

L'emprise et l'empreinte : la relation de Renoir à ses acteurs

Philippe de Vita



La relation entre un réalisateur et ses acteurs pendant la fabrication d'un film peut sembler difficilement objectivable. Leurs témoignages postérieurs au tournage n'échappent pas à une reconstruction partiellement imaginaire qui peut conduire à une mythologie de la direction d'acteurs. C'est le cas en particulier de Renoir. Pour rester ancré dans la modernité alors que sa carrière déclinait, celui-ci a conforté dans les années cinquante les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, qui, en le sacralisant comme l'auteur français par excellence et leur précurseur, ont cherché à le présenter comme un improvisateur qui déciderait au dernier moment le texte des dialogues et laisserait les acteurs libres dans la création de leurs personnages. Or les rushes de *Partie de campagne* (tourné en 1936, sorti en 1946), découverts dans les années quatre-vingt-dix ont révélé, dans les prises successives, une attention méticuleuse aux déplacements et gestes des acteurs et à leur respect du texte préétabli¹. On observe un écart considérable entre la réputation de Renoir et la réalité de son travail avec les acteurs.

Nous souhaitons dans cet article dépasser la légende renoirienne, en nous efforçant tout d'abord de mettre en perspective les propos tenus par le cinéaste. Ensuite, pour dépasser la sphère des discours publics, nous espérons trouver des indices de la relation de Renoir à ses acteurs non pas dans la genèse des films, mais dans la forme interne que ceux-ci prennent au final. Nous postulons que c'est en portant attention à la lettre des propos, à l'image des films et au jeu des acteurs que peut transparaître une trace de cette relation.

La critique cite souvent les mémoires de Renoir pour définir sa conception du travail cinématographique. Elle le fait parfois sans précautions, c'est-à-dire sans mettre en lumière la rhétorique dont use Renoir. Dans le chapitre

¹ Par exemple, Renoir refait une prise en demandant à Marguerite de dire le texte prévu : « du fromage de tête » et non pas « du pâté de campagne », comme elle le dit dans la première prise.

« L'esprit et la lettre », le cinéaste commence, dans une stratégie de modestie, par se refuser 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'environnement² » et la soumission à une force extérieure que le cinéaste parvient à aider l'acteur. Mais ensuite un glissement s'opère : cette force devient une conviction intérieure et le cinéaste devient désormais un auteur, conformément aux principes des cinéastes de la Nouvelle Vague, à qui ses mémoires sont dédiés. Le cinéaste dirigerait son film dans une « course de l'auteur vers sa vérité intérieure³ ».

Vers la fin du livre, le moment de vérité éclate plus directement. Étant désormais « hors-circuit », Renoir avoue être un « abominable tyran⁴ », puis se rétracte aussitôt en reconvoquant l'image de la sage-femme. Alors se mêlent deux champs lexicaux qui composent 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 inconscient⁵ » et fait un film « comme on écrit un roman⁶ » ; de l'autre côté, Renoir insiste sur la liberté du dialogue avec les collaborateurs, sur la recherche commune et sur l'influence passive de l'environnement : « Les éléments qui entourent l'auteur l'inspirent⁷ ».

On remarque que le champ de l'auteur contamine celui de la sage-femme : après avoir dit qu'il est un simple accoucheur, il se transforme en parent de l'acteur, c'est-à-dire en créateur ébloui par l'enfant qu'il a engendré. Plusieurs formules sonnent comme des paradoxes : Renoir parle d'une « liberté influencée » et de « recherche par l'exécution⁸ ».



La direction d'acteur par Jean Renoir

² Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁵ *Ibid.*, p. 247.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Il est un autre document qui est en partie à l'origine du malentendu sur la relation de Renoir aux acteurs : *La Direction d'acteur par Jean Renoir*, le film réalisé en 1968 par Gisèle Braunberger, l'épouse du producteur de *La Chienne*. Ce film est le seul épisode d'une série qui aurait exposé différents types de direction d'acteur. On y voit Renoir faire répéter à Gisèle Braunberger, une scène issue d'un roman de Rumer Godden, *Breakfast with Nikolaides*. Il s'agit du monologue d'une jeune fille réagissant face à sa mère qui a fait tuer son chien. Renoir préconise d'abord l'usage d'une méthode « à l'italienne », qui consiste à lire le texte 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. La méthode est paradoxalement non méthodique ; elle repose sur une « anomie créatrice⁹ », dans la mesure où elle ne repose pas sur un art ou un métier : 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 ». Renoir prétend avoir connu cette méthode au contact de Michel Simon lorsque celui-ci a créé Boudu dans *Boudu sauvé des eaux* (1932) ; il cite également Jouvet comme adepte de cette méthode.

Or, pas un acteur de Renoir n'a évoqué l'usage cette méthode pour travailler son rôle. Michel Simon avait déjà joué le rôle de Boudu au théâtre avant le film ; on imagine mal le comédien reprendre le travail à zéro pour Renoir avec ce genre de lecture faussement libre. De plus, au théâtre, la répétition dite « à l'italienne » n'a pas lieu au début du travail, à la table, mais quand les répliques ont déjà été apprises : comme le travail des scènes a morcelé la pièce, la répétition à l'italienne permet d'entretenir la mémoire en restituant la pièce dans sa continuité.

