1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

57 | 2009

Varia

Partie de campagne : un film « inachevé » ?

Partie de campagne : an “unfinished” film?

Marie Robert

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4013>

DOI : 10.4000/1895.4013

ISBN : 978-2-8218-0988-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 98-124

ISBN : 978-2-913758-58-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Marie Robert, « *Partie de campagne* : un film « inachevé » ? », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 57 | 2009, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4013> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4013>

Eli Lotar, photo de tournage, *Partie de campagne*, coll. Cinémathèque française.

Partie de campagne : un film « inachevé » ?

par Marie Robert

Souvent considéré comme le chef-d'œuvre de Jean Renoir, *Partie de campagne*¹, après avoir connu des vicissitudes de tournage, resta inachevé à l'été 1936 et ne vit le jour en 1946 que par la volonté du producteur Pierre Braunberger, qui avait d'ailleurs été à l'origine de son interruption.

Sur ce film, des sources écrites et archivistiques ont été interprétées dans des travaux relatifs, entre autres, à Jean Renoir, à Jacques Prévert, à Jacques-Bernard Brunius et à Eli Lotar, mais pas jusqu'à présent dans l'optique du producteur, dont le rôle créateur fut pourtant déterminant.

C'est ce que nous apprennent les archives conservées par Laurence Braunberger, gestionnaire du catalogue de films produits par les diverses sociétés créées par son père. *Partie de campagne* est le seul de ses films d'avant-guerre pour lequel subsiste un dossier de production conséquent, aujourd'hui reclassé selon une logique gestionnaire (actualisation des droits d'auteur, demandes d'exploitation, litiges éventuels, etc.). Il se peut d'ailleurs que ces documents aient été sauvegardés en raison de l'inachèvement du film quand la guerre éclate.

Que contient ce fonds d'archives ? Des documents scénaristiques (découpages) et de tournage, de production (devis prévisionnels du film, contrats d'engagement des acteurs et des techniciens, reçus de chèques, bordereaux de travaux de montage, certificat d'inscription au Registre Public de la Cinématographie, relevés de laboratoires, cartes de visite), mais aussi des

¹ Olivier Curchod (*Partie de campagne, Étude critique*, Paris, Nathan, 1995) rappelle que le film est initialement intitulé *Une partie de campagne*, et ce, jusqu'en 1946. Jean-Pierre Pagliano (« Entretien avec Sylvia Bataille », *Positif*, février 1995, pp. 90-93) souligne que c'est avec l'article défini (la *Partie de campagne*) qu'apparaissait le titre sur l'affiche conçue par André Dignimont, comme pour la nouvelle de Maupassant. Dans le film que l'on peut voir aujourd'hui, c'est encore différent. Le générique indique : « Pierre Braunberger présente/un film de Jean Renoir/*Partie de campagne* de Guy de Maupassant ». Pour la cohérence du propos, nous gardons au cours de ce texte le titre utilisé par le producteur.

1895 /
n° 57
avril
2009

99

documents de distribution et d'exploitation (programmes de présentation du film, contrats de cession de droits, bordereaux d'envoi de copies, comptes d'exploitation, cahiers de programmation de la salle du Panthéon) et des centaines d'échanges de correspondance avec comédiens, techniciens, fournisseurs, administrations, ainsi que des notes manuscrites de Braunberger, Brunius, Sarrade, des brouillons de lettres, quelques pneumatiques et mandats, etc.².

À travers cette étude, nous nous efforcerons de montrer ce que les archives de production et de distribution peuvent nous apprendre (mais aussi ce qu'elles omettent) sur la genèse et la réalisation, la paternité, la distribution et les exploitations ultérieures d'un film majeur dans l'histoire du cinéma. Après avoir retracé les épisodes successifs de sa longue gestation, nous nous interrogerons sur les sens de ces péripéties connues et moins connues : ne permettent-elles pas de questionner la notion même d'auteur d'une œuvre cinématographique ³?

1936 : genèse du film

Les préparatifs du film, la répartition fonctionnelle des tâches, la composition de l'équipe par Jean Renoir sont déjà connus. Ainsi les archives de Brunius, l'administrateur de production du film, dont le fonds a pour bornes mai à novembre 1936, ont été finement exploitées par Olivier Curchod qui s'est appliqué à « suivre toutes les étapes d'écriture, ainsi que la préparation et la production méticuleuses de ce tournage à la campagne »⁴, ainsi que par Carole Aurouet qui s'est attachée à analyser le scénario proposé par Prévert à la fin 1936, et les raisons d'une collaboration avortée entre ce dernier, Renoir et Braunberger⁵. Guy Cavagnac a par ailleurs dévoilé les « hors champs » techniques du tournage en publiant en 2007 les photographies d'Eli Lotar⁶.

On sait aussi que le récit fait par Braunberger sur la genèse du film tient à une histoire sentimentale, celui-ci ayant souvent raconté que *Partie de campagne* a trouvé son point de départ dans un déjeuner amoureux, début 1936, réunissant Sylvia Bataille, Jean Renoir et

2 Ce fonds est organisé selon les thèmes suivants : 1. Jean Renoir, 2. Centre national de la cinématographie, 3. Ventes à l'étranger, 4. Maître Garçon, 5. Droits d'auteur/Maupassant, 6. Générique/Résumé/Dialogues, 7. Laboratoire Éclair, 8. Extraits de presse, 9. Divers.

3 « [...] la *Partie de campagne* dissout la question de l'auteur dans les accidents de production. À un titre ou à un autre, Pierre Braunberger, Henri Langlois, Marguerite Houllé, Vladimir Kosma permirent au film d'accéder à l'existence », Nicole Brenez, « Sylvia Bataille », dans *Renoir/Renoir*, Paris, la Martinière, 2005, p. 192.

4 Olivier Curchod, *op. cit.* et « Renoir, les archives et la "méthode Renoir" », http://www2.bifi.fr/cineregards/article.asp?sp_ref=286&ref_sp_type=6&revue_ref=37, 13 septembre 2005, p. 2.

5 Carole Aurouet, « Une *partie de campagne* », dans *les Scénarios détournés de Jacques Prévert*, Paris, Dreamland, 2003.

6 Guy Cavagnac (dir.) avec la participation de Jean-Pierre Pagliano, *Une Partie de campagne. Eli Lotar, photographies de tournage*, Paris, Éditions de l'œil, 2007.

lui-même. Déjà producteur d'une quarantaine de courts et longs métrages, il s'agissait à la fois de retrouver un ami avec lequel il s'était lancé dans la production⁷, et de pousser une idylle avec Sylvia Bataille :

Ce film est un vrai film d'amour. J'étais très amoureux de la comédienne Sylvia Bataille et Renoir était mon meilleur ami⁸.

Même si Sylvia Bataille réfuta par la suite cette affirmation, elle était indubitablement sur le tournage au cœur d'une intense circulation de désirs et le centre d'intérêt de Jean Renoir, de Braunberger, ou encore de Claude Renoir. Par la suite d'ailleurs, Braunberger entretint une relation amicale fidèle et durable avec elle, qui fut, selon la fille du producteur⁹, l'une des deux femmes, avec son épouse Gisèle, qui comptèrent le plus dans sa vie.

Pour cette nouvelle collaboration avec Renoir, Braunberger assure la production du film à travers la Société du Cinéma du Panthéon, créée en 1934. Le 15 mai 1936, il passe un contrat de cession des droits cinématographiques de la *Partie de campagne* avec Simone de Maupassant, représentée par l'éditeur Albin Michel. Le producteur obtient, contre 5 000 francs et pour six ans, « le droit exclusif d'adapter et d'exploiter en France et à l'étranger la version française d'un film sonore et parlant ». Les droits sont cédés pour un film de première partie qui ne devra pas avoir un métrage supérieur à 1 000 mètres (soit 32 minutes). Ce contrat correspond au projet de Renoir : réaliser un moyen métrage dont la longueur reflète la forme ramassée de la nouvelle. Par ailleurs, le producteur est tenu de mettre le film en exploitation dans un délai de trois ans à compter de la signature.

Le budget prévisionnel initial (189 900 francs, le 4 juin) diminue de moitié à l'approche du tournage pour atteindre 100 000 francs¹⁰. C'est un projet de film à budget modeste si on le compare à *Toni*, long métrage tourné deux ans plus tôt, avec 900 000 francs, pour lequel Jean Renoir sollicita un salaire de base de 50 000 francs¹¹.

Le 24 juin sont rédigés une série de contrats concernant les comédiens et les techniciens, fixant le début des prises de vues deux jours plus tard. Les signataires acceptent de participer au film « tant comme film sonore, parlant, que comme film muet ». Ils doivent rester

7 D'abord employé aux Films Jean Renoir où il vend, produit (avec Renoir) et termine *la Fille de l'eau*, *Catherine* ou *la Vie sans joie*, Braunberger y est ensuite directeur de production de *Nana*. Par la suite, il produit avec Néo-Film, sa propre société, *Sur un air de Charleston* et *Tire au flanc*, puis *On purge bébé* et *la Chienne* au sein des Établissements Braunberger-Richebé

8 Pierre Braunberger avec Jacques Gerber, *Pierre Braunberger Producteur. Cinéamémoire*, Paris, Éditions du Centre Pompidou et Centre National de la Cinématographie, 1987, p. 113.

