » dépendent de l'Opinion, dans ses conjonctures, ses versatilités, ses rapports de force et de convenance. Ce qui est porté aux nues à un moment donné sera oublié ou honni à un autre. Et vice versa : *La Règle du jeu* 1939 vs *La Règle du jeu* 1965. Ces « goûts » exercent une censure – que l'on dira de bon plaisir. Pour contourner cet obstacle aux multiples visages (donc, toujours actuel), le montage, estime Welles, est l'un des meilleurs instruments. Renoir est un cinéaste *discret* du montage. En organisant certains de ses récits sous la forme d'une « discontinuité narrative », il en change la signification. Cette construction n'est pas technique, mais discursive. Aussi l'analyse critique doit-elle mettre au jour ce qui ne se dit que travesti sous certains « oripeaux » (le mot est de Renoir).

Avec la question du naturalisme (dont le cinéaste s'est toujours défendu) se dit l'essentiel de l'incompréhension dont souffre le cinéma de Renoir. Si les années 1930 en accèdent apparemment le concept, la période 1950-60 le rend de moins en moins acceptable. Plus qu'un discours théorique, la comparaison entre deux séquences de films (souvent rapprochés) en sera le meilleur constat :

1. J'ai fait référence au dialogue de l'une des séquences de *La Grande illusion* [I]. Réunis autour d'une table, les protagonistes exposent l'un après l'autre les motifs de leur tentative d'évasion. Leurs arguments sont fantaisistes, parfois douteux, à la limite du ridicule. La critique n'a pas manqué de le souligner. S'approchant de la fenêtre, l'un des Français observe l'entraînement des recrues dans la cour. Et se déclare impressionné.

2. Dans *Le Caporal épinglé*, les prisonniers s'installent dans leur baraquement. Ils bavardent. Aucun ne parle d'évasion ; tous songent à leur métier révolu – qu'ils survalorisent (à l'exception de Caporal).

En prenant ces dialogues au pied de la lettre, on les dira imitatifs tant leur libellé s'apparente aux conversations les plus familières. Si la parole des officiers diffère des propos des simples soldats, un point leur est commun : de façon *discrète*, **ce qui se dit n'est pas ce qui se pense**.

A la fin de son ouvrage, *Ma vie et mes films*, Renoir oppose deux concepts (ou couple de concepts) : « le réalisme ou la vérité extérieure » vs « le réalisme ou la vérité intérieure », en affirmant que seule cette dernière « compte pour lui ». Une opposition esthétique que la critique n'a pas travaillée.

Qu'ils soient gradés ou hommes de troupes, bourgeois ou artisans, ces hommes soliloquent plus qu'ils ne conversent. Chacun se présente sous un jour à leur meilleur avantage (réalisme extérieur). Un faux-semblant, auquel le chercheur déjà cité s'est laissé prendre au piège. Leur but n'est de dire ou de se dire, mais de se faire valoir. Vaincus, humiliés, devenus des esclaves, ces Hommes reconquièrent, par les mots, une fierté qui leur est aujourd'hui refusée. Par un artifice linguistique, ils compensent, ou occultent, un sentiment d'infériorité qui, lui, est bien réel (réalisme intérieur). Un réalisme puisque les désirs et les sensations qui s'y jouent sont vrais (les mondes 2 et 3 selon Popper). Une copie de la réalité si l'on veut, mais qui la dévoile dans ce que, justement, elle masque. Se suffire du réalisme extérieur, ce n'est finalement que rien dire, et ne rien dire sur Renoir. Plus que trahir son cinéma, on le dénature en le dépouillant de sa valeur cognitive.