En fait, à la vision du film de Gisèle Braunberger, on se rend compte que cette méthode de Renoir est, selon l'expression d'Olivier Curchod, un « tour de passe-passe¹⁰ ». L'apprentie comédienne a déjà appris le texte avant la lecture neutre, ce qui fausse l'exercice. De plus, la répétition est artificielle, car elle se déroule dans le studio de recherche de l'ORTF, et non pas pour un vrai film de Renoir. La méthode exposée par le cinéaste est, comme le suggère son biographe Pascal Mérigeau, « une de ces extrapolations qu'il lui plut d'ajouter à sa propre légende et destinées à des auditoires épris de théories¹¹ ». Le cinéaste a choisi le texte de Godden, précisément car il réfléchit la méthode qui doit faire naître le personnage. La jeune fille du roman affirme : « Je suis libre, je

⁹ Olivier Alexandre, *La Règle de l'exception. Écologie du cinéma français*, Éditions EHESS, 2015, p. 233.

¹⁰ Olivier Curchod, *La « Méthode Renoir »*. *Pleins feux sur Partie de campagne (1936) et La Grande Illusion (1937)*, Armand Colin, 2012, p. 278.

¹¹ Pascal Mérigeau, *Jean Renoir*, Flammarion, 2012, p. 886.

vais m'étirer », tandis que Renoir déclare que dans la répétition à l'italienne, « l'esprit s'ouvre ».



Surtout, il apparaît que Renoir a bien une idée préconçue de la scène, et que loin de laisser émerger le personnage, il dirige la comédienne pour modeler l'interprétation. Dès le début, il refuse le sentimentalisme de jeu de Gisèle Braunberger : « Ça c'est trop petite fille ». Selon Renoir, le personnage, 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 ordonne : « C'est trop faible, il faut que nous poussions plus ». Il 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, méchante ». Puis après avoir intensifié la colère, Renoir demande de l'intérioriser, de la jouer « sous un visage calme ».

La liberté de la comédienne est donc très contrôlée et le rôle du metteur en scène apparaît décisif. Le travail du personnage est loin de reposer sur le laisser-faire d'une improvisation.

L'apologie de l'apparente liberté de l'acteur est purement spéculative. On retrouve ce phénomène en 1959, lors du tournage du *Testament du Dr Cordelier*. Renoir use de huit caméras de télévision pour permettre aux acteurs une progression naturelle. Il écrit dans une lettre à son fils : « cette méthode donne aux acteurs la possibilité d'une progression de jeu dépendant de leur propre inspiration. L'équilibre des scènes repose sur les contacts directs entre acteurs et non plus sur le dosage du metteur en scène. Ça permet certains moments d'intensité véritable¹² ». Mais là encore, cette théorisation ne se vérifie pas dans

¹² Jean Renoir, *Correspondance 1913-1978*, Plon, 1998, p. 390.

la réalité du tournage : les caméras de télévision sont lourdes et peu maniables, si bien qu'il est nécessaire pour les comédiens de procéder à de minutieuses répétitions et de respecter des marquages au sol contraignants. Jean Renoir et l'actrice Catherine Rouvel confirment, à propos du *Déjeuner sur l'herbe* (1959), qui emploie partiellement des caméras multiples, l'usage de marques figurant « le plan du décor extérieur dans lequel [ils] tourner[ai]ent, de façon que les acteurs s'habituent aux distances¹³ ».



Répétition du *Testament du Dr Cordelier*

Il faut donc retenir du film de Gisèle Braunerger l'idée que Renoir était favorable au recours à la répétition, qui, préalable à la prise de vue, s'accomplit sur le modèle du théâtre. Avant le tournage du *Carrosse d'or* (1952), Renoir regrette que Magnani soit réticente à répéter son rôle et à discuter du scénario :

Je vous ai dit ce que je pensais de Magnani. Je suis venu tourner ce film en grande partie à cause d'elle. Depuis j'ai découvert que ses réussites sont basées sur l'inspiration du dernier moment et non pas sur la préparation. Cela réussit magnifiquement dans sa propre langue. Dans une langue étrangère je ne suis pas

¹³ *Id.*, *Entretiens et propos* [1979], Cahiers du cinéma, 2005, p. 273.

sûr que cela puisse marcher. Dans mes conversations avec elle j'ai eu l'impression qu'Anna ne comprenait pas très bien mon scénario¹⁴.

Face au goût de l'improvisation de Magnani, Renoir réagit en insistant par le possessif à la première personne (mes conversations, mon scénario) sur l'autorité du metteur en scène.

Loin de travailler le jeu de l'acteur seulement au tournage par les prises successives, Renoir éprouve le besoin de travailler le rôle en amont. La répétition devient un lieu décisif pour la création, comme le suggère une lettre relative au *Caporal épingle* (1962) :

Pour calmer les appréhensions des producteurs je propose : de répéter avant le tournage et d'apporter les principaux changements, si possible tous les changements pendant ces répétitions. Si après cette préparation quelques changements pendant le tournage me semblent pouvoir améliorer le film, je m'engagerai à ne les adopter que d'accord avec Spaak et avec la production¹⁵.

Il ne veut pas seulement que l'acteur s'impose en livrant en bloc une version possible de tel ou tel moment filmique à la prise de vues ; il souhaite aussi participer en tant que metteur en scène à l'élaboration du personnage, lors de répétitions, par des interactions avec l'acteur qui se déroulent dans une apparente liberté, hors du temps saccadé du tournage, mais qui dissimulent sous une suite d'essais et d'approches un désir de peser sur le jeu de l'acteur. Il s'agit de tenter 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. Plusieurs témoignages (par exemple Michel Simon dans *Jean Renoir, le Patron* (1966), l'émission de *Cinéastes de notre temps* et Françoise Arnoul dans le documentaire de David Thompson *Jean Renoir: Part Two – Hollywood and Beyond*) révèlent qu'à l'inverse des « répétitions à l'italienne » qu'il préconisait en théorie, Renoir aime en répétition jouer lui-même le personnage pour montrer à l'acteur ce qu'il attend de lui.

