



HAL
open science

“ La représentation théâtrale chez Jean Renoir ”

Isabelle Singer

► **To cite this version:**

Isabelle Singer. “ La représentation théâtrale chez Jean Renoir ”. L’Avant-Scène Cinéma, 2005.
hal-03686722

HAL Id: hal-03686722

<https://amu.hal.science/hal-03686722v1>

Submitted on 2 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Isabelle SINGER

Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM (Perception, Representations, Image, Sound, Music),
Marseille France

Résumé : La mise en scène des spectacles, théâtre ou numéros de cabaret, installée au cœur des films de Renoir est si fréquente qu'elle paraît presque naturelle. Du *Carrosse d'or* (1952) à *La Règle du Jeu* (1939), de *La Grande Illusion* (1937) au *Déjeuner sur l'herbe* (1959), de *La Petite Marchande d'allumettes* (1928) au *Fleuve* (1950), la confrontation du cinéma et du théâtre ne cesse de nous livrer, à travers une véritable réplétion de la vue, la teneur et la valeur de cette double question : où commence la vie ? Où cesse le théâtre ?

Dans les films de Jean Renoir, chacun cherche son rôle et ne le trouvera qu'après avoir essayé, testé, joué enfin sur la scène dressée d'un théâtre débordant la séquence du film. Comme si l'existence était au fond, indulgente. Comme si la vie nous autorisait plusieurs façons de vivre. Comme si insensiblement, nous pouvions tel Protée nous métamorphoser en plusieurs nous-mêmes bien sûr différents les uns des autres.

Le cinéma de Renoir organise la réalité profonde, la pesanteur psychologique, un mode de relation pris dans le tissage du monde. C'est son théâtre qui donnera des ailes aux personnages, qui leur fournira les ingrédients de la liberté, qui leur soufflera depuis la fosse que le réel peut se construire. Tout tourne autour de la liberté de soi. Mais il faudra en sortir. Sortir de ce cercle lumineux riche de la vie mais qui ne peut se vivre qu'à l'extérieur de l'espace scénique. *Le Carrosse d'Or* est le point culminant de cette expression de la vie et la liberté. De cet échange enfin réalisé entre le plan et la scène.

Dans son livre *Cinéma 2 – L'Image Temps*, Gilles Deleuze consacre à Renoir une partie de son chapitre portant sur les « Cristaux de temps ». L'image cristal est une image cinématographique qui comporte deux faces qui ne se confondent pas : le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel. Le passé et le présent même sont maintenus dans leur indiscernabilité. La confusion se fait toujours « dans la tête de quelqu'un »¹, nous dit Deleuze. Chez Renoir, chaque face de l'image peut prendre la place de l'autre. Il y a réversibilité : tantôt le théâtre et l'imaginaire, tantôt le réel et le cinéma. La vérité du théâtre est qu'il faut sortir du jeu pour entrer dans le réel et la vie. Car nous dit encore Deleuze, « le cristal ne retient que la mort »², mais en même temps il prépare la fuite. C'est particulièrement éloquent dans *La Grande Illusion* où le recours à la scène va redistribuer les rôles et provoquer une nouvelle entrée dans la vie, c'est-à-dire transformer le statut intérieur du prisonnier dans la forteresse et préparer l'évasion qui cette fois réussira.

¹ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 L'Image Temps*, Paris : Editions de Minuit, 1985, p.94.

² *Ibidem* p.115

Sortir de son double soi-même par le théâtre après y avoir côtoyé quelques vérités. Cette force de la représentation, Renoir la tient essentiellement de la *Commedia dell'arte*. Ici la scène est figurée par un cercle lumineux à l'intérieur même de l'espace scénique. Il suffit de franchir ce cercle pour instantanément se retrouver dans l'aire du jeu. Comme dans les films de Renoir, le personnage est toujours sur scène dans le jeu ou l'attente du jeu. Dans un rôle qu'il ne quitte jamais et qui est la condition même de la sortie du jeu et de l'imaginaire vers la vie. Mais que d'espaces à parcourir, que de reflets à esquiver, que d'ombres et d'échos à traverser.

