

## **DICTIONNAIRE JEAN RENOIR.**

2019 a été l'année d'un double anniversaire : le centenaire de la mort de Pierre-Auguste Renoir a été célébré ; son fils le cinéaste Jean Renoir a disparu il y a quarante ans. Pour la première fois paraît un dictionnaire consacré à ce dernier.

Cet ouvrage est sous-titré « Du cinéaste à l'écrivain », car son auteur cherche à évoquer le désenchantement progressif de Renoir vis-à-vis du cinéma qui l'a conduit à se réfugier à partir des années cinquante dans l'écriture de divers ouvrages : romans, pièces de théâtre, mémoires, biographie de son père. Alors que Renoir a eu longtemps la réputation d'être un homme épris d'oralité et désireux d'improviser ses films, le dictionnaire cherche à montrer que l'écrit a occupé une place prépondérante tout le long de sa carrière : Renoir a souvent rédigé ses propres scénarios et à partir de 1941, lorsqu'il s'exile aux Etats-Unis à cause de la guerre, il archive sa correspondance, car elle acquiert une importance existentielle et constitue un véritable atelier d'écriture.

Cet ouvrage souligne comment l'œuvre est imbriquée dans la vie de l'artiste, en s'appuyant, comme source principale, sur cette correspondance en partie inédite, qui est abondamment citée pour donner à lire le style de Renoir. Pour la première fois, une correspondance de cinéaste est étudiée à la fois comme un ensemble de documents et une série de discours.

Les films et les œuvres écrites reçoivent une entrée spécifique. Le réseau épistolaire est retracé à travers les nombreuses relations nouées avec d'autres cinéastes (François Truffaut, Robert Flaherty), avec des écrivains et scénaristes (Georges Simenon, Saint-Exupéry, Charles Spaak, Clifford Odets, Rumer Godden...), avec des acteurs (Ingrid Bergman, Gérard Philipe, Jeanne Moreau...), avec des producteurs (Pierre Braunberger, Darryl F. Zanuck...) Des lieux de sa vie, des thèmes liés à son œuvre et à ses méthodes de travail figurent également dans le dictionnaire.

En tout sont proposées plus de cent-vingt entrées, qui cherchent à combiner les perspectives historique, esthétique, biographique et littéraire. Les analyses s'appuient sur les travaux de chercheurs français et anglo-saxons de différents domaines et de différentes époques, depuis les études pionnières sur Renoir jusqu'aux analyses les plus récentes.

### **Sur l'auteur**

Philippe De Vita est docteur en langue et littérature françaises et chercheur associé au Laboratoire POLEN de l'Université d'Orléans. Ses recherches portent sur les relations entre cinéma et littérature.

Il a publié deux ouvrages : *Jean Renoir épistolier. Fragments autobiographiques d'un honnête homme* (2015) et *"Penser vers l'autre" : Godard en entretien* (2017) aux éditions L'Harmattan.

Il est membre du comité de rédaction de la revue *Épistolaire*.

Il a participé à une vingtaine de colloques depuis 2014.

## Exemples d'entrées du dictionnaire

### ACTEUR

Les discours de Renoir sur sa relation aux acteurs sont marqués par un paradoxe. Il affirme vouloir à la fois leur accorder une liberté et les contrôler pour les soumettre à son projet de cinéaste. Dans ses mémoires, d'une part, Renoir se refuse, dans une stratégie de modestie, le statut de créateur, en comparant le metteur en scène à une sage-femme qui aide à accoucher l'acteur d'un enfant qu'il ne soupçonnait pas. C'est par la « connaissance de l'environnement » et la soumission à une force extérieure que le cinéaste parvient à aider l'acteur. Mais ensuite cette force devient une conviction intérieure et le cinéaste est désormais au centre d'une « course de l'auteur vers sa vérité intérieure » (RENOIR 1974a).

Plus tard dans l'ouvrage, le moment de vérité éclate plus directement. Renoir avoue être un « abominable tyran », puis se rétracte aussitôt en convoquant à nouveau l'image de la sage-femme. Alors suit un argumentaire qui compose une vision paradoxale de la relation du metteur en scène à ses collaborateurs : d'un côté, l'auteur, relié à une tradition littéraire, qui voit son collaborateur comme un exécutant, un « esclave inconscient » et fait un film « comme on écrit un roman » ; de l'autre côté, Renoir insiste sur la liberté du dialogue avec les acteurs, sur la recherche commune et sur l'influence passive de l'environnement : « Les éléments qui entourent l'auteur l'inspirent ». Plusieurs formules sonnent précisément comme des paradoxes qui lui permettent de ne pas trancher : Renoir parle d'une « liberté influencée » et de « recherche par l'exécution. »

Dans la correspondance, on observe que l'acteur est un interlocuteur privilégié dans les prémices d'un film. Cela peut s'expliquer parce que le nom de l'acteur suffit à lancer la production. Dans les années cinquante, il cherche ainsi l'histoire permettant de faire tourner la star Gérard Philipe. Il arrive que Renoir noue une véritable relation qui suscite le désir de filmer tel acteur en particulier. Il écrit parfois ses scénarios – ou s'apprête à le faire – en ayant un acteur en tête, imposé ou non : Gabin pour *La Grande Illusion* et le projet *Magnificat*, Magnani pour *Le Carrosse d'or*, Van Heflin pour une vie de Van Gogh, Montand pour *Irma la douce*... Il fait parfois la rencontre décisive d'une actrice qui lui donne envie de la filmer : Leslie Caron et Jeanne Moreau, par exemple. Renoir cherche alors avec détermination le moyen pour permettre cette capture.