Il reste quelques témoignages relatifs au travail de Renoir en répétition. Au printemps 1960, Renoir est nommé Regent's Professor of English and Dramatic Art à l'université de Berkeley. Assisté de Robert W. Goldsby, professeur, traducteur et metteur en scène, notamment spécialiste de Molière, Renoir doit avec les étudiants traduire et mettre en scène sa pièce *Carola*, qui, écrite dans les années cinquante, se passe dans la loge d'une comédienne sous l'Occupation allemande (la pièce a inspiré à Truffaut *Le Dernier Métro*). Renoir affirme avoir utilisé la même méthode qu'il utilise dans le cinéma

¹⁴ Jean Renoir à Francesco Alliata, 28 janvier 1952, *Correspondance 1913-1978, op. cit.*, p. 296-297.

¹⁵ Jean Renoir à Ginette Doynel, 7 mars 1961, *Correspondance 1913-1978, op. cit.*, p. 410-411.

professionnel. Selon un témoignage de Virginia Maynard¹⁶, les répétitions de *Carola* se sont déroulées en deux phases, relativement conformes à ce qui se passe traditionnellement au théâtre : tout d'abord, des séances de lecture « à la table », particulièrement longues. « J'aime dans un premier temps négliger les questions techniques pour me concentrer sur l'expression du personnage¹⁷ », précise Renoir. Il se comporte alors comme « un auteur aidant les acteurs, du mieux qu'[il] puisse, à comprendre ce qu'[il] a essayé de dire dans cette pièce¹⁸ ». Ensuite, Renoir devient à proprement parler metteur en scène : l'équipe se focalise sur l'interprétation du texte dans le décor prévu : la loge d'une actrice, dans laquelle sont positionnés une massive table de style géorgien à gauche de la scène ; un canapé à droite ; une chaise de style français au centre ; des praticables pour figurer le mur du fond avec des espaces pour les fenêtres et les portes.

Lors de la première répétition dans le décor, Renoir annonce : « Ce soir, nous allons à la pêche¹⁹ ». Mais très vite, il interrompt ses acteurs, avec moultes excuses ; il estime que les premières répliques doivent permettre d'établir le personnage. C'est pourquoi il dirige fermement ses acteurs en leur prescrivant la personnalité de leurs personnages. À celui qui interprète Parmentier, le vieil acteur partenaire de *Carola* : « C'est un vieil homme très méchant, très vicieux, entièrement centré sur lui-même. Nous devons établir cela dès le début²⁰ ». À Deneen Peckinpah, une étudiante à peine âgée de vingt ans, que Renoir trouve très capable de jouer *Carola*, une femme de trente ans que le monde a rendu amère :

Vous êtes la reine. Votre manière de marcher, de vous asseoir, la manière de dire vos répliques, tout doit signifier : Je suis la reine et je le sais, un genre d'élégance qui affecte d'être froide même quand vous êtes chargée d'émotion. Vous devez vous garder de toute émotion excessive dans ces scènes et réservier votre émotion pour plus tard dans la pièce. Pour l'instant vous êtes froide à la manière d'une dame anglaise de la haute société²¹.

Renoir insiste sur la nécessité d'un travail long et méticuleux de chaque scène, par des approximations répétées et des directives successives, comme le suggère cette comparaison : « Nous ne devons pas être comme des touristes dans cette pièce, faisant un voyage en Europe qui voient tout et pourtant ne

¹⁶ Virginia Maynard, « A Rehearsal with Jean Renoir », *Theatre Journal*, 13.2, Mai 1961, in Bert Cardullo (éd.), *Jean Renoir. Interviews*, University Press of Mississippi, 2005, p. 96-104.

¹⁷ *Ibid.*, p. 97. Nous traduisons les extraits de cet article.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²¹ *Ibid.*, p. 98-99.

voient rien, ce serait mieux de rester un mois au même endroit et d'apprendre à le connaître²² ».

Avec les acteurs se noue un dialogue fructueux. Renoir dit devoir faire des compromis pour obtenir de bons résultats. Lorsque Deneen Peckinpah refuse de prononcer le nom du Général comme si c'était un fantôme, Renoir finit par s'incliner. Mais c'est le metteur en scène qui a presque toujours l'ascendant, en demandant de rejouer selon ses consignes. Après avoir cherché un jeu réaliste, un étudiant nommé Syd Field interprète le personnage Campan, le directeur du théâtre où joue Carola, en donnant l'impression que le personnage est « un acteur frustré » – c'est Renoir qui l'a poussé vers un jeu théâtral, « plus grand que nature » : « N'ayez pas peur d'être trop dramatique²³ », lui a-t-il répété. Mais le metteur en scène estime que l'interprétation n'est pas réussie. Field rétorque qu'il veut donner à Campan l'apparence d'un cabotin. Renoir lui demande de refaire la scène en jouant de manière plus neutre avant de réinsuffler une dose de cabotinage.

L'étudiant qui joue le Général allemand doute que son personnage soit vraiment amoureux de Carola. Bien que Renoir ait affirmé que le sentiment est « une affaire privée de l'acteur²⁴ », il critique l'interprétation de l'apprenti acteur en lui demandant de se fier au texte et en lui dictant la flamme intérieure qui doit l'animer :

Et si vous ne pouvez pas y croire rationnellement, je vous conseille de jouer le rôle instinctivement comme il est écrit et après vous trouverez votre propre rationalisation. Le Général donne l'impression de parler froidement et intellectuellement, mais au fond de lui il brûle comme un garçon de vingt ans. Avec son éducation d'aristocrate allemand, il ne peut pas du tout le montrer, ou seulement dans ses moments de faiblesse, mais le sentiment est présent²⁵.