Sur une séquence de *La Règle du Jeu*

La Règle du Jeu tourné en 1939 nous donne une formidable représentation du travesti et de la théâtralité. Renoir dira avoir voulu peindre une société qui danse sur un volcan.³ La mise en scène théâtrale et la mise en scène des spectateurs sont en miroir : on donne un spectacle, on joue une danse macabre sur scène pendant qu'hors de la scène, on se donne en spectacle. On joue une pièce de Boulevard : Jurieu court après Christine qui se cache avec Saint-Aubin. La Chesnaye, entraîné par Geneviève, cherche sa femme. Schumacher poursuit l'amant présumé de sa femme, Lisette. Et Octave (Jean Renoir) cherche désespérément quelqu'un pour lui enlever sa peau de ours. Renoir utilise et mélange toutes les formes de représentation. Dans ce sketch de théâtre amateur, de cabaret, la mort danse comme dans un mystère du Moyen-Âge. Parallèlement, les couples s'échangent, les portes claquent comme dans un vaudeville. On se voit passer de la scène sur laquelle la mort danse, à la scène de la vie, aux couloirs où se nouent les intrigues amoureuses.

Puis le piano se met à jouer tout seul alors qu'un peu plus tôt la femme jouait réellement. La musique, parce qu'elle est mécanique, révèle l'artifice des passions. Le sentiment amoureux va, en effet, obéir à une mécanique. Ce piano livré à la solitude montre qu'il n'y a plus rien à faire : la fatalité que déplorera La Chesnaye est en marche (à la fin du film, il mettra le meurtre de Jurieu sur le compte de la fatalité). Sa femme, Christine, va accepter d'avoir une aventure avec Saint-Aubin, parce que c'est le jeu. On joue à un jeu morbide, cette société se décompose, il faut que quelqu'un soit sacrifié pour qu'on continue à se poursuivre dans les couloirs du château.

Les plans sont courts, généralement fixes, qui enchaînent champ de la scène et contrechamp du public, des spectateurs. Le panoramique du premier plan du piano à la scène est commandé par le regard vers la scène de deux spectateurs. La scène regarde la salle. La salle regarde la scène. Nous sommes dans un pur jeu de miroir.

Sous le jeu, il y a la mort, la mort qui se propage dans le public. Dans le second plan, la mort et ses acolytes - les fantômes - sont déjà dans le public : derrière le spectateur et son air moqueur, un miroir reflète l'image du squelette, la scène est déjà dans la salle. Dans le plan suivant, les acteurs sont de dos, à l'avant-plan, devant le public, les fantômes se propagent parmi les spectateurs. Un fantôme effarouche la jeune femme : on joue à se faire peur, on joue de cette proximité, de l'abolition de la distance entre la salle et la scène. Sur scène, il ne reste que la mort, le squelette. La mort envoie ses émissaires dans le public, des émissaires comme Schumacher, le trouble-fête qui refuse de laisser les amants en paix, c'est lui qui accomplira le sacrifice.

³ BILLARD Pierre, *L'Âge classique du Cinéma français*, Paris : Flammarion, 1995, p.341

Le squelette est sur un fond noir : au cinéma, on repousse les limites du champ, on ne voit plus les limites du cadre, on ne voit que les os. Puis, dès lors que le théâtre se mélange à la vie, on passe au plan-séquence : le point de vue sur une scène, sur un cadre de représentation, de face et fixe sans quatrième côté, et remplacé par une mise en scène très fluide. C'est par le regard des domestiques sur la scène que l'on passe de l'espace de la scène à celui des coulisses. On passe de la danse macabre où tout est noir et blanc (le piano, les fantômes, le squelette) au jeu dans les couloirs en pleine lumière. Dans les coulisses, on se croise, les personnages déambulent dans tous les sens alors que la musique donne son unité à toute la séquence : si on badine dans les couloirs, la musique nous rappelle que sur scène, la mort danse.

Quel est le moteur du plan séquence ? Le plan est dirigé par celui par qui tout arrive : Schumacher, le garde-chasse. Il cherche sa femme au milieu des domestiques, c'est-à-dire hors de la salle de représentation, dans l'encadrement des portes. Son déplacement est anticipé par celui d'un serveur qui répète son mouvement devant le mur, et pendant ce temps, à l'arrière, Schumacher suit le même trajet, jusqu'à un premier groupe de valets puis jusqu'à un second, mais devant, il y a Christine et Saint-Aubin qui se comptent fleurette. Puis le travelling suit toujours Schumacher, qui avance caché derrière le mur qui nous mène à Lisette et Marceau, également enlacés.

La force de la représentation se trouve dans certaines résonances. Les intrigues des maîtres se reflètent dans celle des valets, la mise en scène traduit cette symétrie. Lisette et Marceau jouent la comédie de l'adultère, rien n'est bien sérieux (elle lui mord le nez). Ce qui se passe chez les valets fait la lumière sur ce qui se passe chez les maîtres. C'est ainsi une mise en abyme très subtile : comme au théâtre, les personnages principaux ont leur double, leur valet de comédie, leur reflet populaire, qui vit les mêmes situations avec plus de naturel et de violence. Ils révèlent la vérité des maîtres et agissent pour eux (le meurtre de Jurieu par Schumacher à la place du marquis). A l'extrémité, à la marge du mouvement de la caméra, il y a Jurieu le déclassé, dépité, exclu au bout de l'espace.

