1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Philippe De Vita, *Dictionnaire Jean Renoir. Du cinéaste à l'écrivain*

Paris, Honoré Champion, 2020, 459 p.

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8550>

DOI : 10.4000/1895.8550

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 275-277

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Philippe De Vita, *Dictionnaire Jean Renoir. Du cinéaste à l'écrivain* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8550> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8550>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Philippe De Vita, *Dictionnaire Jean Renoir. Du cinéaste à l'écrivain*

Paris, Honoré Champion, 2020, 459 p.

François Albera

RÉFÉRENCE

Philippe De Vita, *Dictionnaire Jean Renoir. Du cinéaste à l'écrivain*, Paris, Honoré Champion, 2020, 459 p.

- 1 Si l'on excepte les entreprises titanesques du XIX^e siècle du genre Émile Littré, Pierre Larousse ou Maurice Lachâtre, les dictionnaires, d'ordinaire, sont des œuvres collectives (en dehors des « dictionnaires amoureux » qui traduisent des partis pris et des goûts personnels). Ce dictionnaire Jean Renoir a donc une première particularité, celle d'être l'œuvre d'un seul auteur, Philippe De Vita (Université d'Orléans) déjà auteur de *Jean Renoir épistolier* (L'Harmattan, 2015). La seconde est d'accorder une place considérable à l'œuvre écrite de Renoir. Le sous-titre du livre est d'ailleurs : « Du cinéaste à l'écrivain ». Il y aurait donc un « devenir-écrivain » chez cet homme, ce qui suppose « un mode de subjectivation dans l'écriture pour lequel le sujet est d'abord une place vide » (p. 11). En d'autres termes, il ne s'agit pas de dire que Renoir a une vocation « rentrée » d'écrivain et qu'elle se découvre dans des circonstances données, ce qui amènerait à envisager l'ensemble de son œuvre filmé selon cet angle, mais qu'il y a, à un moment donné, un investissement dans l'écriture – à proportion d'ailleurs de son détachement du cinéma pour de multiples raisons non seulement économiques (trouver un producteur) mais physiques (vieillesse, fatigue). Ce qui le fait devenir écrivain. On s'interroge cependant sur l'emploi de formules comme le « lent déclin du cinéaste jusqu'au repli sur la littérature que l'écriture épistolaire annonçait » (p. 12) ou l'allusion à son « destin d'écrivain » (p. 160) qui restaurent le modèle évolutif récusé d'entrée de jeu.

- 2 Renoir est l'auteur de quatre romans, deux pièces de théâtre, une biographie (d'Auguste Renoir), une autobiographie, d'articles de presse et d'une abondante correspondance pourtant lacunaire (elle concerne surtout la deuxième partie de sa vie à partir de 1940). Sans compter les scénarios entrepris et non aboutis. De Vita en parle comme d'un « authentique polygraphe ». Cette prise en compte de l'œuvre écrite du cinéaste, alliée à la forme du dictionnaire – où l'ordre alphabétique court-circuite la tentation de la linéarité évolutive et cumulative –, permet de faire ce que l'auteur appelle « un pas de côté » afin d'éviter la répétition de ce qui s'est déjà publié sur Renoir, l'un des cinéastes les plus étudiés au monde... Ainsi, dit-il, c'est « un autre Renoir qui transparaît », différent du « penseur » que ses admirateurs des années 1950-1960 construisirent pour légitimer leur propre démarche (et dont Pascal Mérigeau, exploitant lui aussi extensivement la correspondance, a déjà introduit la démystification dans sa biographie [Flammarion, 2012]). L'imprégnation par une culture de l'écrit – qui fait pièce à la légende de l'improvisateur misant tout sur la spontanéité au tournage – permettrait d'affirmer que le cinéaste « n'aurait fait que porter à sa perfection le classicisme de l'école française du cinéma des années 1930 » (p. 9). On reste là plus interrogatif : quelle « école » des années 1930, quel « classicisme » ? De même s'agissant des catégories un peu rigides de « réalisme social » et de « réalisme poétique » (Renoir passant de l'un à l'autre – prémices dans *les Bas-Fonds* et « tribut » avec *la Bête humaine*). Mieux vaut se plonger dans les différentes entrées du dictionnaire pour éprouver la pertinence de ces assertions ou pour les relativiser, pour enfin tirer de cet ensemble quelques leçons.
- 3 S'agissant du rapport à la littérature, dans l'entrée « *Partie de campagne* », De Vita montre bien qu'en adaptant Maupassant Renoir suit de très près le texte de l'écrivain, conserve une bonne partie des dialogues de la nouvelle et que ses innovations procèdent d'une lecture attentive qui est « simultanément une écriture par un jeu de déplacements des signifiants originels » (p. 270) cherchant, par son style visuel, à faire écho à celui du livre, y compris en jouant sur des variations relevant de l'antanaclase, en particulier sur le mot « dames » ou celui de « drôle ». S'agissant de *Nana*, adaptation à laquelle Renoir tenait puisqu'il avait acquis lui-même les droits auprès de la famille Zola, il aurait été hanté par les questions de fidélité et de trahison, tout en faisant perdre au sujet « sa valeur sociale », la représentation de l'œuvre de Zola se faisant « par défaut », en privilégiant le hors-champ. On pourrait longuement discuter cette appréciation comme celle de l'adaptation de *la Bête humaine*. L'auteur n'aborde pas les aspects de lecture-écriture évoqués au sujet de *Partie de campagne* et cultive une interprétation assez discutable faisant de ce film une critique de la modernité, de la technologie inspirée par des interprétations américaines du film. L'entrée « *Madame Bovary* » aborde un aspect du roman (son régime narratif et l'inscription du point de vue d'Emma) par rapport à l'adaptation de 1933 (où Renoir tient à se singulariser par rapport à Flaubert [p. 224]), mais elle traite essentiellement du projet de 1946 de tourner à nouveau ce titre pour la RKO, projet qui échoue en raison cette fois du Code Hays et de ses limitations. De Vita a ainsi, çà et là, le don de déplacer le centre d'intérêt qu'on croyait trouver dans un article de son dictionnaire.
- 4 « La correspondance est le meilleur remède contre les mythologies qui affectent encore parfois la connaissance de Renoir » écrit l'auteur. À condition toutefois de l'envisager de manière critique, car Renoir peut s'y montrer duplice : à sa femme Dido il dit pis que pendre de *Jules et Jim*, tandis qu'auprès de Truffaut il se montre élogieux. Les exemples