Certes, Renoir reconnaît que « l'acteur est au premier rang de [s]es préoccupations. [S]on travail à la prise de vues part de l'acteur. C'est lui que le public voit et entend. C'est lui qui fera notre succès ou notre échec. » (RENOIR 1974a) S'il privilégie le plan long, c'est d'abord pour permettre à l'acteur de faire s'épanouir son jeu sans interruption. C'est le cas de la performance de Jules Berry lorsqu'il fait son entrée dans *Le Crime de Monsieur Lange*. On peut même considérer que Renoir est un « précurseur de la modernité » (DAMOUR) en développant une direction d'acteurs qui ressemble à celle préconisée par l'Actor's Studio dans la mesure où elle met l'accent sur l'action qui permettrait de trouver le personnage : « C'est le contact avec les acteurs, le décor, les accessoires qui ouvre les yeux sur des aspects que l'on ne prévoyait pas », précise Renoir (RENOIR 1974a).

Mais il considère aussi que la création cinématographique est au final aussi individuelle que les arts classiques :

*Cet auteur, dans le cinéma, peut être l'acteur, l'écrivain ou le metteur en scène. Personnellement, je crois que ce devrait être le metteur en scène. Il est le seul qui puisse modeler le film en pétrissant tous les éléments, comme un sculpteur pétrit la terre glaise (Ibid.).*

Au début de sa carrière, Renoir voulait que « les interprètes bornent leur rôle à celui d'automate et n'apportent au film que leur physique » (*Ibid.*) Il refusait à ses acteurs le droit à l'émotion. Le jeu de son

épouse dans *Nana* rappelle celui d'une marionnette : les mouvements de son corps sont saccadés, les regards miment la folie en restant fixes, elle multiplie de manière mécanique des gestes de main tendue, son visage est outrageusement maquillé en blanc et noir.

Bien sûr, la position de Renoir s'est considérablement assouplie, et à partir du parlant, il a semblé donner une plus grande liberté à ses acteurs et s'intéresser à leur humanité. Mais l'automate est une tentation qui refait souvent surface. Après guerre, la performance de Magnani dans *Le Carrosse d'or* est par moments proche de la pantomime, qui fait correspondre mécaniquement un geste à chaque émotion. Lorsque, pendant le conseil des ministres, Camilla attend dans le palais du Vice-roi que celui-ci lui donne son carrosse, elle aperçoit par une fenêtre sa rivale. Alors que l'image de Magnani l'incite à interpréter la jalousie en jouant l'exubérance, Renoir lui demande d'afficher silencieusement sur son visage une suite de masques, qui décompose son jeu en plusieurs pantomimes, interprétant successivement la curiosité, la surprise, la tristesse, l'ironie et enfin la jalousie. Son énergie se focalise aussi sur le geste de l'éventail, qui s'arrête pour lui permettre de jouer la surprise puis reprend plus fébrilement pour indiquer la colère contenue. La direction d'acteurs impose ici une précision et une conscience de jeu fortement contraignantes.

Renoir a recours à des répétitions qui permettent, hors du temps saccadé du tournage, de chercher le jeu des acteurs. Mais sous le mouvement continu d'approximations successives, il s'agit de conformer le jeu de l'acteur au projet du metteur en scène. Cette recherche est animée par une tension vers l'image que veut obtenir Renoir. Parfois l'acteur est obligé de respecter des marquages au sol. C'est notamment le cas pour *Le Testament du Docteur Cordelier* et du *Déjeuner sur l'herbe*, alors même que pour ces films, Renoir a utilisé des caméras multiples censées donner de la liberté à l'acteur.