9 Entretien avec Laurence Braunberger le 26 mars 2006.

10 1 franc de 1936 vaut 0,6 € de 2008.

11 Charles Tesson, « La production de *Toni*. La règle et l'esprit », *Cinémathèque*, n° 1, printemps 1992, p. 51.

1895 /
n° 57
avril
2009

102

Contrat avec Georges d'Arnaud,
Archives Pierre Braunberger/Film du Panthéon.

Alors que le scénario avait été écrit pour une histoire sous le soleil d'été, le temps exceptionnellement pluvieux qui rend l'équipe maussade rallonge considérablement la durée du tournage. Le 18 juillet, Braunberger disperse provisoirement l'équipe. Aux raisons climatiques officiellement invoquées s'ajoutent très probablement des difficultés financières pour la Société du Cinéma du Panthéon, dont l'équilibre est menacé par l'allongement du tournage. Braunberger s'efforce de trouver des capitaux complémentaires et s'adjoint un nouveau partenaire, Roger Woog, auquel il propose une participation à la réalisation pour la somme de 15 000 francs (24 juillet)¹³ :

Cette somme vous sera remboursée par une délégation des premières recettes à provenir de l'exploitation du film dans le monde entier. Nous vous garantissons d'autre part que vous serez remboursé de la totalité de cette somme à fin janvier 1937 et vous remettons en garantie une traite de ce montant.

¹² Cf. la correspondance avec Maurice Rodde, mécanicien à Marlotte, Cinémathèque française.

¹³ Woog a déjà assisté Braunberger à plusieurs reprises : directeur de production de *la Route est belle* en 1929 puis de *l'Amour chante* de Robert Florey en 1930, des *Quatre jambes* en 1931 et du *Blanc et le noir* de Marc Allégret en 1930-31, il a été également administrateur de *On purge bébé* de Renoir en 1931, films tous, sauf le premier, produits par les Établissements Braunberger-Richebé.

disponibles dans les trois semaines après les prises de vues pour une sonorisation postérieure. Les contrats prévoient pour tous une modeste rémunération forfaitaire (sauf pour Gaïdaroff, maquilleur, et Viguier, opérateur, payés à la semaine). Producteur prudent, Braunberger a engagé presque toute l'équipe à forfait, le film devant être initialement tourné en douze jours. Certains des contrats prévoient une possibilité de rémunération complémentaire en fonction des bénéfices nets fournis par l'exploitation.

Le début du tournage (ne devant pas dépasser deux semaines), initialement prévu début juin¹², est repoussé, probablement en raison des grèves qui bousculent les studios de Billancourt (notamment le 7 juin). Il s'effectue sur deux longues périodes, du 27 juin au 18 juillet inclus et du 6 au 15 août.

Les prises de vues reprennent le 6 août. Mais, dès le 8, Renoir abandonne son équipe jusqu'au 14, pour signer son contrat pour *les Bas-fonds* avec Albatros, dont le tournage commencera le 24 août. En son absence, ses assistants, dont Bourgoïn et Viguié, tournent à sa place. À son retour, Sylvia Bataille, déçue de ne pas avoir obtenu un congé pour quitter le tournage afin de signer un engagement à Paris, se dispute sérieusement avec lui. Braunberger décrète alors l'arrêt du tournage le 15 août, sans qu'aient pu être tournées en studio les scènes parisiennes qui doivent apprendre au spectateur le mariage d'Henriette avec Anatole. Ce film, inspiré par les sentiments, le producteur dira¹⁴ l'avoir également interrompu pour des considérations affectives. Selon Roger Viry-Babel, Braunberger aurait suspendu le film par dépit, s'étant vu évincé dans le cœur de Sylvia Bataille par le chef opérateur¹⁵.

D'autres raisons, restées jusqu'ici implicites, peuvent expliquer l'arrêt du tournage et les difficultés d'envisager sa reprise immédiate. Un accident du travail défigure momentanément d'Arnoux, qui tient l'un des rôles principaux, celui d'Henri.

Nous avons été obligés de nous interrompre à la suite d'un accident survenu à d'Arnoux qui s'est fendu la lèvre et brisé plusieurs dents¹⁶.

D'Arnoux évoque aussi à plusieurs reprises son addiction pour la boisson. À Lisette Ennouchi, fidèle secrétaire de Braunberger, il envoie le certificat médical demandé par la production et ajoute : « je n'aurais pu accompagner [Braunberger à Marlotte], je ne dors pas, ne mange rien, et ne peux même plus boire... un verre d'eau, alors ? ». Deux ans plus tard, en cure de désintoxication, il aura d'ailleurs trop changé physiquement pour reprendre son rôle dans les scènes non tournées : « Georges d'Arnoux, qui jouait le rôle d'Henri avait énormément grossi et ne ressemblait plus du tout au personnage »¹⁷.

Renoir parti pour tourner *les Bas Fonds*, le tournage est-il définitivement clos ? C'est bien ce que laissera entendre Braunberger, confiant à Gerber :

Au bout de deux mois, l'équipe était furieuse et un soir où Sylvia Bataille et Jean Renoir étaient de particulièrement mauvaise humeur et semblaient me reprocher d'avoir engagé le film dans ces conditions, j'ai dit : « Vous n'aimez pas la pluie, vous vous ennuyez, on arrête tout ». Le

¹⁴ Pierre Braunberger avec Jacques Gerber, *op. cit.*, p.113. Dans *Pierre Braunberger, producteur de films*, réalisé par Pierre-André Boutang en 1992, Braunberger précise son intention d'alors : il aurait voulu *provoquer* Bataille et Renoir en leur proposant d'arrêter le tournage.

¹⁵ Roger Viry-Babel, « Copies non conformes », dans *Maupassant et Renoir* : « Une Partie de campagne », Paris, Ellipses, 1995, cité par Olivier Curchod.

¹⁶ Lettre de Brunius à Mme Fontan, 24 août (fonds Braunberger).

¹⁷ Pierre Braunberger avec Jacques Gerber, *op. cit.*, p. 114.

Eli Lotar, photo de tournage, *Partie de campagne*, coll. Cinémathèque française.

lendemain, j'ai renvoyé tout le monde en me disant que jamais personne n'avait eu le culot d'arrêter un film par amour ou par amitié. Je me suis considéré pendant quelque temps comme un homme merveilleux, mais quinze jours plus tard je me demandais comment j'allais récupérer le million et demi que m'avait déjà coûté le film¹⁸.

Même si ultérieurement Braunberger souligna l'aspect romanesque et définitif de sa décision, les archives du producteur nous révèlent qu'à l'époque, l'arrêt du tournage ne fut considéré que comme provisoire, comme en témoigne l'annonce de la sortie du film par la presse corporative le 26 septembre pour le mois suivant. D'autre part, dans un compte-rendu à Brunius le 19 août, Henri Cartier-Bresson, assistant, fait la liste des accessoires à restituer : « Je rends les bracelets [de] Mme D[ufour] et Hen[riette] à la Maison Bénét, 104 rue du Bac en leur demandant de ne pas les vendre », laissant envisager une reprise du tournage. Une lettre du 24 août de Brunius à Mme Fontan confirme qu'à ce moment-là, l'équipe croit encore à une reprise possible du film vers la fin du mois de septembre.

Carole Aurouet date du 5 septembre la décision de Braunberger d'arrêter la production. La correspondance ultérieure, présente dans le fonds Braunberger, montre qu'elle est postérieure. Le 2 octobre, en effet, Braunberger souhaite connaître les engagements de Paul Temps et Mme Fontan, étant « désireux de fixer la date de reprise du film ». Le 13 octobre, le producteur rappelle à Sylvia Bataille (qui doit également jouer prochainement dans sa nouvelle production, *Vous n'avez rien à déclarer*) qu'elle doit rester à sa disposition pour les dernières scènes : « Nous avons l'intention de les terminer entre fin novembre et début décembre 36. Sans que nous puissions prendre aucun engagement à ce sujet, la durée des prises de vues variera entre 3 et 5 jours ».

Les initiatives successives du producteur pour achever le film témoignent également de ses hésitations, entre fin 1936 et 1938, quant à sa longueur. Pour Charles Tesson, trois scènes figurant dans le scénario n'ont pu être tournées¹⁹. Aussi Braunberger demande-t-il à Prévert de trouver une fin et des raccords logiques permettant au film d'atteindre la longueur d'un long métrage, à partir du matériau tourné, du scénario initial et des notes de production de Brunius. Le nouveau scénario achevé fin décembre, la collaboration entre les trois hommes avorte. Carole Aurouet montre que, Prévert ayant procédé à une modification radicale du scénario, taillé dans les plans déjà tournés, et modifié totalement l'esprit « impressionniste consensuel » du film pour en proposer une « fresque grotesque et noire », Renoir ne pouvait plus accepter une telle intervention sur son œuvre²⁰.

¹⁸ Pierre Braunberger avec Jacques Gerber, *op. cit.*, p. 113.

¹⁹ Charles Tesson, « La robe sans couture, la dame, le patron », *Cinémaèque*, n° 5, printemps 1994, p. 145.

²⁰ Carole Aurouet, *op. cit.*, pp. 36-39.