Tout en créant pendant les répétitions des conditions de travail fondées en apparence sur la recherche commune et sur une sociabilité agréable, Renoir assoit son autorité et se montre directif avec ses acteurs : dès cette phase du travail, il a une idée précise des caractères, tels qu'il les a conçus à l'écriture et veut faire tendre les acteurs vers une interprétation qu'il a souvent décidé lui-même. La marge de manœuvre des acteurs est donc très relative.

Pour comprendre le paradoxe de la direction d'acteurs par Renoir, il faut concevoir celle-ci non pas comme une domination autoritaire, mais plutôt comme une emprise. Son autorité consiste en un envahissement, qui pousse l'acteur à se laisser porter. Elle se présente comme apparemment non

²² *Ibid.*, p. 99.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 100.

²⁵ *Ibid.*, p. 101.

constrictrice ; l'emprise prend une forme cordiale et courtoise. Pierre Fresnay explique dans la presse de 1937, pendant la réalisation de *La Grande Illusion* : « Renoir sait ce qu'il veut obtenir. Mais il sait aussi comment l'obtenir. On est constamment guidé par lui. On n'est jamais gêné²⁶ ».

Dans les rushes de *Partie de campagne*, Renoir marque souvent son contentement, met en confiance l'acteur en le remerciant et le fait rejouer pour montrer qu'il peut mieux faire. Il y a bien direction, en particulier au niveau des gestes des acteurs, comme l'indique Charles Tesson dans un article qui se base sur l'intégralité des rushes du film²⁷ : Renoir semble demander à Marken de marquer le regard de reproche à l'attention d'Anatole ; le geste de Brunius qui détourne Sylvia Bataille de Darnoux devient plus ferme au cours des prises ; alors que dans la première prise de la scène du baiser, Sylvia Bataille ne fait que s'abandonner, par la suite elle serre contre elle Darnoux. Dans l'épilogue, six prises sont effectuées le 4 juillet 1936 pour l'échange entre Darnoux et Sylvia Bataille, mais Renoir revient sur ce plan deux semaines plus tard pour une septième prise qui sera la bonne²⁸. Pourquoi Renoir revient-il à ce plan le 18 juillet ? Sans doute pour tenter de capter à nouveau l'émotion qui a eu lieu la veille avec le tournage du baiser. C'est pourquoi ce jour-là, Renoir essaie plusieurs cadrages sur la phrase d'Henriette : « Moi, j'y pense tous les soirs ». Le cinéaste cherche à capter une mimique sur la bouche de l'actrice après la prononciation de sa réplique. Manifestement il lui a demandé de jouer comme si elle avait envie d'ajouter quelque chose : la bouche bouge comme si elle était chargée de mots qui ne parvenaient pas à sortir. Renoir retient la prise où l'actrice finit par esquisser un léger sourire de regret avant de s'en aller. Le cinéaste garde la mimique lorsque celle-ci prend la forme signifiante d'une intention de jeu.

L'emprise se produit à demi-mots. Elle se manifeste dans « l'encouragement à la fois sportif²⁹ » et amical en début de prise : « Allez », qui impulse l'énergie à l'acteur et montre le désir de Renoir d'arriver au résultat et de contempler la performance.

L'emprise est une autorité trompeuse. L'acteur Marcel Dalio affirme à propos de Renoir à la sortie de *La Grande Illusion* : « Il a cette sorte de bienveillance, qui n'est peut-être pas tout à fait sincère, pour tirer de nous le maximum³⁰ ». C'est aussi une autorité inexplicable : par influence sémantique de l'empreinte, elle laisse une trace durable, mais difficilement identifiable par

²⁶ *Cinémonde*, 6 mai 1937, repris par Olivier Curchod, *op. cit.*, p. 282.

²⁷ Charles Tesson, « La robe sans couture, la dame, le patron », *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 142-153.

²⁸ *Ibid.*, p. 146.

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

³⁰ *Pour vous*, 17 juin 1937, repris par Olivier Curchod, *op. cit.*, p. 279-280.

ses agents. C'est pourquoi pour en rendre compte, il est préférable de dépasser les discours postérieurs au tournage et s'intéresser à la forme des films eux-mêmes pour tenter de détecter les traces de la relation entre le metteur en scène et l'acteur. Il nous semble ainsi que l'usage régulier du regard-caméra chez Renoir est une empreinte sur l'acteur de la présence du cinéaste. Le regard-caméra brise la fiction, fait tomber le masque de l'acteur et met en évidence le dispositif énonciatif du film en soulignant en creux la fonction de la caméra et donc du cinéaste.

Plusieurs regards-caméra semblent montrer l'acteur comme en état d'hypnose, sous l'emprise du cinéaste. C'est le cas en particulier de celui du Baron dans *Les Bas-Fonds* (1936). Temporellement, l'effet photographique d'arrêt sur image que provoque le regard-caméra implique une pétrification de l'image. C'est pourquoi le regard-caméra réactive le mythe de la Gorgone, parfois appliqué au médium photographique³¹. Pour combattre la Gorgone, Persée se protège en exhibant face à elle son bouclier-miroir, si bien que la force médusante de la Gorgone se retourne contre elle-même. Renoir, en demandant à certains ses acteurs de regarder la caméra, semble leur donner une liberté apparente, mais il les oblige en fait, en suspendant leur regard, à faire face à leur désir d'acteur.