Dans le film de Gisèle Braunberger, *La Direction d'acteurs par Jean Renoir*, le cinéaste a recours à une répétition « à l'italienne », qui était l'une des méthodes employées dans les cours de Sanford Meisner, proche de l'Actors Studio. Ce genre de répétition consiste à travailler le texte en commençant par le lire de la manière la plus neutre possible, sans y mettre aucune intention : le personnage naît peu à peu, sans aucune idée préconçue de la part de l'acteur ou du metteur en scène. Il s'agit pour l'acteur de se laisser faire, d'abdiquer toute volonté, de s'abandonner à une lecture plate comme celle de l'annuaire téléphonique dans l'attente d'une « petite étincelle ». Mais chez Renoir, on observe que cette répétition est « un tour de passe-passe » (CURCHOD 2012). Il a une idée préconçue de la scène qu'il fait répéter à Gisèle Braunberger ; loin de laisser émerger le personnage, il dirige la comédienne pour modeler l'interprétation. Dès le début, il refuse le sentimentalisme de jeu : « Ça c'est trop petite fille ». Selon Renoir, le personnage de la jeune fille, qui réagit à la mort de son chien, veut « mordre » sa mère qui lui fait face, comme si elle était elle-même enragée. C'est pourquoi le cinéaste ajoute des indications qui orientent la comédienne vers sa vision de metteur en scène : « Comme un cri de désespoir » ; « Aboyez, vous voulez la mordre » ; « Je veux une fille forte en colère, hargneuse, méchant ». Puis après avoir intensifié la colère, Renoir demande de l'intérioriser, de la jouer « sous un visage calme ». La liberté de l'acteur est donc très contrôlée et le rôle du metteur en scène apparaît décisif. Il arrivait même que, comme en témoigne Michel Simon ou Françoise Arnoul, que Renoir montre à ses acteurs comment jouer le rôle en interprétant lui-même le personnage.

→ AUTEUR, BERKELEY, BERGMAN INGRID; CARON LESLIE, *CARROSSE D'OR, LE*; DUBOST PAULETTE; HESSLING CATHERINE; JOUVET LOUIS; MOREAU JEANNE; PHILIPPE GÉRARD; RENOIR PIERRE

## LA GRANDE ILLUSION

*La Grande Illusion* occupe une place décisive dans la correspondance de Renoir. C'est sans doute le film le plus cité, mais aucune lettre ne relate directement les étapes de sa création. Le film revient dans la correspondance juste après sa sortie, à cause d'une affaire de plagiat, puis hante régulièrement les lettres comme un modèle indépassable, comme une trace de ce capital symbolique. Comme le disent Carl Koch et Jean Renoir dans un échange, le film a un « côté fantôme » (Renoir à Koch, 14 décembre 1947).

En juin 1937, lors de la sortie de *La Grande Illusion*, Renoir est accusé de plagiat par le romancier Jean Des Vallières et son éditeur Albin Michel. Des Vallières a raconté son expérience de la première guerre mondiale comme aviateur et ses tentatives d'évasion dans *Kavalier Scharhorst*, publié en 1931. Pour se défendre, Renoir procède dans une lettre à une reconstruction largement imaginaire de la création du film. Le cinéaste affirme que les ressemblances entre le livre et le film relèvent du fonds commun de l'Histoire de France. Le souci d'exactitude et le « grand désir de documentation » ont conduit les scénaristes à la connaissance d'événements semblables à ceux relatés par M. Des Vallières. Renoir utilise un autre argument : « Notre film n'est pas un film sur les évasions » ; il consiste en « une confrontation entre hommes de catégories différentes ». Le choix du décor des prisons allemandes serait secondaire : « C'est l'histoire d'un conflit entre hommes et nous avons situé cette action dans le cadre des prisons allemandes pendant la guerre » (à Albin Michel et Jean des Vallières, juin 1937). Cet argument contredit le premier, car loin d'aspirer à l'exactitude d'un récit purement documentaire, Renoir aurait cherché la vérité des relations humaines dans un « essai (au sens littéraire) sur le comportement cloîtré » (CAULIEZ). Or, le point de départ du film est bien un récit d'évasions, celui du colonel Pinsard. Renoir inverse donc la chronologie de la création pour mener à bien sa réfutation. De plus, pour ne pas s'opposer politiquement au très droitier Jean des Vallières, il passe largement sous silence la véritable divergence entre les deux œuvres : le pacifisme, que semble afficher le film. Au détour d'un paragraphe, Renoir formule à demi-mot cette lecture : « dans notre film, il n'y a pas de garde boche, il y a une garde allemande, ce qui n'a aucun rapport et marque la différence profonde du livre et du film » (*Ibid.*). Des Vallières ne nourrit aucun projet pacifiste dans son récit ; la joyeuse solidarité qui anime les prisonniers des camps n'inclut pas de fraternisation avec les Allemands : « La gaieté, [...] c'est le sérum contre la Bochite » écrit-il dans son roman (VALLIÈRES). Pourtant Renoir ne fait pas de cette « différence profonde » (à Michel et des Vallières, juin 1937) le cœur de sa démonstration.

Si la lettre indique point par point les différentes sources de certains détails, Renoir tend au final à abstraire le discours du film et à élever son œuvre au-dessus du champ politique et historique. Il en reconstruit la genèse pour déjà contribuer à sa mythification. Déjà il interprète son œuvre.