Braunberger se trouve dans une situation délicate. Le film lui a coûté fort cher, même si la somme de 1,5 million de francs avancée dans *Cinémamémoire* semble excessive au regard des dépenses constatées²¹. Il est par ailleurs dans son intérêt de terminer rapidement le film, car le contrat signé avec la Société des Gens de Lettres le contraint à le mettre en exploitation dans un délai de trois ans, sous peine d'en perdre les droits.

La correspondance de l'année 1937 illustre ces difficultés financières. Henri Cartier-Bresson, par exemple, le relance à plusieurs reprises pour obtenir le règlement de son solde. Le 25 juin, le total des « sommes restant dues au personnel et artistes » fait apparaître un montant à régler de 47 250 francs, soit pratiquement la moitié du devis de juin 1936, auprès de Jean Renoir, Madame Huguot, Claude Renoir, ou encore Sylvia Bataille.

Rétrospectivement, l'arrêt du tournage permet de comprendre ce qui pourrait n'apparaître que comme un geste d'irresponsabilité financière. La rationalité²² complexe de tout individu n'est pas uniquement économique. Ici le producteur n'a pas été seulement guidé par la maximisation de son profit financier. Il a cherché à optimiser une satisfaction symbolique : Braunberger s'est montré flambeur, capable d'une dépense inutile (parce que sans compensation immédiate), voire ostentatoire, et justifiée par des considérations affectives qui ne sont habituellement pas mobilisées pour décrire le fonctionnement de ce champ. Sa grandeur est à la mesure du sacrifice auquel il a consenti pour le bonheur commun de toute l'équipe. C'est la logique de la cité domestique, analysée par Boltanski et Thévenot²³, qui a supplanté celle du monde marchand²⁴.

Les archives ne comportent pas de trace des autres efforts de Braunberger avant la guerre pour terminer le film avec un nouveau scénario. Il confiera à Alain Gerber avoir sollicité en 1938 Douglas Sirk, puis l'actrice Michèle Lahaye : « À la veille de la guerre, [elle] avait écrit un texte dans lequel les éléments tournés intervenaient en *flashes-back* : les deux héros se

21 Une note sans date et sans nom, mais écrite probablement en 1941 lors de l'administration provisoire de la Société du Cinéma du Panthéon, indique que la production de *Partie de campagne* a coûté 344 600 francs à la société (Dossier Panthéon, « Renseignements divers »).

22 Le principe de rationalité dans la théorie microéconomique consiste pour l'*homo œconomicus* à rechercher la réalisation d'un objectif en utilisant au mieux les moyens dont il dispose (voir Bernard Guerrien, *Dictionnaire d'analyse économique*, Paris, La Découverte, 1996, p. 407).

23 Luc Boltanski, Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

24 Dans le même ordre d'idée, Philippe Mary qualifie l'économie de la production des biens culturels au moment de la « Nouvelle Vague » (que Braunberger a concouru à faire advenir) d'économie « de type *précapitalistique* reposant sur le principe de la "dénégation de l'économie", c'est-à-dire une économie où les profits d'une action artistique sont proportionnels à la dénégation qu'elle contient de toute intention de profit. Ainsi, la rentabilité économique des œuvres culturelles ayant le plus de chances d'être tenues pour des œuvres d'art est une rentabilité différée » (Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Éditions du Seuil, 2006, p. 136).

retrouvaient par hasard et évoquaient le passé²⁵ ». Mais Renoir commençait le tournage de la Tosca et la guerre dispersa l'équipe. Entre-temps, selon Carole Aurouet, Braunberger aurait fait des propositions à une dizaine d'autres personnes.

Parti en Italie en août 1939, et s'installant à New-York en décembre 1940, Renoir semble s'être peu investi dans l'achèvement du film. Curchod signale même que, dans ses « Souvenirs²⁶ » (1938), Renoir omet d'ajouter ce film à sa filmographie officielle. Est-ce simplement parce que le film n'est pas fini ? Est-ce aussi la raison de l'activisme de Pierre Braunberger qui sent que lui seul peut faire aboutir ce projet ? Ou bien est-ce la conséquence de cet activisme qui donne l'impression à Renoir que désormais le film n'est plus entre ses mains ? Toujours est-il que le producteur s'engouffre dans la brèche ouverte par cet abandon de paternité.

Pierre Braunberger supplée la défection de Renoir

A. Pierre Braunberger rêve d'un nouveau film

« Le film est terminé » ? Braunberger a répété à l'envi cette fameuse révélation qui lui advient lorsqu'il entend le bruit des pas allemands. Pendant la guerre, replié dans le Lot, à Saint-Céré, et alors qu'il se baignait, il voit passer la division « Das Reich ». Il plonge, se réfugie sur une île, quasi nu, et se repasse le film dans la tête.

Je me suis rendu compte que ce qui avait été tourné était suffisant pour faire comprendre l'histoire et qu'il ne manquait plus qu'un ou deux intertitres pour que le film existe.

Une fois la guerre terminée, pour m'être agréable, Jean Renoir a bien voulu accepter cette solution²⁷.

Ce que Braunberger n'a pas raconté à Gerber, c'est une année entière d'efforts pour concevoir une autre *Partie de campagne*, dont les archives gardent la trace.

Le désir contrarié d'un nouveau film

Le 10 juin 1940, Pierre Braunberger a fermé la salle du cinéma du Panthéon. Quatre jours après les troupes allemandes pénètrent dans Paris. Avec les lois antijuives (première ordonnance contre les Juifs du 27 septembre 1940), de nombreuses entreprises doivent cesser leurs activités. Prudent, Pierre Braunberger a anticipé les menaces puisque le 26 septembre 1940, sous signatures privées²⁸, il a donné son cinéma en location à Marcelle Lescop pour trois ans

²⁵ Pierre Braunberger avec Jacques Gerber, *op. cit.*, p. 114.

²⁶ *Le Point*, décembre 1938.

²⁷ Pierre Braunberger avec Jacques Gerber, *op. cit.*, p. 114.

²⁸ Insertion dans *la Gazette du Palais*, 10 novembre 1940.

à partir du 1^{er} octobre suivant. Fin 1940, il est interné avec son frère au camp de Drancy²⁹. Le 12 août 1941, un administrateur provisoire, Jean G. Sarrade, est nommé à la tête de la Société du Cinéma du Panthéon (dont la dissolution est ordonnée par le Commissariat général aux questions juives le 23 décembre 1942) et reprend parallèlement la gérance de la location de la salle de cinéma à partir du 18 février 1942³⁰.

Paris libéré, Braunberger, reprend ses activités au 95, avenue des Champs-Élysées. Le 29 novembre 1944, il est réintégré gérant unique de la Société du Cinéma du Panthéon. À la fin de 1944 et pendant l'année 1945, son projet pour terminer le film va prendre des formes variées.

Le 1^{er} décembre 1944, il demande une autorisation de pellicule et de tirage au Directeur général de la Cinématographie, Jean Painlevé, pour effectuer un simple remontage. À cette occasion, il emploie des termes dans lesquels apparaît explicitement qu'il endosse désormais la responsabilité de la *réalisation* :

J'ai l'intention de terminer la réalisation d'un film inachevé de Jean Renoir [...]. Le négatif de ce film est intact mais non monté. La copie de travail a disparu. En conséquence, j'aurai l'obligation de tirer à nouveau un grand nombre de scènes pour rétablir le montage. Je pense que le film n'aura pas un métrage supérieur à 1 100 mètres. J'envisage de le terminer monté avec quelques raccords seulement.

Sa seconde demande, trois semaines plus tard, va beaucoup plus loin. Le 26 décembre, envoyant à Painlevé le découpage du film fait par Renoir, il annonce :

Les scènes barrées sont celles qui n'ont pas été tournées. En l'absence de Jean Renoir, et comme les acteurs ont changé depuis, *j'ai préféré ne pas tourner ces scènes* et les remplacer par un *texte parlé inspiré du texte de Guy de Maupassant*, qui serait illustré par un certain nombre de *gravures de Paris de cette époque*. Je pense que l'adjonction de ce texte parlé permettrait la compréhension du film sans en dénaturer l'esprit.

29 Dont il sera libéré le 12 novembre 1941.

30 Dans une note sans nom et datée du 28 avril 1941 sont listés les principaux actifs de la Société du Cinéma du Panthéon : la salle du Panthéon et trois films en distribution (*Forfaiture*, *Vous n'avez rien à déclarer* et *Partie de campagne*). Il est indiqué que ce dernier « n'est pas terminé mais, d'après le dernier scénario qui a été fait, on pourrait avec 50 000 francs environ terminer le film et en faire un 1600 mètres. Les rentrées sont déléguées à Weissmann Emelkatonfilm mais le négatif a été donné à son nom en garantie. Je suis en pourparlers avec lui pour obtenir des conditions intéressantes si on termine le film ». Il est probable que l'auteur de cette note soit Sarrade. Mais on ne peut aujourd'hui déterminer s'il s'agit d'une initiative de sa part ou d'une idée qu'il examine à partir des dossiers de Braunberger dont il prend connaissance.

