



La réception en France des films américains de Jean Renoir

Christel Taillibert

► To cite this version:

Christel Taillibert. La réception en France des films américains de Jean Renoir. Renoir en Amérique, 2006. halshs-02181800

HAL Id: halshs-02181800

<https://shs.hal.science/halshs-02181800>

Submitted on 15 Jul 2019

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.

La réception en France des films américains de Jean Renoir.

Introduction

Jean Renoir, grâce au succès critique rencontré par des œuvres comme *Toni* ou *La Règle du jeu*, était considéré à la veille de la guerre comme l'un des plus grands cinéastes français. Son exil aux États-Unis, qui donna lieu à la réalisation de cinq longs métrages et d'un court métrage de propagande (*Salut à la France*), ne lui permit pas de conserver auprès de la critique française l'aura et l'admiration dont il s'était entouré. Sujette à de très vertes attaques de la part de la presse cinématographique, son œuvre américaine devra attendre plusieurs années avant de connaître une réhabilitation - partielle - en France.

Il nous faut tout de suite mettre en évidence un phénomène qui a largement nuit, en son temps, au bon accueil dans son pays natal des films tournés par Jean Renoir aux États-Unis. Ces différents films furent en effet tardivement et extrêmement mal distribués, et/ou bien proposés à des moments bien peu importuns. Ceci eut pour double conséquence un décalage temporel néfaste entre le moment où ces œuvres furent réalisées et celui où ils furent proposés au public français d'une part, et une marginalisation de cette œuvre condamnée par la force des choses aux oubliettes d'autre part.

Ainsi, les premiers films américains de Renoir qu'il fut donné de voir au public français sont *Salut à la France* et *Vivre libre*, distribués respectivement le 13 octobre 1944 et le 10 juillet 1946. On imagine aisément que le climat de la France, au lendemain de la Libération et dans l'immédiat après-guerre, était bien peu propice à la réception d'une œuvre tournée à l'étranger, loin du conflit, et prétendant traiter de la France en guerre.

Quant à *L'Étang tragique*, réalisé en 1941, il fut distribué à la sauvette à partir du 23 avril 1948. Et *L'Homme du Sud* (1945) ne sortit en salle qu'à partir du 30 mai 1950, malgré deux passages remarquables en festivals, à la Biennale de Venise en 1946 - où il reçut le prix du meilleur film - puis au Festival "maudit" de Biarritz en 1949. *Le Journal d'une femme de chambre* (1946) et *La Femme sur la plage* (id.) furent présentés conjointement à la Biennale de Venise en 1947. Leur distribution dans les circuits de salles français fut presque simultanée - respectivement le 9 et le 23 juin 1948 - mais ils furent largement desservi par le contexte de crise cinématographique qui caractérisait le cinéma français dans son ensemble dans l'immédiat après-guerre.

Aussi, ce fut finalement le mouvement du cinéma d'essai qui, au début des années soixante, permit une redécouverte partielle de l'œuvre américaine de Jean Renoir, restée pratiquement inconnue du public et d'une large partie de la critique. *L'Étang tragique* et *L'Homme du sud* furent programmés dans les circuits art et essai dans les années soixante. Les programmations télévisuelles successives donnèrent finalement lieu à un rejugement d'ensemble du travail accompli par Renoir aux États-Unis.

C'est en nous appuyant sur les textes critiques publiés à ces différentes étapes de la découverte ou redécouverte de ces différents films, qu'enous chercherons ici à mettre en évidence les différents axes autour desquels s'articulent la réception des films américains de Jean Renoir de la part de la critique française, ainsi que l'évolution des critères d'analyse au fil du temps.

Renoir aux prises avec la machine hollywoodienne

"Gros commerce et grosses astuces, le tempérament de Renoir n'y trouve pas son compte"¹ s'exclamait Gilles Martain dans *Arts* en 1962. La première remarque qui s'impose à la lecture des différents textes qui jalonnent la réception en France des films américains de Jean Renoir, c'est la mise en évidence constante de la part des journalistes du fossé qui séparait le cinéaste français des méthodes de travail hollywoodienne, et par conséquent de l'impossibilité pour lui de fait de donner le meilleur de lui-même.

"On imagine le tempérament de Renoir aux prises avec la Machine et l'Administration d'Hollywood, écrivait Claude Vermorel dans *Spectateur* à l'occasion de la première sortie en salle de *L'Étang tragique*. De tous les exilés, poursuit-il, il était la plus forte personnalité sans doute (...), mais aussi la plus influençable, sans même qu'il s'en rende compte. Par bonhomie"². Cette influence soit disant subie par Renoir se serait aux yeux des journalistes exercée avant tout dans le choix des sujets. "Aux États-Unis, où il se trouvait pendant la guerre, Jean Renoir a eu du mal à trouver des sujets en accord avec son tempérament"³ pouvait-on lire dans *Le Figaro* en 1962.