Pourtant, même si la sentence arbitrale de la société des Auteurs ne conclut pas au plagiat, il est possible de considérer que le film est une « libre adaptation » (CURCHOD 2012) du roman. Renoir et Spaak y ont puisé la structure générale de leur film, tout en écartant de nombreux épisodes. De nombreux petits faits sont communs aux deux œuvres, comme la chanson du Petit Navire ou l'usage par les Allemands de l'expression *streng verboten*. Si Renoir et Spaak se sont sentis autorisés à occulter leurs emprunts au *Kavalier Scharnhorst*, c'est parce qu'ils ont considéré qu'il s'agissait d'un témoignage parmi ceux produits par la Ligue des Évadés. Or, en réalité, le texte de Des Vallières, qui recourt aux pseudonymes pour désigner les personnages, est assimilable à un roman, dont « les parties se sont reconnues à apprécier la valeur littéraire » (sentence arbitrale), et qu'à ce titre, l'auteur a fait œuvre de création.

Cette accusation de plagiat a des sous-entendus politiques qui révèlent l'ambiguïté du film. Comme Renoir l'écrit à Aragon, c'est « une tentative plus générale qu'un simple chantage » (25 juin 1937).

L'extrême droite ne supporte pas qu'un auteur classé à gauche traite un sujet en jouant à la fois sur le nationalisme et le pacifisme. Renoir a constaté dans la presse de droite « un certain étonnement de voir un individu qu'ils considèrent comme dangereux révolutionnaire, aborder un sujet national et lui donner une forme pouvant satisfaire la majorité des spectateurs de toute opinion » (*Ibid.*). Dans *Candide*, Jean Fayard reconnaît l'emprunt à Des Vallières, mais c'est pour justifier la réussite du film par la qualité de ses sources.

Si le film a été si bien accueilli sur l'ensemble de l'échiquier politique, c'est parce que les lectures internationaliste et nationaliste sont toujours évanescentes dans le film, qui ne progresse que par opposition de scènes contraires (CURCHOD 2012). Après le chant de la Marseillaise à la reprise de Douaumont, Maréchal est mis à l'isolement et ne supporte pas d'entendre seulement la langue allemande de son garde. Mais au cours de cette même scène, celui-ci lui offre des cigarettes et un harmonica, ce qui suggère une fraternisation possible : le garde reprend l'air que joue Maréchal.

La polysémie du film permet à Renoir épistolier d'ajuster dans sa correspondance ses postures en fonction de ses destinataires. Face à ses détracteurs qui l'accusent de plagiat, Renoir endosse l'image du cinéaste réaliste. Face au communiste Aragon, Renoir défend une lecture pacifiste. Face aux critiques (journalistes et universitaires) qui l'invitent à évoquer *La Grande Illusion* dans les années soixante, Renoir enfile le costume de l'auteur, au sens où l'entend la Nouvelle Vague. Il affirme avoir trouvé « un cadre pour exprimer [sa] croyance en la vanité de la guerre » (à Bosley Crowther, 7 novembre 1963). Il prend soin de prétendre que le film a été improvisé. Le principe d'une confrontation entre hommes de catégories différentes est réaffirmé, mais il n'apparaît plus seulement comme une structure dramatique ; il s'élève à la hauteur d'une vision du monde sur les différences entre êtres humains (à Robert R. Gitt, 18 juillet 1968).

Le film effectif de Renoir n'est donc pas présent pour lui-même dans la correspondance ; il cristallise avec les identités virtuelles que revêt Renoir en fonction des époques et des correspondants. Pendant son exil américain, *La Grande Illusion* sert de référence dans les négociations avec les producteurs et les agents. Le film devient un modèle d'exigence que Renoir voudrait renouveler dans sa carrière hollywoodienne :

*Ce scénario était considéré comme une folie par tous les producteurs. Je l'ai réécrit dix fois, et finalement je n'ai pu le tourner que parce que j'ai trouvé un producteur qui débutait et qui s'est jeté dans cette aventure rémunératrice par simple naïveté. Jusqu'ici cela a été ma destinée de ne réussir que l'exceptionnel et le difficile (projet de lettre à Zanuck, 9 avril 1941).*

*La Grande Illusion* devient une « vieille connaissance » (à Spaak, 10 mai 1946) dont l'ombre resurgit régulièrement, notamment à l'occasion des nouvelles sorties en 1946 et en 1958. C'est un fantôme qui comporte un aspect matériel : le film ne vient pas redorer le capital seulement symbolique, il rapporte aussi de l'argent. On suit, avant la nouvelle sortie de 1958, Renoir, qui a racheté les droits commerciaux du film avec Spaak, à la poursuite des copies illégales dispersées dans les États-Unis. Le bien reproductible échappe à son propriétaire.