On a donc deux trios : Lisette, Marceau, Schumacher et Christine, Saint-Aubin, Jurieu, séparés par une mince cloison. Avec une différence : chez les valets, le couple Lisette, Schumacher est légitime, ce qui n'est pas le cas de Christine courtisée par deux hommes et dont le mari est trop occupé avec sa maîtresse (Geneviève). La même scène se répète de part et d'autre de la porte, chez les maîtres et chez les valets.

Le départ et le travelling en sens inverse de Marceau, Lisette et Schumacher anticipent sur celui de Christine, Saint-Aubin, Jurieu. C'est en suivant Schumacher, qu'on ne voit pas puisqu'il est toujours derrière le mur, qu'on découvre les machinations de Saint-Aubin et de Christine.

Le double regard de Christine est mis en valeur car c'est sur lui qu'a lieu le raccord, il met Jurieu en position de figurant, il ne dirige plus - mais l'a-t-il jamais fait ? - le mouvement de caméra. Dans le plan suivant, Octave apparaît, quand Christine et Saint-Aubin sont en train de s'éclipser. Il a d'abord présent par sa voix : « on ne joue plus ? » Il est encore dans le théâtre, il est déplacé car il veut, contrairement aux autres, encore jouer au spectacle. Les autres jouent le même vaudeville, les hommes trompés - Schumacher et Jurieu - poursuivent désespérément leur femme ou amante respective. Ils sont tous présents à un moment ou à un autre dans le plan. Octave ne fait partie ni des maîtres, ni des valets et de ce fait, sert de pivot à ces chassés-croisés, il dirige le mouvement de caméra. Dorénavant, on ne va plus le

quitter, il est toujours dans le cadre, témoin des deux intrigues en train de se nouer. Les autres ne cessent d'entrer et de sortir. Les deux couples, Lisette-Schumacher et Christine-La Chesnaye sont en correspondance : les maris cherchent leur femme. Le rôle pivot d'Octave est un ressort comique.

Dans ce plan, ils sont tous présents, mais cette fois-ci dans la profondeur de champ. Geneviève et La Chesnaye à l'arrière-plan et Schumacher qui entraîne Lisette et Marceau. Le mouvement d'Octave est doublé dans la profondeur par celui de Schumacher et Lisette, parallèle, à l'arrière-plan. La voix de la pianiste (« J'ai une envie folle de faire une belotte ! ») attire le mouvement de caméra avant qu'elle ne traverse le champ à l'avant-plan. A l'extrémité du mouvement de caméra, Octave recroise Lisette et Schumacher puis Jurieu. Là les deux étages, celui des maîtres et celui des valets, se confondent : Jurieu demande à Schumacher s'il n'a pas vu Christine.

C'est Octave, par ses déambulations, qui relie les personnages les uns aux autres, alors qu'ils sont incapables, eux, de se retrouver. C'est par exemple Octave qui faisant allusion à Christine, provoque le travelling circulaire et l'apparition de Christine dans l'arrière-plan, ce qui renforce la symétrie des deux histoires. Marceau se cache derrière Octave, Christine se cache d'Octave. Il y a une résonance entre les deux trios. Renoir articule ces lieux de passage sans respect de l'espace : nous sommes au théâtre, complètement perdus avec toutes ces portes, tous ces personnages qui se croisent sans cesse et qui sont censées se chercher. Puis, tous sortent, ne reste qu'Octave avec sa peau d'ours, qui en a assez des masques.

Dans le dernier plan, on pourrait dire le dernier tableau, la musique s'éteint, nous sommes devant un plan général fixe de face sans quatrième côté (comme au théâtre). C'est Octave qui entre par le quatrième côté. On est de retour sur une scène, le cadre s'élargit : La Chesnaye et Geneviève jouent un drame, mais c'est un drame un peu minable : La Chesnaye a des préoccupations de propriétaire. Octave, dans la profondeur de champ, ferme la porte. Dans l'encadrement, un bref instant, on aperçoit Christine et Saint-Aubin, suivant la même composition que le squelette dans le miroir. C'est encore une danse macabre qui se joue puisqu'elle finira par la mort de Jurieu. On est passé d'une scène où, joyeusement, la mort sautille, à une autre scène où un homme hésite entre une femme et son château. Tout est théâtre, le drame lui s'est joué dans les coulisses : le meurtre de Jurieu.