La confrontation du réalisateur français à des sujets peu conformes à sa sensibilité propre pâtissait en outre du fonctionnement même de l'industrie cinématographique hollywoodienne, où le metteur en scène était dépourvu du contrôle sur la fabrication du film au profit du producteur. Ainsi, toujours à propos de *L'Étang tragique*, Georges Sadoul écrivait-il en 1948 : "Renoir, travaillant en France, aurait sans doute pu aider l'intelligent Nichols à faire oublier ce méchant sujet. Mais à Hollywood, la mise au point du scénario est opérée par le producteur, et non par l'auteur et le réalisateur"⁴. Puis, cherchant à excuser le grand cinéaste français d'une œuvre indigne de son nom, il ajoutait : "Il semble bien que les trois quarts de *L'Étang tragique* aient été ordonnés par le producteur, bien plus que par le réalisateur" - ce qui par ailleurs est complètement démenti par les propos même du cinéaste quant à son travail sur ce film. Ce même constat de dépossession du pouvoir de création de l'auteur en vertu de préoccupations mercantiles se répétait à propos d'*Une femme sur la plage*. Les journalistes insistaient en effet sur le fait que Renoir ait décidé de remanier son montage suite à une preview organisée à Santa Barbara, au cours de laquelle il aurait observé une mauvaise réception du film par le public. "De surcroît, le montage est refait derrière son dos, et l'œuvre en pâtit encore"⁵ ajoute Claude Beylie dans *L'Avant-scène*.

¹ Gilles Martain, "L'Étang tragique, un Renoir américain", in *Arts*, 17 juillet 1962.

² Claude Vermorel, "L'Étang tragique", in *Spectateur*, 4 mai 1948.

³ Pierre Mazars, "L'Étang tragique", in *Le Figaro*, 6 juillet 1962.

⁴ Georges Sadoul, "L'Étang tragique", in *Lettres françaises*, 13 mai 1948.

⁵ Claude Beylie, "Anthologie du cinéma - Jean Renoir", in *L'Avant-scène*, n°251-252, juillet 1980.

La priorité accordée par Hollywood à la rentabilité commerciale de ses produits s'accompagnait en outre d'une censure explicite exercée à l'encontre de sujets considérés comme portant atteinte à l'image de la Nation. Jean Renoir rencontra ce problème de plein fouet avec *L'Homme du Sud*. "Un tel sujet est tabou pour Hollywood, expliquait Georges Sadoul en 1950, où l'Amérique pauvre est une Amérique inconnue. Jean Renoir s'est heurté partout aux interdits de la censure. Il a dû faire des concessions. (...) Et il a dû s'interdire de montrer les nègres, qui constituent pourtant 80 pour 100 de la population agricole"⁶.

En fin de compte, son génie ayant été "broyé par l'usinage de Hollywood" pour reprendre l'expression de Claude-Jean Philippe⁷, d'aucuns considéraient que Jean Renoir avait été réduit au statut "d'honnête réalisateur anonyme"⁸...

Ce point de vue n'était pourtant pas unanimement partagé, et quelques uns - rares, il est vrai - affirmaient au contraire que le génie créatif de Renoir n'avait en rien souffert du nouveau contexte productif dans lequel il s'épanouissait. "Le gigantesque appareil industriel hollywoodien n'est pas parvenu à étouffer le plus puissant, le plus riche, le plus coloré des tempéraments dont ait jamais bénéficié le cinéma français"⁹ proclamait Raymond Barkan en 1948 dans *L'Écran français* à l'occasion de la sortie de *L'Étang tragique*. "Il n'est pas vrai que Renoir ait été prisonnier du conformisme d'Hollywood, précisait également Jean Collet quelques années plus tard à propos du même film. Il n'est pas vrai qu'il ait bâclé ce film sous la pression de Zanuck"¹⁰, ajoutait t-il.

Ainsi, la lente réhabilitation de l'œuvre américaine de Jean Renoir à partir des années soixante passera avant tout pas l'affirmation de son autonomie créatrice face au système des studios. "Renoir est parvenu en effet, d'emblée, à s'acclimater à un milieu, un style, une technique, des acteurs qui lui étaient étrangers, réussissant la gageure de faire un film à la fois éminemment personnel et typiquement américain"¹¹ écrivait à titre d'exemple Claude Beylie en 1980, illustrant le renversement total qui s'était opéré, lentement, depuis les écrits courroucés de ses confrères dans l'immédiat après-guerre...