Le rappel du film éveille un espoir qui est en réalité une forme de nostalgie :

*Dido et moi espérons bien qu'un de ces jours vous viendrez vous installer à Hollywood et que je reprendrai mon association avec Carl [Koch] et que nous retrouverons, lui et moi, de nouvelles bonnes idées comme *La Grande Illusion* (à Koch, 4 novembre 1946).*

Avec le temps, le film devient le symbole « d'une merveilleuse civilisation qui, hélas, appartient aujourd'hui au passé » (à Koch, 4 décembre 1947). Le film s'irise d'une nouvelle signification, celle du constat de la disparition de la chevalerie aristocratique qui régnait encore avant 1914. Le film prend

alors la forme d'une « rêverie nostalgique » (CURCHOD 2012). Il reste ambigu sur ce point : Renoir montre comment l'idéal aristocratique est une illusion périmée, à travers le personnage de Boëldieu qui se sacrifie pour le salut de Maréchal et Rosenthal, mais il contemple aussi avec un regard attendri la noblesse de Rauffenstein pour qui la guerre n'implique pas la haine à l'égard des ennemis. En 1958, Renoir tourne d'ailleurs une bande-annonce prenant la forme d'une causerie, qui montre des photos de la guerre et du film. Le cinéaste évoque le temps qui passe et remarque que les militaires actuels ont perdu de la dignité des soldats de 1914. Dans sa correspondance, la nostalgie perd de sa douceur : « Il me semble qu'on pourrait dire des choses intéressantes sur le changement de mœurs entre les deux guerres ; appelons ça peut-être "la barbarie montante" » (à Spaak, 18 novembre 1957).

*La Grande Illusion* devient, dans un élan ultime, l'instrument pour mesurer la décadence de l'époque moderne, quitte à déformer le film. « La société occidentale "ne sent pas bon". Ce qui est grave c'est que tout se démocratise comme dit Boëldieu dans *La Grande Illusion* et la pourriture n'est plus le privilège de la seule classe riche » (à Dido Renoir, 13 janvier 1962). Boëldieu restait fataliste dans le film : « Je crains que ni vous ni moi ne puissions arrêter la marche du temps », disait-il à Rauffenstein. Au contraire, dans cet éclat épistolaire, la nostalgie de Renoir devient amère et acerbe.

→ *CAPORAL ÉPINGLÉ, LE* ; GUERRE ; KOCH CARL ; SPAAK CHARLES ; VIRTUEL

### FRANÇOIS TRUFFAUT

Le plus célèbre livre de cinéma est peut-être le livre d'entretiens d'Hitchcock enregistrés par Truffaut, mais il est un autre livre réalisé par celui-ci, qui est aussi important pour lui, car il est consacré à ses deux mentors : le recueil d'articles écrits par André Bazin sur Renoir, paru en 1971. « André Bazin et Jean Renoir ont pris trop d'importance dans ma vie pour que je puisse parler d'eux sans passion », avertit Truffaut dans sa préface (BAZIN 1971).

À dix-huit ans, Truffaut voit pour la douzième fois *La Règle du jeu*. Il en fait le sujet de sa première critique de film au printemps 1950 dans la gazette du ciné-club du Quartier latin : il repère treize scènes inédites dans la version intégrale qui vient de sortir. En septembre, André Bazin le charge d'établir la filmographie complète de Renoir, le projet restera en chantier jusqu'à la rédaction de fiches pour les Cahiers du cinéma en 1957. Lors de ce travail, Truffaut revisite la carrière de Renoir. Il valorise des films considérés comme secondaires, comme *Tire au flanc* : « Il est peu de films où l'on perçoive si bien la lutte menée par un cinéaste avide de mouvement contre un appareillage enclin à la fixité, peu de films où la victoire du réalisateur sur les contingences soit, à ce degré, évidente ». (BAZIN 1971). Il voit dans la carrière américaine le triomphe du génie sur la machinerie hollywoodienne, et considère que le retour en France est une période où Renoir atteint une maturité accomplie. Truffaut élit son aîné comme l'auteur par excellence : on reconnaît son empreinte familière dans chacun de ses films, à travers sa mise en scène et son humanisme.

Truffaut a déjà rencontré Renoir en 1954 : il passe dix jours sur le tournage de *French Cancan*, dont il fait un compte-rendu dans la revue *Arts*. Renoir semble satisfait puisqu'il l'invite à plusieurs reprises chez lui, avenue Frochot et le conviera, en 1956, sur le plateau d'Elena et les hommes (BAECQUE, TOUBIANA).

Truffaut écrit en 1960 une longue lettre à Renoir. Sa ferveur se manifeste dans la variété des sujets abordés. Il juxtapose le récit de soi (une opération du nez), les propos politiques sur la guerre d'Algérie et les considérations sur le cinéma, en particulier sur l'essor de la Nouvelle Vague. Il lui fait une confidence sur la délicate condition des critiques qui passent de la théorie à la pratique en devenant cinéastes :

*Avec les Cahiers, nous avons tous un côté « curé pleurnichard » car – sidérés par l'écart entre nos idées de cinéphiles et nos découvertes de cinéastes – nous n'osons plus, Godard, Rivette, Doniol et moi écrire une ligne et cependant, grâce à l'énorme littérature journalistique sur la « nouvelle vague », la revue ne s'est jamais aussi bien vendue (31 octobre 1960).*

Truffaut hésite à envoyer à son aîné « ce bavardage à sens unique », ce qui montre que la relation entre les deux hommes est encore distante. Il reprend la lettre quinze jours plus tard, avant de finalement la faire parvenir à son destinataire.