Le montage serait fait par Marguerite HOULLE-RENOIR.
 J'inclus dans le découpage les passages de Guy de MAUPASSANT dont il faudrait extraire le texte parlé.
 Pour tirer complètement les négatifs existants, rétablir la copie de travail, faire les prises de vues et raccorder nécessaire, la reproduction et une copie standard, je pense qu'il serait nécessaire d'avoir :
 10.000 ms. de PELLICULE POSITIVE pour le tirage (vues)
 10.000 ms. de PELLICULE POSITIVE pour le tirage (sons)
 300 ms. de PELLICULE NEGATIVE pour le tirage du son
 3.000 ms. de PELLICULE NEGATIVE pour le tirage du son
 Je vous prie de trouver ci-joint le découpage de "UNE PARTIE DE CAMPAGNE" tel qu'il a été fait par Jean RENOIR. Les scènes barrées sont celles qui n'ont pas été tournées.
 En l'absence de Jean RENOIR, et comme les notes ont changé depuis, j'ai préféré ne pas toucher des scènes et les remplacer par un texte parlé inspiré du texte de Guy de MAUPASSANT, qui serait illustré par un certain nombre de gravures de l'époque de cette époque.
 Je pense que l'adjonction de ce texte parlé permettrait la compréhension du film sans dénaturer l'esprit.
 Ce film était mis en scène par Jean RENOIR.
 L'interprétation était :
 SYLVIA BACALL
 JEAN RENOIR
 PAUL TANGY
 D'ANNO
 GABRIELLO
 Opérateur : Claude RENOIR
 Monteur : Marguerite RENOIR
 Je désire terminer le film de la façon suivante :
 Aucun acteur à utiliser, sauf peut-être quelques raccords de voix.
 J'ai demandé à Pierre LESTRINGUEZ de bien vouloir adapter le texte de Guy de MAUPASSANT au film.

Le montage serait fait par Marguerite HOULLE-RENOIR.
 J'inclus dans le découpage les passages de Guy de MAUPASSANT dont il faudrait extraire le texte parlé.
 Pour tirer complètement les négatifs existants, rétablir la copie de travail, faire les prises de vues et raccorder nécessaire, la reproduction et une copie standard, je pense qu'il serait nécessaire d'avoir :
 10.000 ms. de PELLICULE POSITIVE pour le tirage (vues)
 10.000 ms. de PELLICULE POSITIVE pour le tirage (sons)
 300 ms. de PELLICULE NEGATIVE pour le tirage du son
 3.000 ms. de PELLICULE NEGATIVE pour le tirage du son
 Je vous prie de trouver ci-joint le découpage de "UNE PARTIE DE CAMPAGNE" tel qu'il a été fait par Jean RENOIR. Les scènes barrées sont celles qui n'ont pas été tournées.
 En l'absence de Jean RENOIR, et comme les notes ont changé depuis, j'ai préféré ne pas toucher des scènes et les remplacer par un texte parlé inspiré du texte de Guy de MAUPASSANT, qui serait illustré par un certain nombre de gravures de l'époque de cette époque.
 Je pense que l'adjonction de ce texte parlé permettrait la compréhension du film sans dénaturer l'esprit.
 Ce film était mis en scène par Jean RENOIR.
 L'interprétation était :
 SYLVIA BACALL
 JEAN RENOIR
 PAUL TANGY
 D'ANNO
 GABRIELLO
 Opérateur : Claude RENOIR
 Monteur : Marguerite RENOIR
 Je désire terminer le film de la façon suivante :
 Aucun acteur à utiliser, sauf peut-être quelques raccords de voix.
 J'ai demandé à Pierre LESTRINGUEZ de bien vouloir adapter le texte de Guy de MAUPASSANT au film.

1895 /
 n° 57
 avril
 2009

109

Lettre « Projet » de Pierre Braunberger au CNC, Archives Pierre Braunberger/Films du Panthéon.

Ailleurs, il précise :

Je désire terminer le film de la façon suivante : aucun acteur à utiliser, sauf peut-être quelques raccords de voix. J'ai demandé à Pierre Lestringuez de bien vouloir adapter le texte de Guy de Maupassant au film. Le montage serait fait par Marguerite Houllé-Renoir.

Dans un autre document, intitulé « Projet », il établit un budget prévisionnel compris entre 125 000 et 200 000 F et il envisage même d'utiliser des maquettes :

Les extérieurs du film *Partie de campagne* avaient été tournés. Seuls manquaient les deux intérieurs du début et du milieu du film. En 1940, la copie de travail du film a été détruite par les Allemands, mais heureusement tous les négatifs non tirés ont été conservés par la Cinéma-thèque. J'ai pu récupérer ces négatifs. Je désire donc :

1° avec l'aide de Marguerite Renoir-Houllé tirer à nouveau les scènes tournées, les monter et faire une copie de travail.

2° remplacer les scènes manquantes par un commentaire qui sera inspiré directement du texte de Maupassant et illustré soit de documents de l'époque, soit de maquettes sans acteurs.

Mais ce projet est momentanément ajourné. Le 9 avril 1945, le Directeur général refuse de répondre favorablement à ses demandes, jugeant

peu opportun, alors que les difficultés d’approvisionnement en pellicule se font toujours sentir, de terminer une production en se passant du réalisateur et des acteurs.

De plus, d’après certaines informations, Mme Marguerite Renoir se refuserait à faire le montage, ce qui fait que, privé de tous les collaborateurs du début, vous risqueriez fort de dénaturer le travail commencé.

Le commentaire que vous proposez ne pouvant, à mon sens, arranger les choses, je pense qu’il est préférable d’attendre le retour du réalisateur pour envisager avec lui la manière de terminer ce travail.

Début juin 1945, des travaux de montage du négatif (représentant 74 heures de montage) sont pourtant effectués par les laboratoires Éclair d’Épinay.

Quand Braunberger raconte à Gerber que Marguerite Renoir, Jacques Becker et Lestringuez ont recommencé le montage après la guerre, sur accord de Renoir, c’est donc un an après ses premières tentatives de reprise de la réalisation du film.

En novembre 1945, il renouvelle sa demande d’autorisation pour terminer le film et remet à la Direction générale un scénario, ainsi qu’un nouveau devis et une demande de pellicule. Il estime alors qu’il lui faut 125 000 francs pour terminer le film. « La partie du film restant à tourner le sera sous la direction de Mme Marguerite Houllé-Renoir avec Eli Lotar comme opérateur ». À ce moment, Braunberger envisage donc encore de tourner quelques scènes. À cette date, il s’est assuré de l’accord de Marguerite Renoir qui signe le 9 novembre un

KODAK-PATHÉ

FACTURE

SOCIÉTÉ ANONYME FRANÇAISE
AU CAPITAL DE 100.000.000 DE FRANCS
R. C. Seine 12.000 - C. F. Seine 42.424

N° 220609

ADMINISTRATION ET SERVICE DES GROS : 17, RUE FRANÇOIS-1^{er}
PARIS (VIII)
CHIFFRE CHÈQUE POSTAL : 2304669

DATE 2 MARS 46

CINEMA DU PANTHEON
80, RUE MIRBESNIL
PARIS 80

M. LACHIN

PARIS 80 LIVRAISON 1265

QUANTITE	DESCRIPTION DES MARCHANDISES	AGE	PREX NET	TOTAL PARTIEL	TOTAL GENERAL
900 M.	NEGATIVE SUPER XX, EM. 1232/473-A 932	13.72	50.00	12348.00	
3	BTES METAL POUR X.C. M. FILM	50.00		150.00	
3.000 M.	FILM ENREGISTREMENT SRORE	50.00		150.00	
35 MM.	EM. 1237/480-11-10	2.45	4.08	1224.00	
10	BTES. METAL POUR X.C. M. FILM	50.00		500.00	
				24.588.00	25238.00

REPORT

Les grets figurant sur cette facture sont ceux de notre stock

Veuillez en votre règlement à réception.

ICES

FRESOR.

TOTAL PREIS

TOTAL 25238.00

montage effectué par Marguerite et sa sœur Marinette Cadicqx est supervisé par Marcel Cravenne.

Le 5 janvier 1946, soit un an après les premières démarches, la Direction générale informe le producteur : « la Commission du Film documentaire a autorisé la réalisation de "votre" film ». Le 17, il obtient les quantités de pellicule demandées.

Parallèlement, afin de prolonger les droits d'exploitation du film, Braunberger négocie âprement avec la Société des Gens de Lettres. Dès le 26 décembre 1944, Georges Robert, directeur de l'Office cinématographique Français (SGL) lui a signifié les conditions de prolongation : versement de 10 000 francs et à valoir sur 10%, déduction faite des droits de distribution. Le 28, Braunberger précise en retour ses intentions : « il ne s'agit pas d'un grand film de seconde partie, mais d'un film court de première partie. Nous avons l'intention de le vendre ferme à un distributeur et ne pouvons donc pas donner un intérêt sur la distribution de ce film ». Il propose de verser une somme forfaitaire de 15 000 francs pour un film inférieur à 1 100 mètres, estimant d'ailleurs « qu'il ne dépassera pas 6 à 700 mètres ». Le 4 janvier 1945, Robert refuse les termes de cette proposition, considérant que la demande d'une nouvelle cession ne peut se réaliser pour 15 000 francs mais au prix de... 50 000 francs pour cinq ans. Braunberger lui rappelle alors les conditions de 1936 (5 000 francs pour une durée de 6 ans). Le 15 février, le cessionnaire des droits lui fait savoir que « cette somme de 50 000 francs étant extrêmement modeste pour une œuvre d'un écrivain de ce renom et en comparaison d'ailleurs des conditions que nous avons l'habitude de demander pour des adaptations cinématographiques, il [lui] est tout à fait impossible de l'abaisser ». Aussi le 28 février, Braunberger, dans l'impossibilité financière d'accepter, demande deux ans d'exploitation, pour 15 000 francs.