Ainsi le langage est-il caractérisé comme une puissance du faux (de travestissement, dit la mise en scène) : la parole humaine pour nier, dénier, édulcorer le réel. Selon le vocable requis par le film : pour le *fuir*. Aussi, à l'intérieur d'un même film, sommes-nous en présence de deux récits d'*évasion*. L'un, pour échapper à un appareil politico-militaire répressif. L'autre, pour se soustraire à la sanction du réel par l'élaboration d'une fausse conscience : sous l'autorité du principe de plaisir-déplaisir, ce grand moteur des conduites humaines, la création d'un artefact. Un « théâtre intérieur ». A une exception près [Tire au flanc], le théâtre, dans les films de Renoir, est le lieu par excellence de l'illusion. Antagonique à la conquête de la liberté de l'Homme.

« Ce qui est intéressant, ce ne sont pas les choses extérieures, mais ce que pensent les hommes », écrit Renoir en 1937. « L'important dans notre métier, c'est ce qui se passe derrière les fronts, derrière les crânes », déclare-t-il en 1961. Au-delà de la classique division d'une œuvre en périodes, la préoccupation est la même. Distinguer deux parties, l'une bonne, l'autre médiocre n'est rien comprendre à l'une comme à l'autre. La dernière étant rejetée, les études critiques ne pouvaient qu'entretenir des malentendus.

VII

Le titre donné au troisième tome, « Les grands récits », peut faire l'objet d'une controverse. L'auteur ignore-t-il que cette sorte de narration est depuis longtemps tombée en désuétude, se moquera-t-on ? Ce n'est pas comprendre l'esprit humain. Que les récits, auxquels on adhéra durant des décennies, soient aujourd'hui destitués ne signifie nullement que l'Homme, ce sujet de l'apprentissage et de la paternité, n'en ait plus besoin. Les films des années 50 et 60 sont de « grands récits » si l'on entend, par cette locution, des modes de déchiffrement et d'orientation du monde. Les quatre sketches du *Petit théâtre* le sont de grands récits. Des fictions que j'ai dites « testamentaires » (bien que d'autres réalisations lui auraient succédé si l'homme, Renoir, n'en avait

été empêché par les stigmates de sa blessure de guerre – celle qui le fit, dit-il, cinéaste). Elles incluent dans leur dramaturgie suffisamment de références aux films précédents pour qu'il soit excusable de les définir ainsi.

Frappe, également, la surprenante actualité des dernières œuvres. *La Cireuse électrique*, notamment, ce court-métrage innovant dans sa forme (adoptant, par moments, le style d'un « opéra cinématographique »), décryptant, en substance, l'état de dépendance que l'Homme moderne entretient avec la machine. L'histoire d'un conflit conjugal dégénérant en mise à mort. Tant que cette sorte de querelle n'aura pas été analysée dans son « réalisme intérieur », elle ne pourra que se perpétuer.

Il faut regarder *Elena et les hommes*, d'une double façon. D'une part, comme l'un des modèles du cinéma de la déconstruction. De l'autre, comme un récit alternatif.

Dans la lignée des travaux de Tarde et de Le Bon, *Elena* dévoile les ressorts d'une manipulation des masses sous couvert du nationalisme et de la grandeur d'un peuple. Derrière cette façade, il donne à lire les intérêts économiques, politiques, carriéristes et même libidinaux qui cherchent à se satisfaire. Il montre comment les foules adhèrent d'autant plus aux discours de meneurs que ces derniers font écho à leur propre désir de puissance. Platon parle du *thymos*, la qualité que l'on s'accorde à soi-même. Renoir en constate la toujours possible dérive vers la *mégalthymia* : l'aspiration à se placer au-dessus des autres. Un démon, dit Nietzsche. Je le synthétise sous un mot volontairement *commun* : la « volonté de puissance ordinaire », réduite dans le corps du texte au sigle VPO. « L'extérieur » (la mobilisation au service d'intérêts particuliers) ne saurait exercer son emprise sans trouver un correspondant « de l'intérieur » : l'imaginaire des masses, le mirage, en chacun, de sa propre unicité sélective.