Projections anti-américanistes sur l'œuvre de Renoir

Parallèlement à ces différentes façons de percevoir l'intégration de Renoir au système hollywoodien, il est intéressant de noter que les critiques dans leur ensemble - et au premier chef les détracteurs de cette période de la carrière de Renoir - recherchaient dans les réalisations du cinéaste les marques d'un certain anti-américanisme. Ainsi, quelque soit la période considérée, le travail de Renoir aux États-Unis était considéré *a priori* comme un acte de résistance aux tentatives d'homologation de l'art du cinéma exercées par Hollywood. Ce phénomène est particulièrement évident à propos de *L'Homme du Sud*, film perçu comme une critique ouverte de l'auteur à l'encontre du pays qui l'hébergeait.

⁶ Georges Sadoul, "L'Amérique pauvre - *L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir", in *Les Lettres françaises*, 15 juin 1950.

⁷ Claude-Jean Philippe, "L'étang tragique", in *Télérama*, 22 juillet 1962.

⁸ Louis Chauvet, "À propos de *L'Étang tragique* de Jean Renoir", in *Le Figaro*, 12 février 1948.

⁹ Raymond Barkan, *L'Écran français*, 1948.

¹⁰ Jean Collet, "L'étang tragique", in *Télérama*, 6 février 1966.

¹¹ Claude Beylie, "Anthologie du cinéma - Jean Renoir", *op.cit.*

Cette critique était tout d'abord ressentie à l'encontre de l'industrie cinématographique nationale. Le journaliste du *Franc-Tireur* voyait ainsi en ce film "une réaction contre la standardisation commerciale dont meurt la production américaine"¹², tandis que l'on faisait remarquer que Renoir avait engagé des acteurs peu connus et non des stars, de même qu'il avait tourné en décors réels et non en studios, choix totalement contraire aux normes en vigueur à Hollywood à l'époque.

Au-delà du rapport même à l'industrie cinématographique, cette lecture de *L'Homme du Sud* comme critique renoirienne à l'encontre des États-Unis s'appliquait aussi à la politique intérieure de la première force mondiale. Ce film est "un témoignage sur une partie du prolétariat américain abruti par les slogans capitalistes"¹³ pouvait-on lire dans *Franc-Tireur*. Cette idée était reprise par Robert Chazal dans *France-Soir*, lequel écrivait : "On sent très bien que ce qui a plu à Renoir dans cette histoire, c'est son aspect de révolte contre l'ordre social établi, donc nuisible"¹⁴. Le boycott dont le film fut l'objet de la part d'une partie de l'exploitation américaine, son interdiction dans plusieurs États du Sud suite aux invectives du président du comité de censure de Memphis, Lloyd T. Binford, vinrent d'ailleurs alimenter cette thèse et firent couler beaucoup d'encre, faisant de Renoir un pourfendeur de l'hypocrisie américaine.

Si ce phénomène était particulièrement explicite dans le cas de *L'Homme du Sud*, il pouvait néanmoins être vérifié sur l'ensemble de l'œuvre américaine de Renoir, et même dans des périodes beaucoup plus contemporaines. À titre d'exemple, en 1994, Claude Miller parlait du *Journal d'une femme de chambre* comme un film "d'une audace ahurissante eut égard à la pusillanimité des codes des studios"¹⁵, tandis que Roger Viry-Babel rappelait en 1986 comment *L'Étang tragique* avait été réalisé "contre le système hollywoodien"¹⁶...

Les marques d'un auteur

Ainsi, si les journalistes même qui dénonçaient l'anéantissement du génie créatif de Renoir au contact de l'industrie hollywoodienne cherchaient dans son œuvre les traces d'une révolte personnelle, ils poussaient le paradoxe jusqu'à réintroduire ses différents films américains - qu'ils les aient appréciés ou pas - dans la perspective d'une œuvre globale. Il s'agissait en pratique de discerner les marques d'un auteur dans des réalisations qu'ils dénonçaient par ailleurs comme des œuvres de commande, des travaux alimentaires dépersonnalisés. "Des images sont là, beaucoup plus convaincantes et qui portent en filigrane, comme toutes les œuvres authentiques, la signature aussitôt identifiable de leur auteur"¹⁷ écrivait Claude Mauriac dans *Le Figaro littéraire* en 1950 à propos de *L'Homme du Sud*. La même idée était développée par Henri Magnan dans *Le Monde* lorsqu'il déclare la même année : "Renoir a parfaitement su préserver l'unité de son esprit et rester fidèle à l'invention que nous valent ses créations consacrées"¹⁸.

¹² "L'oasis de *L'homme du sud* est un mirage", in *Le Franc-tireur*, 2 juin 1950.

¹³ *ibid.*

¹⁴ Robert Chazal, "L'Homme du Sud", in *France-soir*, 5 juin 1950.

¹⁵ Claude Miller, "Le Journal d'une femme de chambre", in *Cahiers du cinéma*, n°482, juillet-août 1994.

¹⁶ Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, Le jeu et la règle*, Denoël, Paris, 1986.

¹⁷ Claude Mauriac, "L'Homme du sud", in *Le Figaro littéraire*, 3 juin 1950.