Mais le 20 novembre 1945, Braunberger reformule sa proposition en même temps qu'il sollicite à nouveau, nous l'avons vu plus haut, la Direction générale de la cinématographie. Il réitère son désir de terminer et d'exploiter un court métrage qui passerait sur les écrans comme film de première partie. Il finit par accepter alors le forfait de 50 000 francs, rappelant toutefois qu'une faible part de la recette (environ 3%) reviendra au film de première partie. Dix jours plus tard, les héritiers acceptent enfin les termes de la proposition. Le 14 février 1946, un contrat passé entre la Société du cinéma du Panthéon et Simone de Maupassant stipule que le producteur est « autorisé à terminer le film et à l'exploiter pendant une durée de cinq ans », moyennant 50 000 francs et des droits d'agence de 2 %. Tout dépassement du métrage prévu (1 000 mètres) sera facturé 5% par 100 m.

montage du négatif et à la location d'une salle de montage avec Moviola pour la semaine du 21 au 28 janvier 1946, pour une somme totale de 30 394 francs. La première moitié de l'année 1946 est également consacrée à la poursuite du montage du négatif (factures Éclair en février et avril), au tirage d'une copie standard (avril), à l'achat de pellicule vierge, et à des travaux sur copie d'exploitation (mai).

1895 /
n° 57
avril
2009

111

B. 1946 : Renoir absent, Braunberger termine le film

Nouvelles collaborations

Les archives conservent la trace précise des sommes investies par Braunberger en 1945-1946. Outre les collaborations artistiques et publicitaires pour le montage (Marguerite Houllé, Marcel Cravenne³²), le chant à bouche fermée (Germaine Montero) et l'écriture de la musique (Joseph Kosma), les travaux sur le texte (Mme Tovbini) et le lancement du film (Micheline Hirsch), les dépenses engagées correspondent aux frais suivants : travaux de montage par Éclair, travaux sur copie d'exploitation, achats de pellicule Kodak pour tirage et pour mélanges, cession des droits d'exploitation et dépassement du métrage. Sans compter d'autres montants qui n'apparaissent pas dans les documents conservés (pellicule supplémentaire, lancement publicitaire) et d'éventuelles rémunérations complémentaires, on peut avancer que la reprise du film a, au 18 novembre 1946, au moins coûté 186 162 francs, dépassant de près de 50% le devis prévu en novembre 1945 (125 000 francs).

Le 20 mars 1946 le générique du film est définitif et Braunberger requiert le 21 le dépôt du film, d'une longueur de 1 100 mètres, au Registre Public de la Cinématographie.

Sortie en salles

La première copie standard est tirée le 11 avril. Le visa d'exploitation est obtenu le 8 mai, selon Curchod qui estime que des présentations officieuses à des amis journalistes ont lieu en avril et dans l'été. Le film est sélectionné au premier festival de Cannes, où il est projeté le 21 septembre dans la catégorie des courts métrages.

Pour préparer la sortie en salles du film, prévue le mercredi 18 décembre au César sur les Champs-Élysées, Braunberger sollicite d'ailleurs l'aide de D'Arnoux : « Si tu as des amis dans la presse, peux-tu m'aider pour le lancement publicitaire de ce programme ? ». Celui-ci est en effet singulièrement inhabituel : il comporte trois courts métrages : *Partie de campagne*, un autre film produit par la Société du Panthéon, *L'Homme* de Gilles Margaritis, et *Naissance du cinéma* de Roger Leenhardt, produit par Les films du Compas. L'audace de la démarche est remarquée par la critique : « COURAGEUSEMENT, à l'occasion de Noël, une salle des Champs-Élysées innove en matière de programme : pas de "grand film", mais trois courts ou "moyens métrages" »³³.

Pierre Kast souligne la qualité et le caractère novateur du programme, comme la difficulté de présenter un film à la longueur inhabituelle :

³² Marcel Cravenne, dit Cohen pour ses activités professionnelles de monteur, a aussi été assistant-réalisateur auprès de Joannon, pour *Vous n'avez rien à déclarer*?

³³ Claude Schnerb, *Paysage*, 26 décembre 1946.

Le producteur Pierre Braunberger vient d'engager une bataille dont l'importance est très grande : il présente au César, avenue des Champs-Élysées, un spectacle composé de trois courts métrages « parias » ordinaires de la distribution commerciale [...]. Le spectacle que Braunberger a réussi à faire présenter au public est sans doute le meilleur de Paris. Il est composé d'œuvres systématiquement refusées par les distributeurs, pour qui le « documentaire » n'est qu'un paillasson et dont il étaient sûrs que « leur public » ne voudrait pas. Voire³⁴.

Désintérêt de Renoir

Pourquoi, pendant longtemps, Renoir s'est-il désintéressé du film et de son achèvement ? Pour des raisons sentimentales, selon Braunberger : « Curieusement, il n'aimait pas son film. Peut-être en raison des conditions de tournage qui avaient occasionné une brouille entre Sylvia et lui³⁵ ».

La réception difficile de sa production contemporaine peut être une autre explication à son indifférence. Laurent Le Forestier a montré comment l'anti-américanisme au lendemain de la guerre, avivé par les accords Blum-Byrnes signés en mai 1946, a pu influencer sur la réception des films américains de Renoir (ainsi que ceux de Duvivier et Clair), dont l'exil prolongé fut perçu comme un reniement de la France. Le succès de *Vivre Libre* n'est pas au rendez-vous en juillet 1946 et la critique est virulente, alors que les films d'avant-guerre (*la Règle du jeu* et *la Bête humaine*), qui ressortent fin 1945, trouvent leur public.

Un an après *la Règle du jeu* et juste avant la projection de *Partie de campagne* au festival de Cannes, *la Grande Illusion* connaît une reprise triomphale en septembre 1946.

La grande salle du Normandie ne désemplit pas pendant plusieurs semaines, en dépit de deux textes très virulents de Georges Altman [...]. En février 1948, c'est le tour de *la Bête humaine* puis, au mois de mai, des *Bas-fonds*, sans évoquer les ciné-clubs qui passent régulièrement *la Nuit du carrefour* et *le Crime de M. Lange*. S'ajoutent à cela les multiples références à Renoir dans les articles [...] Mais de là à accepter son œuvre américaine, il y a un pas gigantesque que la plupart des critiques se refusent à faire³⁶.

Renoir ne revient sur le Vieux Continent qu'à partir de 1952 pour tourner *le Carrosse d'Or*.

³⁴ Pierre Kast, « Les augures et la « naïveté » des bedeaux », *Action*, 27 décembre 1946.

³⁵ Jacques Gerber et Pierre Braunberger, *op. cit.*, p. 114.

³⁶ Laurent Le Forestier, « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 51-4, 2004, pp. 78 à 97. Voir aussi du même auteur : « Les temps tragiques. Quelques réflexions sur la sortie française de *Vivre Libre* à l'époque des accords Blum-Byrnes », dans Frank Curot (dir.), *Cahiers Jean Renoir*, n° 2, « Renoir en Amérique », Montpellier, Université Paul-Valéry, 2006, pp. 81-100.

Peut-être est-ce aussi en raison d'une impression de dépossession, certes volontaire, mais pas complètement assumée. Dans une lettre à son frère Claude, datée du 14 mai 1946, Renoir indique :

Je ne pense pas que la sortie de ce film inachevé puisse me faire aucun bien. Pour le compléter, Pierre Braunberger sera bien obligé à faire appel à des expédients. D'un autre côté je serais désolé de lui enlever cet espoir de retrouver un peu de l'argent qu'il a mis là-dedans. Le pauvre garçon a dû en voir de dures et je le plains de tout mon cœur. Et tu n'ignores pas que j'ai toujours eu un faible, sinon une véritable affection pour ce charmant hurluberlu échappé du roman *les Linottes* de Courteline³⁷.

En mai 1946, alors que la copie standard a été tirée, pour Renoir, le film reste donc inachevé. Tout se passe comme si le réalisateur n'ayant pas terminé lui-même le film, celui-ci ne pouvait être qu'inachevé. Ce terme est employé par plusieurs analystes qui continuent à se faire l'écho d'une lecture strictement auteuriste et romantique de la réalisation, qui résulterait du geste créateur du seul metteur en scène.

Et l'on sait que, sorti de ses productions les plus militantes, Renoir trouva le temps de réaliser, entre l'été 1936 et l'été 1939, c'est-à-dire entre un film resté inachevé (*Partie de campagne*) et un net échec commercial (*la Règle du jeu*), ces grands succès que furent *les Bas-fonds* (décembre 1936), premier prix Louis Delluc, *la Grande Illusion* (juin 1937), grand prix du cinéma français, primé exceptionnellement au Festival de Venise, *la Bête humaine* (décembre 1938), prix de l'Académie du film³⁸.