Passé derrière la caméra, Truffaut multiplie les références à Renoir. Sa société de production s'appelle Les Films du Carrosse, d'après Le Carrosse d'or. Pierre Braunberger, le producteur de *La Chienne*, prend part à *Tirez sur le pianiste*. Les frères Hakim, qui avaient pris en charge *La Bête humaine*, produisent de Truffaut *La Sirène du Mississippi*, qui est dédié à Renoir. Truffaut engage plusieurs acteurs renoiriens : George Flamant dans *Les 400 coups*, Jacques Jouanneau dans *Domicile conjugal*, Paulette Goddard joue une habilleuse dans *Le Dernier Métro*, Jean Dasté, l'insituteur de *La Grande Illusion*, interprète le Professeur Pinel dans *L'Enfant sauvage* et le directeur d'un journal dans *La Chambre verte*... Le sujet même du *Dernier Métro* est largement inspiré par la pièce de Renoir : *Carola*. C'est sans doute par la relation entre théâtre et cinéma que Renoir et Truffaut sont proches. Dans *Domicile conjugal*, divers modes de théâtralité sont présents. Tout d'abord par le plan long dans la cour de l'immeuble quand Doinel s'occupe de ses fleurs. Puis lorsque l'enfant naît et que le couple commence à se craqueler, c'est le cadre dans le cadre qui connote le théâtre pour souligner l'enfermement du héros qui va s'échapper dans l'adultère avec la Japonaise. La « familiarité » que reconnaît Truffaut dans l'expression de la philosophie renoirienne tient dans l'équilibre entre la révélation de la réalité et une distance théâtrale (CORTADE). Renoir et Truffaut ont fait l'acteur dans leurs propres films en surjouant pour marquer leur œuvre par un écart.

Truffaut, qui avait voulu renverser le cinéma français, se révèle, en devenant cinéaste, un classique, comme Renoir. Déjà *Les Quatre Cents Coups* s'inspirait de l'école des années trente par l'attention aux personnages secondaires qui gravitent autour d'Antoine Doinel et par les répliques piquantes.

Truffaut insiste davantage sur l'expression des sentiments ; il a de l'empathie pour des personnages vulnérables, dont Antoine Doinel est le modèle. Son regard est peut-être moins détaché, plus fervent que Renoir sur la passion romantique qui peut conduire à la folie (*Histoire d'Adèle H*, *La Chambre verte*).

Si Truffaut ne cesse de lancer des clins d'œil à Renoir dans son cinéma, ce n'est que progressivement que les deux hommes vont se rapprocher intimement, notamment par leur correspondance. Alors que Renoir adresse à Dido une critique acerbe de *Jules et Jim*, il fait l'éloge du film face à Truffaut. Renoir reproche au film sa fausse modernité qui dissimule une forme d'académisme. La beauté du film n'engendre que l'ennui qui caractérise le nouveau cinéma français. La lettre à Dido comporte donc une condamnation implicite de la Nouvelle Vague, dont Renoir se sent étranger. Devant Truffaut, Renoir défend le film en montrant que sa représentation de l'amour est conforme au bouleversement de la civilisation occidentale au XXe siècle. Renoir cherche donc à être agréable à Truffaut.

Truffaut ressent la prudence de Renoir, si bien qu'il propose un contrat épistolaire. Il suggère vouloir appartenir au cercle de Renoir et trouver en lui un père de substitution :

*J'aurai toujours le sentiment que ma vie est liée à votre œuvre, tout cela est mal expliqué dans cette lettre, mais le serait encore plus mal de vive voix, l'essentiel étant de vous confier à quel point il m'a été nécessaire de me sentir de votre famille dans le sens le plus réel du mot; j'ai l'impression d'en avoir dit trop ou trop peu, mais je sais que vous comprenez tout (Truffaut à Renoir, 13 novembre 1969).*

Avec une touchante maladresse dont il est conscient, Truffaut exprime le lien entre la vie et l'œuvre : ému par les films, il souhaite faire partie de la vie de Renoir. Touché par la « familiarité » dont fait preuve Renoir dans son cinéma, Truffaut veut devenir son « familier ».