¹⁸ Henri Magnan, *Le Monde*, 3 juin 1950.

Cette perception de la trace du style de Renoir dans ses films américains n'était pas toujours à l'avantage du metteur en scène français. Certains y voyaient au contraire la marque d'une caricature de lui-même, comme Joseph Bertrand qui écrivait en 1948 à propos du *Journal d'une femme de chambre* : "Ne forme, en réalité, qu'une espèce de pastiche de Jean Renoir. Par-ci, par-là, en effet, on aperçoit l'empreinte du maître. De temps en temps, on voit l'effort qu'il a fait pour imprimer sa marque sur tel personnage ou sur telle scène"¹⁹.

D'une manière générale, que le jugement porté soit positif ou négatif, plusieurs pistes étaient exploitées pour réintégrer ces films américains dans ce qu'on appelait "l'univers renoirien". La première concernait l'aspect formel des œuvres considérées, et mettait donc en avant le talent de metteur en scène de l'artiste français, même quand le résultat final était considéré comme "raté" pour d'autres raisons. "Jean Renoir va bien, écrivait par exemple Pierre Laroche en 1946 à propos de *Vivre libre*. Il n'a rien oublié de son métier. Sa technique est toujours sûre, violente, simple, excellente. C'est du Renoir de bonne qualité courante avec tempérament et sens de la couleur dans une œuvre tournée en noir et blanc. Mais son film est mauvais. Il est même souvent pire que mauvais : c'est-à-dire ridicule"²⁰. De la même façon, Samuel Lachize en 1962 nuançait ses critiques en affirmant : "*L'Étang tragique*, sur un scénario de Dudley Nichols, serait un film bien banal, s'il ne portait dans sa mise en scène, la "patte" de Renoir. [... Ce dernier] parvient à nous attacher à ses personnages, à maintenir un "suspense" valable et passionnant, par le biais d'une mise en scène implacable et d'une direction d'acteurs au-dessus de tout éloge"²¹.

Parallèlement à cet aspect purement formel, l'autre voie empruntée par la critique pour chercher la marque de son auteur dans les productions américaines de Jean Renoir concernait les thématiques par lui développées, que l'on tentait de lier avec celles qui caractérisaient son œuvre d'avant-guerre. Remarquons par ailleurs que ce n'est qu'à partir des années soixante que l'on commença à poursuivre de telles analyses, à une époque où la notion de "cinéma d'auteur" dominait le champ de la théorie filmique. Ainsi, à propos de *L'Étang tragique*, Roger Viry-Babel énumérait-il les "quelques lignes dominantes" permettant de réintégrer le film "à sa juste place dans l'univers renoirien" : "Tout d'abord, la soif de justice qui sous-tend le scénario et bien évidemment le thème du paria. (...) Vient ensuite dans cette thématique, la fascination de la nature, et spécialement de l'eau. (...) L'opposition entre deux types de femmes fait aussi partie intégrante des thèmes de Renoir"²². Marcel Martin, en 1962, voyait quant à lui dans ce même film "une soif de justice qui se fait jour à travers toute son œuvre"²³, tandis que Gilles Martain, la même année, s'attachait davantage à ce qu'il voit comme "un réel amour de la nature, des bêtes, du monde menacé, et une certaine méfiance devant les entreprises humaines. Bref, conclut-il, les constantes de l'œuvre de Jean Renoir"²⁴.

¹⁹ Joseph Bertrand, *Nation belge*, 27 février 1948.

²⁰ Pierre Laroche, *Franc-Tireur*, 13 juillet 1946.

²¹ Samuel Lachize, "*L'Étang tragique* (1941) (Une heureuse reprise...)", in *L'Humanité*, 3 juillet 1962.

²² Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, Le jeu et la règle*, Denoël, Paris, 1986.

²³ Marcel Martin, "*L'Étang tragique*, Jean Renoir en Amérique", in *Les Lettres françaises*, 17 juillet 1962.

²⁴ Gilles Martain, "*L'Étang tragique*, un Renoir américain", *op.cit.*

Les autres films de Renoir, bien sûr, étaient sujets à de telles considérations. À titre d'exemple, Armand-Jean Cauliez s'exprimait de la sorte à propos du *Journal d'une femme de chambre* : "Ce qui importe dans ce film, ce sont les thèmes chers à Renoir : l'insertion d'un drame individuel dans le remue-ménage général ; l'amour faisant fi des différences sociales (...) ; le raidissement d'un personnage jusque-là soumis (...) ; l'intercession plus ou moins drôle d'un personnage hors série"²⁵. Concluons à ce propos, enfin, avec cette phrase de Claude Beylie à propos d'*Une femme sur la plage* : "Renoir y décèle une vague parenté avec *La Bête humaine* (...) qui lui permettra de creuser plus avant le mécanisme des passions humaines, et spécialement la fascination érotique, thème qui court en filigrane dans toute son œuvre"²⁶.