Entravé lors de son tournage à la campagne par de nombreux contretemps, laissé ensuite à l'abandon par son metteur en scène qui parut s'en désintéresser, finalement sorti dix ans plus tard, grâce à l'obstination de son producteur, ce film « *inachevé* » est aujourd'hui encore indissociable de sa légende, nourrie d'anecdotes contradictoires, qui fonde sur l'improvisation insouciant et l'inspiration de la nature l'essentiel de ses charmes et sa réputation de « modernité »³⁹. Inachevé, ce moyen métrage est pourtant un chef d'œuvre qui a trouvé son épanouissement⁴⁰.

37 Cité par Guy Cavagnac, *op. cit.*

38 Pascal Ory, *la Belle illusion. Culture et politique sous le digne du Front populaire. 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, p. 462.

39 Olivier Curchod, *Partie de campagne, op. cit.*, p. 4.

40 Joël Magny, *Dictionnaire mondial des films, op. cit.*, p. 671. Cf. encore Jacques Lourcelles : « Le destin a voulu que [...] ce film reste incomplet et soit présenté au public, dix ans après sa réalisation, dans une version de quarante minutes. En fait, sur tous les plans où on peut vouloir le juger, cette *Partie de campagne* reste une œuvre achevée et complète. Elle constitue même un condensé limpide et parfaitement épanoui de la thématique et du style de Renoir » (*Dictionnaire du cinéma. Les films*, Robert Laffont, 1992, p. 1109).

Or le film est bien définitivement achevé, par *Pierre Braunberger*, en ce mois de mai 1946. La version de l'époque est celle qui est encore admise aujourd'hui⁴¹, d'autant que Renoir ne l'a jamais contestée.

En fait, ce n'est qu'après la reconnaissance critique et publique du film, en particulier avec la réception du Prix de la critique aux États-Unis que Renoir se réapproprie le film : « Renoir, après le succès du film – mais seulement à ce moment-là – a “reconnu” cet enfant illégitime et en a revendiqué la paternité »⁴². « Il reste que dans ses diverses déclarations tenues à la presse française dans les années cinquante et soixante, [Renoir] parle peu volontiers de ce film dont il rappelle principalement les aléas »⁴³.

La carrière du film

A. Une exploitation progressive à Paris, en province et à l'étranger

Une fréquentation limitée

Malgré l'écho que lui donne la presse⁴⁴, le film rencontre des difficultés d'exploitation. Celle-ci ne dure que quatre semaines après sa sortie, à Paris, d'abord au César puis au Panthéon. Le succès est insuffisant pour envisager de l'exploiter dans toute la France. Néanmoins Braunberger a très tôt compris l'intérêt de valoriser le film en tant que programme de stock qui peut retrouver au cours du temps des occasions de valorisation économique. L'achat du cinéma du Panthéon en 1929⁴⁵, situé au 13 rue Victor Cousin dans le cinquième arrondissement de Paris, et qu'il dirigera jusqu'à sa mort en novembre 1990, lui permet tout au long de sa carrière d'assurer la trésorerie de ses sociétés, comme de financer en partie la production des films. C'est aussi une assurance de débouchés pour ces mêmes films.

⁴¹ « Aujourd'hui, grâce à la totalité du matériel retrouvé, il devient plus facile de voir les 132 mètres (cinq minutes) qui ont été retirées du pré-montage effectué par Renoir pour aboutir à la version actuelle sans pour autant qu'il soit nécessaire de les réintégrer », Charles Tesson, *art. cit.*, 1994, p. 145.

⁴² Pierre Braunberger avec Jacques Gerber, *op. cit.*, p. 114.

⁴³ Olivier Curchod, *Partie de campagne*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ Outre *Paysage et Action*, d'autres organes de presse se font le relais de l'information : *Combat* (21.12.1946), *la Bataille* (25.12.1946), *Époque* (25.12.1946), *la Défense* (27.12.1946), *Opéra* (01.01.1947) et *Spectateur* (01.01.1947).

⁴⁵ C'est la rupture technique et esthétique opérée par le parlant et le désir de partager le goût d'une nouvelle cinématographie qui entraînent Pierre Braunberger à reprendre une salle de cinéma : « Lorsque j'étais aux États-Unis, je m'étais passionné pour des films parlants, sur système Lee de Forest, qui passaient au cinéma Rialto, à New York. Je pensais que les Français seraient passionnés de voir et entendre W. C. Fields, les Marx Brothers et les grandes vedettes américaines. En 1928, j'apprends à Paris l'explosion du film parlant aux États-Unis. Je me précipite à Londres pour voir des films parlants. Je prends donc la décision en 1929 d'acquérir une salle de cinéma, le Panthéon pour en faire la première salle parlante anglaise », Pierre Braunberger dans Yonnick Flot, *Les producteurs. Les risques d'un métier*, Paris, Hatier, 1986, pp. 43-44.

Ainsi, en février 1947, *Partie de campagne* passe pendant trois semaines au Panthéon avec *l'Homme de Margaritis*, entre *Qu'elle est verte ma vallée* de John Ford et *le Père tranquille* de René Clément. Les deux courts assurent ensemble 12 207 entrées. *Partie de campagne* est projeté à plusieurs occasions dans les années qui suivent sa sortie : à partir du 13 avril 1949, il est à l'affiche avec *Paris 1900* de Nicole Védres, pendant trois semaines (7 510 entrées). En 1951, du 6 juin au 18 septembre (soit pendant 15 semaines), il fait partie d'un programme de courts (dont *Guernica* d'Alain Resnais et Robert Hessens en 1949). Ce programme est renouvelé en 1952 pendant une semaine (1 251 entrées). Suit une longue période où *Partie de campagne* disparaît de cet écran, même si les films de Renoir, en première sortie ou plus anciens, continuent à être programmés (*le Carrosse d'or* pendant trois semaines en 1953, *la Chienne* une semaine en 1975). *Partie de campagne* réapparaît une semaine fin novembre 1978 (477 entrées) au sein d'une programmation autour de Renoir avec *la Chienne* et *la Direction d'acteurs* par Jean Renoir de Gisèle Braunberger, tous deux produits par Pierre Braunberger... à 37 ans d'intervalle !

Une distribution déléguée

En raison de la durée inhabituelle du film (40 minutes), il est difficile de le placer en complément de programme : il serait nécessaire de l'accompagner d'un film très court. Le 19 juin 1947, Braunberger confie à Astra Paris Films un mandat de distribution en France pour quatre ans. La société avance 40 000 francs.

La conquête du marché étranger

Dans une note d'octobre 1949, Braunberger attribue les difficultés de vente à la « longueur inusitée du film ». Cependant une importante série de factures témoignent de son activité pour distribuer et vendre le film à l'étranger. Ses efforts s'échelonnent sur plusieurs années et nécessitent un important travail administratif et des négociations renouvelées. *Partie de campagne* commence à être diffusé hors de France dès 1947 : en janvier, une copie est envoyée en Angleterre (première publique en octobre à Londres⁴⁶), aux USA⁴⁷ et en Italie. Trois parviennent en Allemagne en février. En mai, c'est au tour de la Suisse, puis en décembre de l'Afrique du Nord (trois copies).

⁴⁶ Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, Films/textes/références*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989.

⁴⁷ Braunberger indique dans un document intitulé « Projet » et daté du 12 octobre 1949 que le film n'est pas encore sorti aux États-Unis à cette date, bien que vendu en mai 1947. La première publique aura lieu à New York (au Paris Théâtre) le 12 décembre 1950. Selon Guy Cavagnac (*op. cit.*), sous le titre *A Day In The Country* (ou encore parfois *Ways of Love*), le film y est associé à *Jofroi* de Pagnol et au *Miracle* de Rossellini.

Tout un ensemble de documents relate l'activité des laboratoires (travaux sur copie, achat de pellicule, réenregistrement du son, réduction en 16mm, sous-titrage anglais, générique de fin, etc.) pour assurer la diffusion entre 1948 et 1952 en Belgique, Autriche, Australie, Tchécoslovaquie, Hollande et au Danemark.

Entre 1947 et fin 1990, la Société du cinéma du Panthéon passe une quarantaine de contrats de cession de droits de représentation ou de contrats de vente dans différentes régions du monde, selon des modalités très variées : exploitation commerciale, non commerciale, cession de droits pour des durées variables, vente de copie, par l'intermédiaire d'agents ou encore de sociétés de distribution, qu'elles soient françaises ou étrangères. La télévision suédoise programme ainsi le film de Renoir dès 1958, la RAI en 1962, le Québec et la Tchécoslovaquie en 1971, le Japon en 1976, etc.

Quelques passages à la télévision française

Partie de campagne est diffusé le 4 avril 1949 sur la première chaîne, puis à nouveau en septembre 1962. La deuxième chaîne prend le relai en novembre 1973 et avril 1977 (Antenne 2). FR3 le programme trois fois du vivant du producteur : en septembre 1985, mai 1988 et juin 1990.

Succès de la diffusion non commerciale

Le 28 juillet 1955, le Service cinématographique du Ministère de l'Agriculture s'adresse à Braunberger pour acquérir les droits non commerciaux du film et obtenir « 10 à 20 copies » pour la réouverture de sa cinémathèque. C'est, pour le film, le début d'une importante diffusion dans les ciné-clubs, les cinémathèques et les instituts culturels en France et à l'étranger⁴⁸.