Elena et les hommes peut être qualifié de cinéma d'avant-garde. Il devance de presque vingt années ce que le cinéma des années 1970, en France, imposa comme une norme : les films devaient être politiques ou n'être pas, en se fixant la tâche de se déconstruire eux-mêmes en tant que leurre. Renoir l'avait pratiquée dans la première séquence de *La Vie est à nous* (dans

un cadre scolaire). Alors que le spectateur identifie les images d'un film à la réalité, par un effet de montage il les reconduit à leur statut d'objet fabriqué. *Elena* va plus loin. Il ruine toute possibilité d'identification du récit à la réalité. Dans la séquence la plus perturbante de la fiction, le spectateur n'est plus qu'un spectateur regardant des spectateurs qui le regardent : le cinéma mis en abyme. *Elena* peut être considéré comme l'un des prototypes du cinéma politique. Non pas au sens de la politique politicienne, mais l'exposant dans son essence. Aussi doit-on le dire d'une perpétuelle l'actualité. Qu'il n'ait pas été étudié, au moins discuté, dans le cadre d'un cinéma sommé d'être politique demeurerait énigmatique si ce nouveau malentendu ne s'expliquait de la même façon que précédemment.

Elena, il est vrai, déstabilise (mais les tenants du cinéma politique des années 1970 cherchaient la même chose). Déstabiliser, c'est rendre inadéquats les schémas de pensée les mieux partagés. Et, conséquemment, de n'accéder à une intelligibilité qu'au prix d'un long travail de l'esprit. Le contraire d'une consommation de masse. « La compréhension de ces auteurs difficiles interdit bien moins leur interprétation qu'elle ne l'exige », écrit Adorno.

Elena est surtout l'histoire d'un combat. Entre les deux forces caractérisées dès les premières lignes de cet ouvrage : la fascination de la puissance vs l'appel de la libido, vecteur d'une « réunion des Hommes ». Une rêverie à laquelle le cinématographe donne consistance par son aptitude à faire exister ce qu'il fait devenir une « réalité imaginaire ». Un oxymore comme définition du cinéma ! Une séquence du *Dernier réveillon* en est la très exacte mise en contemplation. L'ambition du réalisateur n'est pas de représenter, mais d'instituer. Une éthique.

VIII

French Cancan est le récit d'une séparation et d'une unification trompeuse. En s'inspirant de l'action d'Alfred Ziegler, le fondateur du Moulin Rouge, Renoir prend acte de la marchan-

disation croissante du monde du divertissement. Au commencement du récit, les riches et les pauvres se distraient dans des lieux qui s'ignorent. A la fin, ils se confondent, tous attirés par un même spectacle aux composantes éminemment érotiques. Plus que jamais, la forme « hallucinatoire » de la satisfaction d'un désir. Où l'amour se regarde, se convoite, ne se consomme pas. Hier, le toujours amoureux apprenti boulanger faisait l'amour avec sa maîtresse, entre les fagots et des sacs de farine. Aujourd'hui, immobilisé sur son siège tandis qu'elle s'exhibe devant la foule, il n'en est plus que le spectateur anonyme. Rien ne change. L'agressivité, les sentiments de jalousie, les désirs de possession et de domination exclusive, loin d'être maîtrisés, sont exacerbés. Un spectacle qui ne les interroge pas, ne les sublime pas, mais les fait persévérer dans leur être. La différence entre l'audiovisuel et le 7^e art, tel que le pratique Jean Renoir.

French Cancan est le premier récit où s'expose le principe de plaisir-déplaisir dans la simple évidence d'un montage parallèle. Renoir marche dans les pas d'Epicure en complexifiant les rares fragments qui nous sont parvenus des textes du philosophe. Un déplaisir ne doit pas nécessairement être *fui* puisqu'il peut engendrer un plaisir. Un plaisir ne doit pas être nécessairement recherché puisqu'il peut générer un déplaisir. Une dualité qu'aucune conduite humaine n'est susceptible de dépasser. Dans *French Cancan*, il ne s'agit pas d'être, mais de faire quelque chose.