Cette dernière citation annonce une autre direction dans cette tentative de la critique d'appréhender de façon globale l'œuvre de Jean Renoir. Il s'agissait en effet de tenter d'établir des liens précis entre les films américains et les films réalisés par l'auteur en France avant-guerre. "*The Southerner* est bien du même réalisateur que *La Règle du Jeu*"²⁷ écrivait Stanley Goulder en 1950, rejoint en cela plusieurs années plus tard par Gérard Legrand, pour qui la prise de conscience de Célestine face à Joseph constitue "l'un des éléments qui renvoient le film à *La Règle du jeu*"²⁸.

Le même film était d'ailleurs invoqué par Armand-Jean Cauliez à propos, cette fois de *Vivre libre*. Il écrivait en effet : "En avouant clairement une fois de plus, comme dans *La Règle du jeu*, que tout le malheur des hommes vient de ce que *chacun a ses raisons*, Renoir, loin d'excuser la lâcheté, traduit en fait un état de fait qui n'est pas si éloigné que cela de la réalité française"²⁹. Concluons enfin sur un véritable pamphlet signé par Jean Collet en 1966, tout entier dédié à l'affirmation de la place de choix occupée par *L'Étang tragique* dans l'œuvre cinématographique de Jean Renoir :

"Mais la splendeur, la richesse de ce film, on les trouve surtout dans la fidélité de Renoir à lui-même, à travers ses apparentes contradictions. Et cette fidélité, ici, c'est la poésie retrouvée. (...) Et si *L'Étang tragique* est un grand poème, c'est parce que Renoir a su retrouver sur ces terres lointaines, comme dans la Sologne de *La Règle du jeu*, comme plus tard dans l'Inde du *Fleuve*, ou jadis dans la Basse Provence de *Toni*, le seul univers qui importe : son univers intérieur. (...) Dans cet "autre monde", c'est l'œuvre de Renoir tout entière qui se rassemble avant un nouveau départ. C'est sa permanence qui nous frappe dans cette œuvre étrangère"³⁰.

Le rapport à la nature

La Règle du jeu ou *Une partie de campagne* avaient été largement admirés pour la capacité du cinéaste à exploiter au maximum le potentiel expressif offert par le décor naturel. Malgré les nombreux désaveux dont fut l'objet son travail aux États-Unis, cette qualité lui fut presque unanimement reconnue sur l'ensemble de ses productions américaines. Nombre de critiques établissaient d'ailleurs des liens entre ces films et

²⁵ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, Éditions Universitaires, 1962, Paris.

²⁶ Claude Beylie, "Anthologie du cinéma - Jean Renoir", *op.cit.*

²⁷ Stanley Goulder, "L'Homme du Sud", *Fiche filmographie IDHEC*, 1er janvier 1950.

²⁸ Gérard Legrand, "Feuillets pour mon Renoir", in *Positif*, n°401-402, juillet-août 1994.

²⁹ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, *op.cit.*

³⁰ Jean Collet, "L'étang tragique", *op.cit.*

ceux d'avant-guerre par le biais de cette inscription dans un paysage naturel. *L'Étang tragique* en particulier, situé dans les marais d'Okefenokee en Géorgie, fut soumis à de telles comparaisons. "Nous retrouvions Renoir par cette image de marécage qui reliait ce film aux étangs et aux forêts de Sologne, leitmotiv de *La Règle du jeu*"³¹ écrivait Georges Sadoul en 1948. Ce dernier voyait d'ailleurs dans cette inscription de la narration dans cet univers l'unique intérêt de ce premier film américain de Jean Renoir : "C'est avec eux seuls que Renoir a manifesté son originalité de vision et sa personnalité, concluait-il. Pour le reste, *Swamp Water* est un film de série, une besogne".

Louis Chauvet quant à lui, dans *Le Figaro*, reprenait la même comparaison mais de façon beaucoup moins enthousiaste. "De toute évidence, écrivait-il, les marécages américains l'ont beaucoup moins inspiré que ne l'inspirèrent jadis les paysages français dans *La Règle du Jeu* ou *Une partie de campagne*. Son émotion poétique elle-même s'est gravement affaiblie"³². *L'Homme du Sud*, quelques années plus tard, donna d'ailleurs lieu au même genre de remarques. Ainsi Claude Mauriac écrivait-il "Les bords de ce fleuve américain que nous montre *L'Homme du Sud* ressemblent étrangement aux rives de la Seine ou à celles de la Marne, telles que nous les retrouvions, mais transfigurées, dans ses films français"³³.