Le 22 novembre 1965, par le biais du CNC, l'État acquiert auprès des Films de la Pléiade les droits de tirage et de diffusion non commerciale en 35 mm pour 5 ans. Le contrat permet la diffusion dans le monde (sauf en France) par les représentants de l'administration française, ainsi que sur les antennes télévisées⁴⁹.

⁴⁸ La promotion du film par les comédiens n'est pas récente : Sylvia Bataille présente *Partie de campagne* au Ciné-Club de Saint-Denis dès 1948 (voir Christopher Faulkner, « "Un cocktail surprenant" : la projection et la réception de *la Règle du Jeu* dans l'après-guerre en France », pp. 93-128 dans Frank Curot (dir.), *Cahiers Jean Renoir*, n° 1, « Renoir en France », Montpellier, Université Paul-Valéry, 1999).

⁴⁹ En 1973, les droits acquis par l'État sont prorogés jusqu'en 1980. Le 8 février 1978, la Société du cinéma du Panthéon cède également les droits non commerciaux du film à Franfilmdis pendant cinq ans, pour des copies en 16 mm et 58 mm.

Affiche allemande © Les films du Jeudi (photographie de Christophe Frontera).
Archives Pierre Braunberger/Films du Panthéon.

B. Un amortissement difficile et tardif

Un solde longtemps débiteur

Si le 14 mai 1948, Braunberger peut enfin amoindrir sa dette envers Sylvia Bataille, en lui versant une « avance de 5 000 F sur participation au bénéfice de *Partie de campagne* », il reste encore débiteur auprès de d'Arnoux... Dès début janvier 1947, il lui demande une copie du contrat passé afin d'apurer les sommes dues :

Au cours de la guerre, j'ai dû disperser une partie de mes dossiers et ne puis retrouver, pour le moment, le contrat que nous avons passé [...], prévoyant si mes souvenirs sont exacts, une participation bénéficiaire en votre faveur.

Cependant, s'il n'oublie pas ses engagements, Braunberger ne peut les tenir. En effet, pendant plusieurs années, il envoie à d'Arnoux les comptes d'exploitation du film qui laissent ressortir un solde toujours débiteur, bien que décroissant (de 360 652 francs en juillet 1948, à 213 876 francs en octobre 1950).

Or, d'Arnoux est dans une situation délicate : très malade et sans le sou, il constate que le film commence à connaître un certain succès et écrit le 11 mars 1952 :

Mon cher Pierre,
ta littérature emploie mon temps, depuis 3 ans que je suis couché – mais ce roman fleuve de comptes, ne me donne pas beaucoup de piécettes.

Une sœur à moi d'Amérique (pas mon oncle) me dit avoir vu notre film plusieurs fois et encore très récemment à New-York. Une sœur d'Angleterre me dit l'avoir vu à Londres.

J'ai été modeste dans mes prétentions au moment de mon accident, alors je crois que tu pourrais exceptionnellement penser à moi. Je suis très fauché et si tu penses faire un effort, nous ne parlerons plus de rien, cela t'économisera du papier (pas buvard puisque tu le manges⁵⁰), mais aussi ton comptable qui est un expert.

Je t'embrasse.

P.-S. Étant couché, je ne peux venir en litière. Aussi je charge mon ami Max Rossi de cette corvée. Tu peux lui dire ce que tu m'aurais dit.

Lettre de d'Arnoux à Pierre Braunberger, 11 mars 1952 © Les films du Jeudi.

Mais Braunberger ne lui répond pas et ne reçoit pas non plus Rossi. D'Arnoux insiste depuis le sanatorium de Beaulieu, où il séjourne à partir d'avril 1952, car son état de santé s'est aggravé. Braunberger a, lui aussi, traversé une période difficile et s'en justifie le 13 avril 1954 :

Je ne t'ai pas répondu plus tôt car j'ai traversé une terrible crise financière. J'ai été au bord du gouffre, même un peu dedans. Maintenant j'ai espoir de m'en sortir. Ma société est contrôlée par les banques depuis le 1^{er} juin 1953 et depuis cette date, je peux te faire régler ce qu'elle te doit mais je crains que cela ne représente que milliers ou plus quelques centaines de francs [sic]⁵¹.

⁵⁰ C'est une manie de Braunberger souvent racontée par ses proches et collaborateurs : Roger Richebé ou Renée Lichtig (témoignage le 21 novembre 2005) disent l'avoir vu avaler le chèque qu'il venait de signer mais qu'il ne pouvait honorer.

⁵¹ Il lui devait encore 1 000 francs en 1937 et 1% sur les bénéfices nets éventuels fournis par l'exploitation du film.

1895 /
n° 57
avril
2009

119

Il lui envoie quand même un chèque de 4 000 francs.

En octobre 1949, Braunberger notait que le coût du film n'était pas encore amorti, « alors que les images avaient été tournées avant-guerre à un prix d'avant-guerre ». Il indique que plus de deux ans après avoir confié la distribution en France à Astra Paris Films, la somme de 40 000 francs que la société lui a versée en échange n'est toujours pas amortie, tant il est difficile d'exploiter ce film.

Outre un solde débiteur envers ses anciens collaborateurs⁵², et qui est de toute façon permanent puisque leur rémunération est basée sur un pourcentage des recettes, il doit régulièrement déboursier pour prolonger les droits d'exploitation du film. Il est évident que le calcul de ces droits est délicat, car s'il est trop élevé, le producteur ne peut prendre le risque de dépenser plus que l'exploitation ne pourra lui rapporter.

Péripéties juridiques

Anticipant l'expiration de ces droits en février 1951, il obtient dès février 1949 la prorogation pour trois ans de la durée d'exploitation auprès des ayants droit de Maupassant pour la somme, non négligeable, de 45 000 francs. Lorsqu'en avril 1954 la SGL lui rappelle l'expiration de ce contrat et lui demande s'il souhaite prolonger celui-ci, Braunberger est fort surpris, pensant que *Partie de campagne* se trouve enfin dans le domaine public, et répond que de tels frais sont très lourds pour un film court « d'exploitation extrêmement limitée ». Il négocie alors ces droits à la baisse, initialement fixés par la SGL à 80 000 francs jusque janvier 1958 (date à laquelle expire la durée légale de la propriété littéraire pour les œuvres de Maupassant), et obtient de ne payer que 50 000 francs, le film étant en « fin d'exploitation ».

En 1958, au regard de la propriété littéraire, l'œuvre de Maupassant est censée enfin tomber dans le domaine public en France, comme le lui avait annoncé Vilbois, le directeur de la SGL en mai 1954. Braunberger continue alors à exploiter le film, sans plus se préoccuper des questions de propriété littéraire... Mais, en mai 1965, la Secrétaire générale de la SGL, Madame George-Day, lui fait remarquer que le film a été exploité de janvier 1958 à septembre 1964, sans accord ni paiement.

Nous pensons que cette exploitation résulte d'une erreur de votre part car nous pensons que vous ignoriez que la durée de la propriété littéraire en France a été prolongée de quinze années au bénéfice de la Caisse nationale des lettres !

⁵² Ainsi la Société de gestion financière cinématographique (FIGECI) signale en août 1966 à Braunberger que les Films de la Pléiade doivent régler les participations de Jean Renoir (25%), Claude Renoir (1,5%) et Paul Temps (0,5%).

Après avoir cru qu'il s'agissait d'un malentendu, Braunberger parle pendant six mois avec l'éditeur. En 1966, afin de régulariser l'affaire, les éditions Albin Michel lui demandent 10% des recettes nettes producteur pour l'exploitation du film en France après janvier 1958. Ce pourcentage devra être versé jusqu'en 1973, date de la fin de la propriété littéraire de l'œuvre de Maupassant. Le litige est définitivement clos en juillet 1966 avec le paiement rétroactif des droits.

Des comptes d'exploitation difficiles à obtenir

En plus de son habitude d'avaler les chèques « douloureux », Braunberger, comme en témoignent plusieurs autres dossiers de production, rallonge parfois les délais de paiement des sommes dues, lorsqu'il n'y a plus d'argent dans les caisses, en avançant parfois des arguments imparables : secrétaire malade, chef comptable en congé, etc.

G. Courtois-Doynel, gérante de la Compagnie Jean Renoir, en fera l'expérience après plusieurs réclamations sans réponse. En février 1968, elle demande à Braunberger les comptes de l'exercice 1966. En septembre, le ton monte :

Messieurs,

Nous vous accusons réception de votre lettre du 4 septembre et avons pris note que votre chef comptable sera de retour début octobre. Nous comptons donc recevoir les comptes du film la *Partie de Campagne* dès ce moment-là. En effet, nous nous permettons de vous rappeler nos diverses réclamations qui sont très antérieures à l'époque des vacances et que nous n'avons pas reçu de comptes depuis 1965.

Le 24 octobre, Pierre Braunberger finit par lui envoyer le compte d'exploitation arrêté au 30 juin 1968, joignant un chèque de 2 531 francs.

Le film devient bénéficiaire

Dans un document postérieur à octobre 1979, Dido Freire, veuve de Renoir entend préciser les films pour lesquels un pourcentage des recettes du producteur doit être retourné aux ayants droit. Il s'agit de *la Fille de l'eau*, *Nana*, *Charleston*, *la Direction d'acteurs par Jean Renoir* et *Partie de campagne*. « [...] En l'absence de compte d'exploitation arrêté en 1968, le film doit être considéré comme amorti à cette date ».