Truffaut ne jouit pas de l'œuvre de Renoir seulement comme un esthète : elle imprègne son existence. Dans une lettre adressée à Robert Lachenay le 21 juillet 1950, il réécrit sa vie en projetant sur elle *La Règle du jeu*. Alors en plein dans une passion amoureuse qui le conduit à tenter de se suicider, il s'identifie au personnage de Jurieu éconduit par Christine. (TRUFFAUT)

Dans la réponse de Renoir du 22 novembre 1969, celui-ci accepte le pacte épistolaire de son correspondant, mais en le reformulant. Il affirme « la douceur des relations amicales ». Mais Renoir ne s'appesantit pas sur ce lien ; il préfère réagir à la deuxième « face » de Janus de la lettre de Truffaut. Il convoque l'instance du cinéaste-critique (plutôt que de répondre à la confidence biographique de Truffaut), en évoquant le destin des Cahiers du cinéma, alors menacé d'« un conflit quasiment "idéologique" opposant la direction et la rédaction » (Truffaut à Renoir, 13 novembre 1969). Renoir rappelle le jeu social entre la critique et les artistes dans le champ cinématographique ; il définit les *Cahiers* comme « la conscience du Cinéma ». La critique est ici considérée comme créatrice de la valeur des films. Renoir affirme ainsi implicitement le bénéfice qu'il retire en gardant un lien avec les rédacteurs de la revue devenus cinéastes. Leur différence les rapproche. Renoir obtient la satisfaction d'être l'ami d'un cinéaste admiratif et ancré dans la modernité cinématographique. Cette amitié lui donne l'illusion de faire lui aussi partie de cette modernité. Truffaut apprécie dans cette amitié d'être affilié à un cinéaste d'une ancienne génération qui apporte une caution à sa propre création. En honnête homme, Renoir a déplacé l'amitié de l'espace biographique privé à l'espace social du champ cinématographique. Ce n'est que dans les années soixante-dix, lorsque Renoir aura terminé sa carrière de cinéaste, qu'il se prend d'affection pour Truffaut. Jusqu'ici, il considérait « le jeune critique avec sympathie mais sans chaleur particulière » (MÉRIGEAU).

En 1974, Renoir lui manifeste « le message manuel de mon amitié » (18 mai 1974). Il éprouve le besoin de délaissier la machine à écrire et de rédiger, avec une main tremblante à cause de la maladie, un appel aux sens et un hommage aux *Mistons* de Truffaut. Ce court message est une pudique méditation sur la vieillesse. Renoir associe la sensualité au monde de l'enfance représenté par le film de Truffaut, mais simultanément il indique retrouver une part de cette sensualité par l'empreinte sensitive laissée par l'écriture manuscrite.

Dans sa dernière lettre à Truffaut, datée du 11 août 1978, Renoir semble chercher à seulement réaffirmer le lien amical : « Mon affection vous la connaissez, et je connais la vôtre. Je vous le dis tout haut parce que ça me fait plaisir ». Renoir sent que cette lettre est la dernière ; elle ressemble à un « petit adieu ». Mais Renoir ajoute un paragraphe où il met à nu la teneur de leur amitié : « Vous n'avez besoin de personne pour transporter vos amis dans un monde dont les citoyens sont d'authentiques chevaliers. La Nouvelle Vague rassemble ces barons autour d'une table ronde. » Renoir se retire en affirmant que Truffaut n'a pas besoin des gages de Renoir pour légitimer le cinéma de la Nouvelle Vague. Sous son éloge de ce cinéma, Renoir affirme implicitement que la filiation entre Renoir et la Nouvelle Vague à travers la politique des auteurs repose sur un contrat arbitraire qui octroie à chaque ami un bénéfice tacite. En rappelant de manière oblique l'utilité épicurienne de l'amitié, Renoir parvient à concilier honnêteté et civilité.

→ AUTEUR ; CAROLA ; LOUANGE ; MODERNITÉ ; THÉÂTRE ; TIRE AU FLANC

## VALBONNE

Le 5 octobre 1940, le jour où Renoir annonce avoir obtenu l'autorisation de quitter le territoire français pour se rendre aux États-Unis, il écrit une autre lettre qui révèle son désir de relancer le cinéma français sur la Côte d'Azur par la création d'une Cité du cinéma à Valbonne, près de Cannes. Celle-ci comprendrait notamment des studios, des terrains où l'on pourrait tourner les extérieurs, des écoles de formation pour les acteurs et les techniciens... et en son centre une église pour « l'exercice des différents cultes » : « La vie spirituelle a une importance de premier ordre dans un métier qui prétend guider l'opinion publique », précise Renoir dans un rapport. La lettre en question est adressée à Georges Prade, conseiller municipal de Paris qui s'activait alors pour fonder une biennale du cinéma à Cannes pouvant concurrencer le festival de Venise. Alors que Renoir prépare son départ pour Hollywood, son projet de Cité du cinéma se veut d'inspiration anti- américaine, ce qui semble indiquer que le départ pour les États-Unis est contraint :

*Le cinématographe américain peut se permettre de « truquer ». À Hollywood, il est possible de renoncer à la nature et de tourner Tarzan entièrement en studio. Je crois que dans l'avenir, les Américains resteront les rois incontestés de l'artificiel, et que si nous voulons lutter contre eux, nous devons au contraire devenir les rois de l'authenticité (à Georges Prade, 5 octobre 1940).*