Louis Jouvet dans *Les Bas-Fonds*

Le regard-caméra de Louis Jouvet dans *Les Bas-Fonds*, qui intervient juste avant son départ du club, est marqué par le vide de l'expression de l'acteur et la cigarette suspendue que le personnage ne parvient pas à allumer. Un dialogue annonce comment lire la scène : si le personnage ne parvient pas à allumer sa

³¹ Philippe Dubois, *L'Acte photographique et autres essais*, Nathan, 1992, p. 141-148.

cigarette, c'est qu'il a perdu au jeu. Narrativement, le regard-caméra surgit pour indiquer que le Baron a perdu, mais figuralement, il souligne le creux de l'ellipse temporelle qui a précédé la scène : Renoir a omis la scène où le Baron a perdu son argent. Le désir du personnage, que la perte au jeu n'a pas assouvi, forme une béance prise en charge par le regard-caméra de l'acteur. La dépendance au jeu se manifeste par l'emprise de la caméra.



Jean-Louis Barrault dans *Le Testament du Dr Cordelier*

Cet aspect médusant du regard-caméra se manifeste aussi dans *Le Testament du Dr Cordelier* (1959), qui adapte l'histoire du Dr Jekyll et Mr Hyde. Le Dr Cordelier a été chassé par le psychiatre Séverin, qui considère que les expériences de son collègue sont un « blasphème contre la matière » et le rendent infréquentable et inapprochable : « Vous êtes une menace à l'existence du monde, à la morale, à la vie ». Le regard-caméra correspond alors au moment où Cordelier décide de tester son expérience sur lui-même en se contemplant dans un miroir. La voix-off sous-entend que Cordelier échappe ainsi à la condition humaine et se hisse au statut divin : « Après cette entrevue regrettable je ne pouvais demander à aucun être humain de risquer une telle expérience. Je décidai de la risquer sur moi-même ». Cordelier va créer Opale ; en tant que créateur, il est un double de Renoir et le regard-caméra est le moyen pour Renoir de rappeler qu'il est bien l'auteur du film.

L'effet singulier produit par le plan consiste à effacer l'impression de miroir diégétique. En effet, le miroir est disposé de façon à créer un trompe-l'œil : le spectateur a l'impression que le mur blanc entourant le miroir est en fait celui qui prolonge les carreaux vitrés qui entourent la porte de l'ascenseur. Barrault doit jouer comme devant un miroir, mais en fait il regarde la caméra : alors que Cordelier croit à sa toute-puissance, l'acteur doit accepter de suspendre son regard à l'autorité du cinéaste.

Le regard-caméra peut être aussi un moyen pour Renoir de figurer son désir de possession de l'acteur. C'est le cas dans *Partie de campagne* et *Le Carrosse d'or* (1952). Dans la scène du baiser, au moment du regard-caméra de Sylvia Bataille, le héros masculin est au fil des prises expulsé du cadre. Renoir entend laisser une empreinte de sa relation exclusive avec Sylvia Bataille. Il choisit la prise dans laquelle apparaît dans l'iris flou de l'actrice une pointe lumineuse, qui, en désignant la surface de l'image, peut être interprétée comme une empreinte du désir de Renoir de filmer son actrice. Dans les dernières prises, le retour du personnage masculin dans le champ, sous la forme d'une main sur laquelle repose le visage de Bataille, est symbolique : la main fonctionne comme un socle, un piédestal qui vient offrir le regard de l'actrice au spectateur. La main de Darnoux est un double de celle de Renoir, qui exprime ainsi son désir d'exposer à la caméra son actrice. La tache sur l'image figure un désir de filmage qui se définit négativement par son opacité. L'emprise de Renoir sur son actrice est indéchiffrable et ne saurait être réduite à une interprétation sexuelle. Selon l'analyse des rushes du film par Alain Bergala, le tournage de *Partie de campagne* est dominé par « une tension érotique étrangement désexualisée où ce sont moins les personnes présentes qui comptent que le sentiment d'un rapt violent et irréversible, celui que la caméra qui va tourner, qui tourne, exerce sur le sujet filmé³² ».



La prise retenue du regard-caméra de Sylvia Bataille dans *Partie de campagne*

On observe donc que la prise retenue par Renoir est celle où surgit quelque chose de nouveau, qui est conforme à son désir. Lorsque cela arrive, « Renoir ne double jamais par sécurité ce qui lui donne satisfaction³³ », car ce qui prime

³² *Ibid.*

³³ Charles Tesson, *op. cit.*, p. 149.

est moins la justesse de l'acteur que le sentiment d'avoir pris possession de lui et d'avoir apposé son empreinte sur le film.



Le dernier jour de tournage, Renoir ne tourne qu'un seul plan, qui n'a pas été retenu au montage, mais qui constitue un adieu du cinéaste à son film. Face à la caméra, Sylvia Bataille fait de la balançoire. Son corps est entièrement flou sauf à l'instant où son visage vient frôler la caméra, alors que l'actrice est au sommet de la courbe de balancement. Au moment où le visage est net, il est coupé en deux par le cadre, qui félichise le corps de Bataille. Cette alternance de flou et de net, trop expérimentale pour figurer dans le montage, mais qui satisfait le cinéaste sur le tournage, permet de reproduire le mouvement de capture de l'actrice, qui repose sur « la netteté de l'impact charnel et ce halo de la mémoire qui va le prolonger jamais³⁴ ».



Le plan final du *Carrosse d'or*

³⁴ *Ibid.*, p. 152.