Décerner au *Déjeuner sur l'herbe* un label écologique serait abusif. Il n'en est pas moins l'une des premières fictions dénonçant, avec une véhémence qui n'était certainement pas de saison, les agressions de l'Homme contre la nature. Son propos est plus global. Ce sont toutes les pratiques et les modes de penser qui nient, en l'Homme, la force de la nature (en commençant par le plaisir érotique) que le récit met en question. Reproche est fait au sujet humain d'user de son intelligence pour toujours accroître sa puissance. Un projet d'autant plus déraisonnable que celle de la nature lui est incommensurable. Une mise en garde énoncée sous la forme d'une comédie, matérialisée par la métaphore d'un vent balayant tout sur son passage. Le maître-mot

du récit est celui d'« imprévu ». « Toute anticipation de l'avenir est largement refusée à l'homme », écrit Gadamer. Inutile d'insister sur la terrifiante actualité de ce qui se présente volontairement comme une fable. *Le Déjeuner* prolonge le travail de déconstruction d'*Elena*.

Pendant longtemps, j'ai cru que le personnage d'Opale/Jean-Louis Barrault, avatar du Mister Hyde de Stevenson, n'était que le produit d'un excès de moraline. Suscité par son double, le docteur Jekyll/Cordelier. Ce n'est pas faux, mais incomplet. Cette exégèse, rassurante, occultait une autre dimension : la révélation du fond de cruauté propre à l'humanisme de l'Homme. Il ne suffit pas de parler de la banalité du Mal. Il faut insister sur le plaisir pris à l'exercer. A l'époque des réseaux sociaux et de leurs déchaînements, par tous les âges, à tous les niveaux, sous tous les prétextes, ce film, mis sous le boisseau lors de sa sortie, prend une étrange résonance. On comprend que le cinéaste ait consacré le film suivant, *Le Caporal épinglé*, à la question de la maîtrise de soi, condition de la liberté à la lumière du principe de plaisir-déplaisir.

Le Dernier réveillon, le premier des sketches du *Petit théâtre* dans l'ordre narratif, fait référence à *Boudu sauvé des eaux*, tourné 37 ans plus tôt. Une nouvelle histoire de clochard, sans la dimension libertaire de l'ancien vagabond et son pouvoir de séduction iconoclaste. D'un producteur de films à un déshérité, du sommet à la base de la pyramide sociale, la même soif de distinction se fait jour. Non pas au sens bourdieusien du terme, mais de ce que *Le Caporal* étudiait à la suite de *La Grande illusion*. Que l'on veuille se sentir supérieur aux autres fait obstacle au rêve renouveau d'une « réunion des hommes ». On ne se rapproche pas, on divise. Non sans amertume, le cinéaste constate la récurrence de la pulsion de dominance dans le comportement de ses contemporains. Et met en « cause » les représentations filmées : le Beau comme l'un des pièges auxquels se laissent prendre les humains. L'une des qualités de ce sketch est la splendeur de sa photographie et la polyvalence de son décor. Tout est dit en un « motif » : la vitrine d'un restaurant devenue fenêtre ouverte sur le monde, barrière, mur, écran et miroir. Un

principe de condensation, caractéristique de l'esthétique renoirienne, avec la discrétion, la vélocité et l'essentialité.

La réduction du cinéma de Renoir à son pacifisme (lecture superficielle de *La Grande illusion*), à son « humanisme » (citation tronquée du fameux « chacun a ses raisons »), à son hymne en faveur de la joie et de la douceur de vivre (réducteur, si l'on passe sous silence les appels réitérés du cinéaste à la combativité) occulte son versant le plus constant : une interrogation tragique sur une vie humaine frappée au sceau de la contradiction. Ainsi pour la liberté : non pas un état, mais une conquête. Un sauvetage par essence inachevé, provisoire, à jamais menacé dans un monde qui n'est que le perpétuel renouvellement de ses apories.

De tous ces points n'est-il pas indispensable de « faire récits » ? Qu'ils soient petits ou grands ne nous importe guère. Il faut sans cesse les réactualiser au gré des métamorphoses que le cinéaste appelle, ironiquement, ce « bougre de monde nouveau ».