Le choix de Renoir de tourner en décors naturel, et non en studios comme il était coutume à Hollywood, était fréquemment relevé par les journalistes, qui y voyaient encore une fois une marque de "résistance" à la norme. "C'est à lui qu'on doit que le film comporte si peu de scène de studio lorsqu'on connaît la propension hollywoodienne au carton-pâte"³⁴, écrivait Marcel Martin à propos de *L'Étang tragique*. Claude-Jean Philippe reprenait la même idée en affirmant que "Renoir avait créé une petite révolution à Hollywood en voulant tourner son film en extérieurs réels, dans les marais de Géorgie. Zanuck, le producteur, ne s'y opposa pas. Et Renoir put se livrer à cette contemplation lyrique des beautés naturelles qui est la marque première de son génie"³⁵.

La primeur dont bénéficiait Jean Renoir dans l'exploitation cinématographique des magnifiques décors que composaient ces marais du Sud des États-Unis était en outre fièrement mis en exergue par différents chroniqueurs. "Renoir est un des premiers qui aient apprécié comme cinéaste la beauté sauvage de ce site"³⁶ pouvait-on lire dans *Le Figaro* en 1962. "On a vu souvent, depuis, dans des documentaires ou dans des films de fiction, les marécages d'Okefenokee, renchérisait Armand-Jean Cauliez la même année. Mais c'est un Français qui en a le mieux exprimé, plus que le côté *sensationnel*, le caractère anachronique, étrange et sauvage"³⁷. La notion "d'exotisme", la stupéfaction du cinéaste à la découverte de ces décors inconnus, sont d'ailleurs des idées qui revenaient fréquemment sous la plume des journalistes. "On sent que le réalisateur a été fasciné par l'extraordinaire et fantastique paysage de forêts aquatiques d'Okefenokee"³⁸, écrivait Marcel Martin. Jean Collet lui aussi allait dans ce sens lorsqu'il notait : "*On se croirait ici dans un autre monde, sur une autre planète* dira un personnage au cours du

³¹ Georges Sadoul, "L'Étang tragique", *op.cit.*

³² Louis Chauvet, "À propos de l'Étang tragique de Jean Renoir", *op.cit.*

³³ Claude Mauriac, "L'Homme du Sud", *op.cit.*

³⁴ Marcel Martin, "L'Étang tragique, Jean Renoir en Amérique", *op.cit.*

³⁵ Claude-Jean Philippe, "L'Étang tragique", *op.cit.*

³⁶ P. Ms. "L'Étang tragique", *op.cit.*

³⁷ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, *op.cit.*

³⁸ Marcel Martin, "L'Étang tragique, Jean Renoir en Amérique", *op.cit.*

film. C'est sans doute l'impression de Renoir lui-même qu'il traduira dès les premières images avec sa caméra muette, caressant à fleur de l'eau la végétation sauvage et menaçante"³⁹.

Le naturalisme

Il est par ailleurs intéressant de constater que cette capacité du cinéaste Jean Renoir à appréhender le milieu naturel avec une sensibilité très particulière était presque toujours commentée en référence directe avec le mouvement naturaliste dont il était devenu le symbole en France. Ainsi, Samuel Lachize supposait à propos de *L'Étang tragique* : "C'est probablement ce naturalisme du récit qui a séduit Jean Renoir, encore tout imprégné par l'école naturaliste française dont il était le porte-drapeau avant la guerre"⁴⁰.

L'Homme du Sud aussi donna lieu à des mises en perspective similaires. Ainsi, Jean Queval dans *Radio cinéma télévision* parlait t-il du "retour du metteur en scène au naturalisme infailible et au seins pictural exceptionnel dont il a fait preuve dans ses meilleurs films français"⁴¹. "The Southerner, ajoutera Vincent Ostria plusieurs années plus tard, est un film naturaliste au sens fort, pas au sens d'exagération fataliste qu'on lui prête habituellement"⁴².

Ces références à un mouvement dit "naturaliste" va de pair avec le rappel d'autres influences, artistiques ou littéraires, dont semblent imprégnés les films de Jean Renoir. Le *Franc-Tireur* parlait ainsi en 1950 de la "veine rousseauiste du metteur en scène"⁴³ à propos de *L'Homme du Sud*, tandis que Vincent Ostria comparait le même film aux premiers romans de Jean Giono. Le mouvement impressionniste qui marqua l'histoire de la peinture au tournant du vingtième siècle constituait lui aussi une référence incontournable, a fortiori pour Jean Renoir dont le père était un des plus éminents représentants de cette petite révolution artistique. Renoir, "formé par les peintres impressionnistes et les romanciers naturalistes"⁴⁴ - comme le rappelait Georges Sadoul - aurait ainsi composé dans *L'Étang tragique*, aux dires de Marcel Martin, "un travail remarquable de finesse et de modelé qui est bien dans la tradition impressionniste"⁴⁵.