Renoir s'emploie à refonder le cinéma français dans le cadre du régime de Vichy. C'est d'abord en termes éthiques et esthétiques qu'il présente son projet : « Notre but étant de présenter au monde des films qui valent par leur vérité, nous sommes donc obligés de faire grand, de faire vrai ». Il appuie ce souci moral, qui doit coïncider avec le renouveau de la France dans le cadre de l'Occupation, sur les propres méthodes de tournage qu'il a appliquées dans les années trente : « Nous avons intérêt à rechercher des effets plus près de la nature et à construire notre décor dans un véritable studio pour pouvoir l'éclairer, mais [à] découvert sur un véritable extérieur éclairé par un véritable soleil et nous amenant les bruits d'une véritable nature » (*Ibid.*). Cette « formule mixte » (CURCHOD 2012), qui allie le studio et le tournage en extérieur prend la forme d'un praticable, un décor mobile qui ne comporte qu'un mur et une fenêtre ou une porte et que l'on place en plein air. L'effet est plus harmonieux, moins artificiel que les images en transparence qu'aiment plaquer les Américains. Renoir a pour la première fois employé le praticable, de manière encore spectaculaire, dans le plan final de *La Chienne*, montrant un rideau de théâtre de marionnettes se refermant sur la vraie vue d'une rue parisienne. Il l'emploiera de manière plus réaliste dans de nombreux films, de *Madame Bovary* à *La Règle du jeu*.

Renoir use de ce premier exposé pour légitimer l'implantation de la Cité du cinéma à Valbonne plutôt qu'à Paris qui ne possède pas les extérieurs requis. La grande dimension du terrain prévu à Valbonne permettra « d'allier cet ensemble d'extérieur et d'intérieur, de lumière naturelle et de lumière artificielle » (5 octobre 1940) et de tourner plusieurs films simultanément dans ces conditions.

En défendant la prise de son directe, il théorise le cinéma parlant comme un art qui refuse d'être la copie servile du théâtre. À nouveau, Renoir se présente, par ses méthodes de tournage, comme le représentant du cinéma qui saura relancer cet art en France. S'il est si audacieux dans son argumentaire, c'est parce qu'Alfred Greven, qui vient d'être nommé à la tête de Continental-Films, la société de production cinématographique mise en place par les Allemands, s'est montré réticent sur l'opportunité du projet. La lettre de Renoir se veut une réfutation. Il convoque une objection majeure au projet, qui concerne les acteurs. Ceux qui jouent le soir au théâtre à Paris ne peuvent en même temps tourner dans les productions à 1000 km de la capitale. Renoir réplique qu'il s'agit d'une bonne opportunité de se passer des vedettes qui ne pensent qu'au prestige du théâtre et « méprisent le cinéma, ne le considérant

que comme un appoint de leur métier principal » (*Ibid.*). Renoir veut renouveler le cinéma en valorisant sa spécificité par rapport aux autres arts.

Dans la suite de sa lettre, le souci de rénover le cinéma fait écho au projet de Pétain d'assainir la nation, comme le montre l'opposition axiologique entre Paris et Valbonne :

*Et quelle occasion magnifique de liquider enfin toutes les combines du cinéma (bourse noire des vedettes, des techniciens et des figurants, prêts d'argent aux producteurs, ventes à l'avance et toutes les cochonneries dont le cinéma français a été infecté). Toute cette saloperie est liée au fait que l'on tournait à Paris ; à Valbonne, nous aurons des journées plus longues, plus lumineuses, plus nombreuses dans l'année ; nous y gagnerons du temps, et nous y gagnerons aussi une santé physique et morale (Ibid.).*

Après un plaidoyer véhément pour la purification du cinéma, Renoir semble marquer le pas. Il indique les limites du projet : il reconnaît ne pas vouloir monopoliser le Cinéma français ; il définit les conditions pratiques du projet pour objectiver son ambition : 40 films produits par an à Valbonne, pour un total en France de 400 films. Alors l'enthousiasme se relance en se teintant d'une amertume : « Nous savons aussi qu'à Paris, nos idées de pureté et de grandeur seront vite rabattues au profit des combines du Fouquet's et autres lieux qui sont peut-être moins nombreux mais que je ne puis croire entièrement disparus. » (*Ibid.*) Dans le post-scriptum, il enfonce le clou : « Il est bon de préciser à M. Greven que dans notre affaire, il ne peut pas y avoir et il n'y aura pas par conséquent d'indésirables et que nous désirons la collaboration la plus large avec tous les représentants du cinématographe européen ». Les indésirables désignent ici les personnes que l'on ne veut pas accepter sur le territoire national en raison de leur identité ethnique et religieuse. L'ambition du projet de Valbonne peut ainsi être reformulée : « Pratiquement, si les Juifs corrompus disparaissaient, les gens comme Renoir pourraient revitaliser l'industrie du cinéma français. » (SCHWARTZ)

→ LISBONNE ; TOSCA ; VICHY