L'exploitation du film semble en effet devenir bénéficiaire au cours des années 1960. Un accord passé avec Renoir lui octroie désormais 25% du bénéfice réalisé par *Partie de campagne*. De plus, alors que le compte d'exploitation du film en France entre janvier 1958 et

1895 /
n° 57
avril
2009

121

mars 1966 indiquait des recettes nettes producteur s'élevant à 14 011 francs, celles relatives à l'exploitation entre 1969 à 1979 sont pratiquement dix fois plus élevées (175 090 francs).

C. Renaissances

D'abord « non film » (puisque à l'état de rushes), puis film disparu (copie détruite par les Allemands pendant la guerre), film ensuite inachevé (mais retrouvé), film insuffisamment exploité, film de circuits parallèles, puis film de répertoire (avec les diffusions télévisuelles qui le consacrent dans des émissions cinéphiles⁵³), *Partie de campagne* a vécu plusieurs étapes qui l'ont mené vers un nouveau statut, celui d'œuvre majeure de l'histoire du cinéma. À l'élaboration de ce statut de chef-d'œuvre participent successivement critiques, historiens du cinéma, découvreurs et restaurateurs de pellicules oubliées, puis gens de musée.

La revisitation du film, d'abord par Renoir lui-même, puis par les critiques et les historiens, a fortement contribué à cette réévaluation. Les « jeunes Turcs » de la « Nouvelle Vague », critiques avant d'être cinéastes, ont porté un regard nouveau sur ce film, sur l'œuvre de Renoir⁵⁴, et, plus généralement, sur le rôle d'auteur du metteur en scène de cinéma.

Les cinéphiles, au premier rang desquels l'équipe des *Cahiers du cinéma* des années 1960, ont également contribué à bâtir une sorte de légende autour de ce film. Les archives incitent d'ailleurs à nuancer les excès interprétatifs de certains exégètes de l'œuvre de Renoir qui ont pu affirmer par exemple que, dans ce film, la nature obéit au désir du réalisateur, et que les orages surviennent opportunément quand celui-ci le veut⁵⁵. On aura compris au contraire que l'équipe dut faire face aux intempéries et composer avec la météo.

La redécouverte des *rushes* par la Cinémathèque française, en 1994, leur restauration et leur projection, avec le film lui-même, au festival de Cannes (à l'occasion du centenaire de la naissance de Renoir), apportent une nouvelle identité au film, celle d'un objet d'histoire et pour l'histoire, comme l'énonce Nicole Brenez :

Alors que Renoir croyait le film impossible, Braunberger l'inventera comme fiction, et Dominique Païni comme document. Sous l'égide de ce dernier en effet, Charles Tesson rédige une analyse

53 Par exemple sur France 3 en mars 1998 (« Cinéma de minuit »), etc.

54 Cf. les entretiens menés par les *Cahiers du cinéma* avec Jean Renoir pour élaborer une théorie sur la « politique des auteurs » (janvier 1952, avril 1954, janvier 1958), ainsi que les écrits ou les documentaires qui ont esquissé des filiations entre réalisateurs (tels que « Renoir le patron », *Cahiers du cinéma*, janvier 1967 ; ou encore *Jean Renoir vous parle de son art*, de Coldefy, émission RTF, août 1961 ; *Renoir le patron*, réalisé par Jacques Rivette et produit par Janine Bazin et André S. Labarthe pour la série « Cinéastes de notre temps », ORTF, 1967), etc.

55 Cf. l'équipe des *Cahiers* en 1969 dans *les Cahiers du cinéma face au film*, un film de Bernard Eisenschitz, dans la série « Aller au cinéma » de Georges Gaudu (CNDP).

mémorable des *rushes* non utilisés par Braunberger conservés à la Cinémathèque française [...], pendant qu'Alain Fleischer monte ce matériel en un film de 1h25 intitulé *Un tournage à la campagne*⁵⁶.

Certes, la valorisation de ces sources filmiques concourt « désormais à la “construction” de ces films restaurés où se pratique l'invention de l'original⁵⁷ ». Toutefois, le film que nous connaissons aujourd'hui est l'œuvre élaborée et parachevée, non sans péripéties, par un producteur.

L'entrée au musée de l'œuvre de Renoir (depuis l'exposition en 1982 à la Maison de la Culture du Havre, grâce à la collaboration de Truffaut, à l'exposition organisée par la Cinémathèque française et le Musée d'Orsay en septembre 2005) lui donne enfin le statut d'objet de patrimoine.

L'édition, en vidéo par René Château (dans la collection « la Mémoire du cinéma français »), puis en DVD par Studio Canal en 2005 (selon plusieurs formules : « Édition Prestige » ; « Jean Renoir, L'essentiel ») vient parachever son « ascension »⁵⁸ et constitue le film en objet matériel que l'on collectionne. L'attention portée par les plus récents éditeurs et distributeurs confirme ce statut : « Le double DVD édité par Studio Canal est présenté dans un « fourreau cartonné au design soigné »⁵⁹. Une fine collaboration entre les ayants droit, le privé et le para-public (la Cinémathèque) donne un nouvel accès à ce film, en garantissant la cohérence de sa sortie sur différents supports.

Aux côtés de sa « collectivisation » et de sa patrimonialisation, le film continue à vivre une histoire familiale. En gardant les traces « papier » de sa production, en lui permettant d'être diffusé (parce qu'il a été produit pour être vendu et permettre à l'entreprise familiale de prospérer), en lui donnant un statut exceptionnel dans le catalogue, que Laurence Braunberger promeut et perpétue, ses héritiers intègrent cette œuvre au patrimoine familial de Pierre Braunberger.

Empruntons à l'anthropologue Thierry Bonnot les catégories qu'il applique à de tout autres objets culturels :

⁵⁶ Nicole Brenez, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁷ François Albera, « Considérations introductives », dans Irène Bessière, Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA/Maison des Sciences de l'Homme/Université de Paris I Panthéon-Sorbonne/AFRHC, p. 22.

⁵⁸ « Depuis sa sortie, le film est devenu un chef d'œuvre incontournable et presque intouchable. [...] Aujourd'hui, le DVD édité par Studio Canal rend hommage à ce chef d'œuvre de Jean Renoir, cinéaste en phase absolue avec l'histoire, l'histoire de sa famille et plus largement l'histoire de l'humanité, notre Histoire... », George Kaplan, « *Une Partie de campagne*, un film de Jean Renoir », janvier 2006, <http://www.dvdclassik.com/Critiques/une-partie-de-campagne-renoir-dvd.htm>.

⁵⁹ Georges Kaplan, *op. cit.*

Le statut de l'objet est ici à la croisée de trois notions, celle de l'objet/produit, de l'objet de famille et de l'objet/patrimoine. Trancher en faveur de l'une ou l'autre est une décision qui pèse sur l'objet lui-même et sur sa trajectoire biographique individuelle. L'objet conserve son rôle de représentation sociale d'une activité professionnelle [...]. Il demeure un produit, avant tout autre statut malgré les années et les variations de valeur⁶⁰.

Conclusion

À travers la reconstitution de la biographie d'un film, qui, après soixante-dix ans de péripéties, est devenu un objet de patrimoine, ce parcours a souhaité mettre en discussion la distinction classique entre la production technique, financière, administrative, et la production artistique, en passant par la production sociale, de *Partie de campagne*.

Les archives de production nous montrent que le cinéma, dans sa version industrielle, est aussi une histoire d'argent, d'emprunts et d'endettements, de salaires, de postes fonctionnels, de contrats, de litiges et d'arrangements. Ce film de sentiments, conçu « par amitié et par amour », est aussi un produit dont la rentabilisation est un horizon nécessaire.

Cette œuvre d'un cinéaste majeur dans l'histoire du cinéma permet également de questionner la notion d'auteur. Film de *Renoir*, il est également une œuvre collective. Bien qu'il ne soit pas intervenu sur le plateau, le producteur a fait advenir le film en dialoguant avec le réalisateur (sur le choix des techniciens, des scénaristes, sur les conditions de tournage), en s'adjoignant des collaborateurs, en le montant, en le diffusant, et en le faisant connaître. N'est-il pas alors un « auteur à part entière »⁶¹?

Individu créateur de statut, personnalité susceptible « en des périodes de crise ou de redéfinition d'espaces professionnels, de construire, en les incarnant, de nouvelles positions, ultérieurement généralisées et formalisées »⁶², Pierre Braunberger a incarné une nouvelle figure de producteur, qui, pour *Partie de campagne*, et bien d'autres films produits par lui, s'est appuyée, en partie et en la déplaçant, sur celle de l'ère des studios hollywoodiens. C'est du moins l'une des hypothèses sur lesquelles nous envisageons de poursuivre l'analyse de son œuvre.

⁶⁰ Thierry Bonnot, *la Vie des objets*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2002, p. 107.

⁶¹ Nathalie Heinich et Michael Pollack, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », dans Bernard Edelman, Nathalie Heinich (dir.), *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 2002, p. 33.

⁶² Nathalie Heinich et Michael Pollack, *ibid.*, p. 41.