abondent dans ses relations avec ses familiers (Pierre, Claude Renoir) ou d'autres interlocuteurs où la sociabilité l'emporte souvent sur la sincérité. L'entrée « Gérard Philipe » est exemplaire de ce point de vue d'une relation affable, inégalement investie de part et d'autre, qui tourne autour de quelques projets (dont *Till l'Espiègle* et *l'Étranger*), distille faux espoirs et politesses sans suites entre 1949 et 1955. L'opportunisme renoirien (qu'il admet quelque peu avec sa théorie du « bouchon de liège ») a cependant quelques aspects inquiétants quand ce proche du Front populaire et du PC se rend en Italie fasciste tourner une *Tosca* puis cherche à se mettre au service de la France de Vichy pour réorganiser le cinéma avant de partir outre Atlantique en faisant des déclarations publiques (dans la presse) des plus compromettantes.

- 5 Un apport du *Dictionnaire Jean Renoir* doit être également souligné, celui des « autres » : collaborateurs, inspireurs, amis et partenaires qui ont tendance à disparaître dans la notion d'auteur et sous la signature du cinéaste (il y a une entrée « Auteur » où l'on fait élaborer la « politique des auteurs » par Rivette et Truffaut « sous la houlette » d'André Bazin ce qui est inexact, ce dernier ayant polémique avec les jeunes critiques qu'il avait accueillis dans les *Cahiers*). On connaît le rôle de Marguerite Houllé-Renoir, sa compagne et la monteuse de ses films avant son départ pour les États-Unis (et même après : *Partie de campagne* est son œuvre), moins ceux de Pierre Lestringuez, de Carl Koch – dont le rôle pour *La Grande Illusion* est important ainsi que pour nombre d'autres films ultérieurs –, ou Carl Einstein dont la place a été relativisée pour ne pas dire occultée dans la création des Films d'aujourd'hui et la production comme le scénario de *Toni* (quand le film ressort en octobre 1940, le nom d'Einstein – qui venait de se suicider trois mois plus tôt devant l'invasion de la France par les nazis – est effacé du générique). Dans un passage coupé de l'édition de ses mémoires, Renoir lui accordait, pour cette période, une place équivalente à celle de Carl Koch... Ou encore Claude Renoir Jr, le neveu, qui deviendra un chef opérateur talentueux. Sa venue un peu par hasard sur un plateau, la suppléance d'un cadreur défaillant sur *Toni* mais aussi l'apport esthétique qu'il semble apporter et qui est de taille : l'accentuation des contrastes (« sur le modèle des films russes qu'il affectionne »). Il est ensuite l'opérateur de *Partie de campagne*, de *La vie est à nous* et surtout du *Fleuve* où, fort de son expérience du Technicolor (ou son avatar Agfa) sur *Alice au pays des merveilles* de Lou Bunin (voir 1895 revue d'histoire du cinéma, n° 91, 2020), il va apporter au film une dimension plastique qui en fait l'un de ses atouts principaux (il ne bénéficie pas alors de « consultant couleur » Technicolor et doit préparer à l'avance, avec le décorateur, le costumier, le maquilleur la composition de la couleur des plans), comme une dimension documentaire qui lui revient à lui seul. Le dictionnaire aurait pu comporter d'autres entrées de « collaborateurs » « ayant contribué à faire de [Renoir] ce qu'il est » (comme le cinéaste l'écrit dans son autobiographie) : Autant-Lara (qui a écrit sur sa collaboration avec Renoir dans ses mémoires), Prévert (scénariste du *Crime de Monsieur Lange* et à qui on demande de reprendre le scénario de *Partie de campagne*) et bien d'autres. Tel qu'il est cependant cet ouvrage apporte à la connaissance de Renoir par ce prisme littéraire inattendu autant que fécond.