Cette volonté supposée du cinéaste de composer des œuvres qui s'offraient comme des miroirs de la réalité contrastait évidemment avec la production hollywoodienne de l'époque. Comme le précisait Georges Sadoul, "ce réalisme, éloigné de l'optimisme stupide comme de la noirceur conventionnelle, est fondé sur une robuste vision de l'homme et de la société, il est sensible et chaud, émouvant, vrai"⁴⁶. *L'Homme du Sud* en particulier se prêta à ce type d'analyse. "Il est construit de façon à nous dissimuler les os

³⁹ Jean Collet, "L'Étang tragique", *op.cit.*

⁴⁰ Samuel Lachize, "L'Étang tragique (1941) (Une heureuse reprise...)", *op.cit.*

⁴¹ Jean Queval, "L'Homme du Sud, Excellente rentrée de Jean Renoir", in *Radio cinéma télévision*, 3 juin 1950.

⁴² Vincent Ostria, "L'Homme du Sud", in *Cahiers du cinéma*, n°482, juillet-août 1994.

⁴³ "L'oasis de *L'Homme du Sud* est un mirage", *op.cit.*

⁴⁴ Georges Sadoul, "L'Étang tragique", *op.cit.*

⁴⁵ Marcel Martin, "L'Étang tragique, Jean Renoir en Amérique", *op.cit.*

⁴⁶ Georges Sadoul, "L'Étang tragique", *op.cit.*

de la construction au-dessous de la chair vivante de la réalité"⁴⁷ écrivait Stanley Goulder. "Renoir a bien su nous rendre compte de la réalité de la lutte menée par Sam Tucker"⁴⁸ ajoutait Guy Marester. "La vérité des situations est poignante"⁴⁹ affirmait quant à lui Jean Queval. C'est finalement cette capacité du metteur en scène à exprimer sur l'écran l'essence même de l'existence que mettaient en avant les admirateurs de *L'Homme du Sud*. "Jean Renoir, qui place sa caméra avec le même amour et la même science qu'un peintre son chevalet, sait à merveille saisir ce qui est la vie : hommes, bêtes ou plantes"⁵⁰ notait Robert Chazal. Concluons à ce propos par une phrase de Claude-Jean Philippe à propos de ce même film, pour lequel "Renoir y exerce la plénitude de sa vision, dans une prise de possession souveraine d'une vie puisée à sa source"⁵¹.

La direction d'acteurs

L'inscription réaliste des œuvres de Jean Renoir était par ailleurs permise par la formidable direction d'acteurs qui était la sienne, et sur laquelle s'appuyait tout son art. "Peu de metteurs en scène ont une sensibilité aussi communicative que Renoir, et presque tous ses acteurs jouent *sensible*"⁵², écrivait Claude Vermorel dans *Spectateur* à propos de *L'Étang tragique*. "Si le scénario est très faible, la direction des comédiens est celle de Renoir, c'est-à-dire d'un grand metteur en scène"⁵³ précisait Jeander dans *Libération*. "Anne Baxter, alors débutante, Dan Andrews et les autres interprètes prennent, sous la houlette de Jean Renoir, des dimensions qu'aucun réalisateur américain n'aurait été capable de leur donner à l'époque"⁵⁴, renchérisait enfin Samuel Lachize dans *L'Humanité*.

Les autres films américains de Renoir bénéficièrent aussi des mêmes louanges. "Ce qui fait aujourd'hui le charme indéniable de *This Land is Mine* , écrivait par exemple Armand-Jean Cauliez en 1962, ne se situe pas au niveau de la crédibilité (...) mais dans l'intelligence de la direction d'acteurs"⁵⁵. Plus récemment, Gérard Legrand admirait quant à lui dans ce film un "Charles Laughton admirable" et une Maureen O'Hara flambante de sincérité"⁵⁶.

Parmi les films américains de Jean Renoir, c'est peut être *L'Homme du Sud* qui remportait le plus de louanges pour sa direction d'acteurs. "Il a communiqué à ses interprètes sa façon de voir et de sentir. Zachary Scott fait presque oublier qu'il n'a rien d'un paysan. Betty Field est presque toujours excellente et Beulah Bondi est une grand-mère à la spontanéité soigneusement étudiée"⁵⁷ écrivait Robert Chazal. On retrouvait la même idée sous la plume de Jean Queval ("L'interprétation est unanimement bonne,

⁴⁷ Stanley Goulder, "L'Homme du Sud", *op.cit.*

⁴⁸ Guy Marester, "L'Homme du sud", in *Combat*, 2 juin 1950.

⁴⁹ Jean Queval, "L'Homme du Sud, Excellente rentrée de Jean Renoir", *op.cit.*

⁵⁰ Robert Chazal, "L'Homme du Sud", *op.cit.*

⁵¹ Claude-Jean Philippe, "L'Étang tragique", *op.cit.*

⁵² Claude Vermorel, "L'Étang tragique", *op.cit.*

⁵³ Jeander, "L'Étang tragique", in *Libération*, 16 juillet 1962.