Le regard-caméra comme marque de la relation exclusive de Renoir à son actrice se retrouve à la fin du *Carrosse d'or*. Le cinéaste éprouve le besoin, comme avec Sylvia Bataille, d'un face-à-face entre l'actrice et la caméra : Magnani se retrouve seule sur scène et ses prétendants ont rejoint le public et sont désormais invisibles, comme Darnoux. Le plan, marqué par l'absence de profondeur, semble vouloir exposer à la surface de l'image un agencement de différents espaces de couleurs : la robe noire de Magnani se pose sur le rideau rouge qui figure en arrière-plan ; le noir de la robe permet de faire se détacher par contraste le blanc éclatant du visage où surgit le regard-caméra. En termes plastiques, l'effet est donc opposé à celui de *Partie de campagne* : le regard-caméra de Sylvia Bataille était plus violent car il surgissait en gros plan ; c'est la surface blanche du visage qui supporte ici le regard-caméra. Par le dépouillement de la lumière sur son visage, l'actrice se défait de son masque de Camilla pour s'exhiber comme actrice (Anna Magnani) jouant une actrice. La couleur blanche, associée au deuil symbolisé par le noir de la robe, dit le sacrifice de Camilla, le renoncement à l'amour pour n'être qu'une actrice : la surface blanche, loin de rapporter l'amour à sa dimension pulsionnelle comme dans *Partie de campagne*, resublime le désir de filmage de Renoir, le purifie dans sa transformation en œuvre d'art.

Avec Anna Magnani, l'emprise semble plus problématique qu'avec Sylvia Bataille. Le regard-caméra final du *Carrosse d'or* est un moyen de proclamer le cinéma comme « assomption de l'absence³⁵ », comme l'affirment Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire dans un article qui met en lumière la signification baroque de ce film. Il permet de transposer le jeu baroque sur la réalité et l'illusion qui baigne tout le film au dispositif même du spectacle cinématographique. Les spectateurs de théâtre à l'intérieur de la diégèse rejoignent ceux du film, mais la différence réside dans l'absence au cinéma du lien vital entre acteurs et spectateurs que permet de nouer le théâtre. Ce que dit Renoir, c'est que le désir de possession de son actrice est impossible et qu'une frontière infranchissable les sépare, que la relation ne peut être marquée par la possession mais uniquement par la sublimation artistique et religieuse : Camilla accepte son rôle d'actrice et a donné le carrosse à l'Église.

³⁵ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, « *Le Carrosse d'or* ou le théâtre relu par le cinéma », Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Aléas, Cahiers du GRITEC, 1994, p. 121.



Jeanne Moreau interprète la chanson « Quand l'amour meurt »
dans *Le petit théâtre de Jean Renoir*

Ce désir de capture d'une comédienne se confirme dans l'ultime film de Renoir, *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1969). Devant une toile peinte, Jeanne Moreau chante « Quand l'amour meurt », écrite par Georges Millandy sur une musique d'Octave Crémieux. « On reste à jamais meurtri quand tout est fini ». Cette brève séquence résonne comme un triple adieu pour Renoir : à son enfance, au cinéma et plus particulièrement à l'espoir de filmer l'actrice dans un rôle plus conséquent – il a cherché en vain à la faire jouer une actrice dans une adaptation d'*Aspects of Love*, un roman de David Garnett, l'a rêvée en Boudu féminin dans son scénario *En avant Rosalie !* et a écrit en pensant à elle le rôle d'une prostituée qui suit tragiquement l'homme qu'elle aime, dans un scénario non tourné : *Julienne et son amour*. L'aspect théâtral de l'interprétation de la chanson est atténué par un travelling qui semble mettre en évidence la pulsion scopique qui anime le cinéaste : la caméra se rapproche puis s'éloigne de l'actrice, comme si Renoir souhaitait ravir quelque chose de Jeanne Moreau avant de repartir. Sans doute veut-il s'accaparer une beauté nue (« vous ne portez pas de masque³⁶ », lui écrit-il dans une lettre), qui soit en même temps l'expression d'une vérité intime. L'actrice ne joue pas ici un personnage mais offre, sur l'à-plat de la toile peinte, son visage vieillissant, qui renforce l'impression d'un « écoulement irréversible du temps³⁷ ». Elle porte une marguerite noire, par laquelle Renoir fait écho à un autre de ses films, *Elena et les hommes*, dans lequel l'héroïne distribuait des marguerites, cette fois aux couleurs vives, aux hommes méritants. La fiction est désormais mise à nu.

³⁶ Jean Renoir à Jeanne Moreau, 8 juin 1970, in *Correspondance 1913-1978*, op. cit., p. 511.

³⁷ Daniel Serceau, *Jean Renoir. La sagesse du plaisir*, Éditions du Cerf, 1985, p. 265.

C'est vers la caméra que l'actrice offre sa chanson. Renoir projette sur Jeanne Moreau le sentiment que son œuvre est désormais achevée et qu'il lui faut faire le deuil du cinéma.

Alors que dans les années trente, le regard-caméra est la marque d'une pulsion du cinéaste, d'un désir violent de filmage, à partir des années cinquante, cette pulsion se spiritualise à travers la notion d'auteur. Le désir devient discours de l'auteur qui vient s'apposier sur l'acteur. L'emprise devient une empreinte. L'acteur devient le porte-parole, le support du discours de l'auteur.



Jean-Pierre Cassel dans *Le Caporal épinglé*

On peut considérer que le regard-caméra de Jean-Pierre Cassel / Caporal dans *Le Caporal épinglé* figure le discours de Renoir sur la nécessaire conquête de la liberté. En effet, le regard-caméra prend place après une remarque d'Erika, qui affirme aimer en Caporal « celui qui n'est pas esclave » ; aussitôt, le mot *esclave* émeut Caporal qui se tourne vers la caméra, car cela lui fait penser à l'état de servitude dans lequel se complaît son ami Ballochet dans le camp où ils sont retenus prisonniers. À cet instant précis, le spectateur ne sait rien de cette projection sur Ballochet ; en revanche le regard-caméra fonctionne comme un marqueur qui vient souligner que la phrase prononcée par Erika explicite la vision du monde de Renoir.

Le regard-caméra n'énonce pas le discours de Renoir, mais il le figure, c'est-à-dire qu'il le signale en puissance : il n'en matérialise que la fulgurance de la force qui s'opère sur l'acteur. Renoir dirige ici Cassel en lui demandant de jouer la prise de conscience de la nécessité de la liberté. Paradoxalement, ce regard-caméra dit l'aspiration à la liberté du personnage et matérialise l'empreinte / emprise de Renoir sur son comédien.



Renoir présente *Le Testament du Dr Cordelier* dans un studio de l'O.R.T.F.

Dans *Le Testament du Dr Cordelier*, le regard-caméra de J.-L. Barrault fait écho à la séquence d'ouverture du film, lorsque Renoir vient présenter son film à la télévision : d'un côté, son discours est filmé de biais sans reproduire le plan télévisé frontal, mais d'un autre côté, en régie, on voit le regard-caméra de Renoir dans l'écran de contrôle. De plus, le dédoublement de Renoir à l'image dans l'écran et sur le plateau amorce la projection du cinéaste en son héros à la double personnalité. Renoir nous parle de lui à travers son personnage. Quel est le discours de Renoir qui vient apposer son empreinte sur l'acteur ? L'« ivresse de la recherche spirituelle » de Cordelier est vouée à l'échec. Renoir annonce la fin du film où il reprendra la parole en voix-off. Comme la Gorgone face à Persée, Cordelier / Barrault est assimilé à un dieu qui croit contempler le spectateur de son récit, alors qu'il se contemple lui-même et plonge, en prenant la pose, dans une fascination de lui-même. Cordelier est condamné au destin de la Gorgone.

*

On peut aussi déduire l'emprise de Renoir sur ses comédiens à partir des types de jeu qu'il leur impose dans ses films. Dans ses mémoires, Renoir se souvient qu'à ses débuts, à l'époque du muet, il voulait que « les interprètes bornent leur rôle à celui d'automate et n'apportent au film que leur physique³⁸ ». Il refusait à ses acteurs le droit à l'émotion. Il raconte comment lorsque Catherine Hessling laissa échapper de vraies larmes pendant un gros plan, il l'envoya se remaquiller et tourna à nouveau le plan avec des larmes de

³⁸ Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, op. cit., p. 52.

glycérine³⁹. Le jeu de son épouse dans *Nana* (1926) rappelle d'ailleurs 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. La première scène est révélatrice : Nana est descendue sur scène au moyen d'une corde pour apparaître aux yeux des spectateurs comme un ange venu sur terre, mais elle reste coincée avant de toucher terre, et agite ses jambes dans le vide de façon grotesque, dévoilant qu'elle n'est qu'un pantin sans liberté.



Catherine Hessling dans *Nana*

Bien sûr, la position de Renoir s'est considérablement assouplie, et à partir du parlant, il a semblé donner, par l'usage du plan-séquence et de la profondeur de champ, une plus grande liberté à ses acteurs et s'intéresser à leur humanité. Mais la marionnette apparaît dans le prologue de *La Chienne* ; l'automate est une tentation qui reféra souvent surface, jusqu'à devenir un objet diégétique de *La Règle du jeu* (1939). Après guerre, la performance de Magnani dans *Le Carrosse d'or* doit sans doute plus à Meyerhold qu'à Stanislavski. Chez Meyerhold, l'acteur développe consciemment son corps à la manière d'un instrument. Renoir essaie par moments de contraindre l'instinctive Magnani à s'inspirer de la pantomime qui fait correspondre mécaniquement un geste à chaque émotion. C'est en particulier le cas lorsque, pendant le conseil des ministres, Camilla attend dans le palais du Vice-roi que celui-ci lui donne son carrosse. Par la fenêtre, elle aperçoit sa rivale. Alors que la *persona* de Magnani, c'est-à-dire l'image de l'actrice construite par ses rôles, 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

³⁹ *Ibid.*

pantomimes, interprétant successivement la curiosité, la surprise, la tristesse, l'ironie et enfin la jalousie. Elle prend la pose, comme Catherine Hessling qui compose « un visage angélique » avant d'ouvrir la porte pour rejoindre Vandeuvers dans *Nana*. L'énergie de Magnani se focalise aussi sur le geste de l'éventail, qui s'arrête pour 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.



Les mimiques successives sur le visage d'Anna Magnani dans *Le Carrosse d'or*

De même, dans *Le Testament du Dr Cordelier*, l'opposition entre Opale et Cordelier se manifeste par une mécanisation du jeu de Jean-Louis Barrault. On voit par exemple Cordelier lire le journal qui évoque la mort du docteur Séverin : la voix-off du docteur dit l'article, tandis que Cordelier à l'image réagit de manière machinale à la lecture, par des mimiques ou des onomatopées.



Jean-Louis Barrault dans *Le Testament du Dr Cordelier*

Opale agit comme un pantin lorsqu'il imite la démarche de l'infirme qui se déplace de manière heurtée sur des béquilles. De plus, le jeu de Michel Vitold dans le rôle du psychanalyste Séverin emprunte à l'artifice d'une marionnette qui représente les excès de l'homme moderne. Sa manière compulsive de mâchouiller et tirer sur son cigare, les mouvements brusques de sa tête, les gestes marqués et signifiants de la main lui permettent de jouer une colère d'automate.



Michel Vitold joue le psychanalyste Séverin dans *Le Testament du Dr Cordelier*

Ce désir de mécaniser ses acteurs est pour Renoir un moyen d'avoir prise sur eux en projetant une vision du monde reposant sur la représentation du jeu social. Si Magnani joue la jalousie comme une marionnette, en retenant son émotion, c'est parce qu'à ce moment-là, Camilla expérimente le rôle de la favorite du Vice-Roi. Elle compose la jalousie telle que peut la manifester une courtisane qui joue l'impassibilité ; elle fait mine d'avoir appris à tenir la ligne, à respecter les bonnes manières, auxquelles, selon le Vice-Roi, le sexe faible sait s'adapter, quelle que soit sa classe sociale. Savoir se tenir (à un fil) : tel est le précepte que doit appliquer le personnage autant que l'actrice, qui est au service d'un *theatrum mundi* généralisé.

Au-delà, si Renoir veut rapprocher ses acteurs de l'automate, c'est sans doute par souci de réfléchir le processus spécifiquement cinématographique dont il est le dépositaire. Deleuze affirme que le cinéma est par essence un art de l'automatisme. Ses « vertus psychomécaniques » expliquent qu'il soit « le système des images et des signes prélinguistiques⁴⁰ ». Mais Renoir reste un humaniste : il conçoit cet automatisme d'une manière auteuriste, comme la manifestation autonome de sa pensée personnelle. En se faisant mécanique, l'acteur « obéit à une empreinte intérieure⁴¹ », celle apposée par l'artiste de cinéma qui le dirige et le filme. C'est pourquoi l'œuvre de Renoir est jalonnée par plusieurs acteurs-rêveurs qui semblent comme dépossédés de leur pensée par la technique choisie par le cinéaste : les trucages dans les rêves de *La Fille de l'eau* (1925) et *La Petite Marchande d'allumettes* (1928), les surimpressions et les ralentis dans les cauchemars de Robert Ryan dans *La Femme sur la plage* (1947), le vieux couple de clochards qui change de décor en se croyant dans un château dans le premier sketch du *Petit Théâtre de Jean Renoir*.

*

Dans l'introduction de ses mémoires, Renoir semble prendre ses distances avec l'orgueil de l'individu-roi. Il défend une perméabilité du moi au monde qui déterminerait la formation de l'individu mais aussi le travail collaboratif sur le plateau. « En ce qui me concerne, je crois que tout être humain, artiste ou non, est en grande partie un produit de son environnement⁴² ». Cependant, Renoir termine son discours par un lapsus : « Dans mes souvenirs, j'ai choisi ceux relatifs à des êtres ou des événements que je crois avoir contribué à faire de

⁴⁰ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, 1985, p. 343.

⁴¹ *Ibid.*, p. 343-344.

⁴² Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, op. cit., p. 8.

moi ce que je suis⁴³ ». Le verbe « contribuer » est ici employé fautivement avec un objet direct. Loin de reconnaître la participation active de diverses personnes à la constitution de son moi, il sous-entend qu'il les a *mis à contribution*, c'est-à-dire en a tiré profit, les a soumis à son autorité pour laisser son empreinte. Renoir cherche à apparaître comme un honnête homme, au sens que le siècle classique donna à cette expression : pour lui semble primer la sociabilité, par laquelle on cherche à plaire à l'autre. Mais le moi est loin d'être haïssable : l'art de l'agrément est une stratégie lui permettant d'asseoir son pouvoir personnel sur ses collaborateurs.



Bibliographie

BERGALA Alain, « Une érotique du filmage », *Trafic*, n° 11, été 1994, p. 61-74.

BONITZER Pascal, « Les deux regards », *Cahiers du cinéma*, n° 275, avril 1977, p 40-46.

CASETTI Francesco, « Les yeux dans les yeux », *Communications*, n° 38, 1983, p. 78-97.

CLERC Jeanne-Marie et CARCAUD-MACAIRE Monique, « Le Carrosse d'or ou le théâtre relu par le cinéma », in HAMON-SIREJOLS Christine, GERSTENKORN Jacques, GARDIES André (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Aléas, Cahiers du GRITEC, 1994, p. 101-128.

CURCHOD Olivier, *La « Méthode Renoir ». Pleins feux sur Partie de campagne* (1936) et *La Grande Illusion* (1937), Paris, Armand Colin, 2012, « Cinéma/arts visuels », 331 p.

DAMOUR Christophe, “Renoir and His Actors. The Freedom of Puppets”, *A Companion to Jean Renoir*, PHILLIPS Alastair, VINCENDEAU Ginette (éd.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2013.

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 113-117.

DE VITA Philippe, *Jean Renoir épistolier. Fragments autobiographiques d'un honnête homme*, Paris, L'Harmattan, 2012, « Champs visuels », 254 p.

⁴³ *Ibid.*

DE VITA Philippe, *Dictionnaire Jean Renoir. Du cinéaste à l'écrivain*, Paris, Honoré Champion, 2020, 464 p.

DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1992, p. 141-148.

KELLER Damien, *La Direction d'acteurs par Jean Renoir ou les métamorphoses incertaines*, in MOUËLLIC Gilles, LE FORESTIER Laurent (dir.), *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 (generated 09 February 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/74910>>. ISBN: 97827535 61601. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.74910>.

MAYNARD Virginia, « A Rehearsal with Jean Renoir », *Theatre Journal*, 13.2, Mai 1961, in CARDULLO Bert (éd.), *Jean Renoir. Interviews*, University Press of Mississippi, 2005, p. 96-104.

MÉRIGEAU Pascal, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2012, « Grandes biographies », 1101 p.

METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p.

RENOIR Jean, *Correspondance 1913-1978*, Paris, Plon, 1998, 578 p.

RENOIR Jean, *Entretiens et propos [1979]*, Cahiers du cinéma, 2006, 381 p.

RENOIR Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, 261 p.

TESSON Charles, « La robe sans couture, la dame, le patron », *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994, p. 142-153.

VERNET Marc, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Paris, Éditions de l'étoile, 1988, 125 p.