⁵⁴ Samuel Lachize, "L'Étang tragique (1941) (Une heureuse reprise...)", *op.cit.*

⁵⁵ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, *op.cit.*

⁵⁶ Gérard Legrand, "Feuillets pour mon Renoir", *op.cit.*

⁵⁷ Robert Chazal, "L'Homme du Sud", *op.cit.*

malgré le physique ingrat de Zachary Scott, parce que chacun joue avec naturel, sobriété, conviction"⁵⁸) ou de Guy Marester ("L'interprétation atteint à une rare valeur : [les acteurs] donnent à chacun de leurs gestes, à chacune de leurs paroles, une frappante justesse"⁵⁹).

A propos du *Journal d'une femme de chambre*, les avis furent beaucoup plus mitigés. Si Paul Gilson, dans *L'Écran français*, se montrait particulièrement enthousiaste ("Les acteurs jouent dans les décors du Mesnil avec une telle vérité qu'ils paraissent interpréter la version américaine d'un film français"⁶⁰ écrivait-il), il n'en allait pas de même pour André Bazin, dont les propos témoignaient d'un fort agacement : "Paulette Goddard est mauvaise à souhait. Quant à Burgess Meredith, coproducteur du *Journal d'une femme de chambre*, je le soupçonne de n'être pas étranger aux plus graves erreurs du film. Cet acteur qui eut du talent, n'est plus aujourd'hui qu'un pénible pantin que son souci de passer pour intelligent, voire pour intellectuel, a fait sombrer dans un cabotinage crispé et sans nuance"⁶¹.

Exactement le même constat pouvait être établi à propos d'*Une femme sur la plage*, à propos duquel Claude Vermorel estimait qu'il était "joué médiocrement par Joan Bennet qui vieillit mal et par un Charles Bickford conventionnel"⁶², alors que François Truffaut, dans *Les Films de ma vie*, au contraire, s'extasiait : "Le cinéma n'est jamais autant lui-même que lorsqu'il parvient, en utilisant le dialogue comme une musique de contrepoint, à nous faire entrer dans les pensées des personnages. C'est sous cet angle que je vous invite à regarder les trois prodigieux acteurs de *The Woman on the Beach* : Joan Bennett, Robert Ryan, Charles Bickford. Regardez-les comme des animaux, comme des bêtes farouches qui déambulent dans la jungle crépusculaire de la sexualité refoulée"⁶³.

Histoires inconséquentes et grosses ficelles scénaristiques

Si la direction d'acteurs, malgré quelques réticences, recueillait généralement les faveurs des chroniqueurs, les histoires que Jean Renoir choisit de mettre en scène durant son séjour aux États-Unis furent l'objet de critiques beaucoup plus acerbes. Les méthodes de travail en vigueur dans les studios hollywoodiens, "ces lointaines usines où l'on fabrique un peu trop de romans-feuilletons parfaitement stupides"⁶⁴ comme les appelait Raymond Barkan, étaient évidemment accusées en premier chef.

Le scénario de *L'étang tragique* en particulier suscita l'unanime exaspération des journalistes. "Il s'agit d'un de ces scénarios fonctionnels, et bourrés jusqu'à la gueule des pires conventions, qui permet à Hollywood de nourrir ses producteurs"⁶⁵ écrivait Gilles

⁵⁸ Jean Queval, "L'Homme du Sud, Excellente rentrée de Jean Renoir", *op.cit.*

⁵⁹ Guy Marester, "L'Homme du sud", *op.cit.*

⁶⁰ Paul Gilson, *L'Écran français*, 20 mars 1946.

⁶¹ André Bazin, 15 juin 1948, cité par Roger Viry-Babel dans *Jean Renoir - Films / textes / références*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1989.

⁶² Claude Vermorel, "La Femme sur la plage", in *Spectateur*, 6 juillet 1948.

⁶³ François Truffaut, *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975.

⁶⁴ Raymond Barkan, *L'Écran français*, 1948.

⁶⁵ Gilles Martain, "L'Étang tragique, un Renoir américain", *op.cit.*

Martain. "Il faut avouer que l'histoire est pratiquement nulle"⁶⁶, renchérisait Samuel Lachize, qui pointait du doigt "tous les poncifs que comporte cette aventure" et les "grosses ficelles de l'action". C'est le roman dont s'inspirait le scénario de ce film, "un feuilleton à succès publié dans un hebdomadaire illustré à gros tirage"⁶⁷, qui était retenu responsable de la puérité du scénario. "Cette pauvre histoire écrite à tant la ligne pour les journaux du dimanche"⁶⁸ comme l'écrivait Georges Sadoul, était tour à tour critiquée pour sa longueur, pour le côté simplet de son intrigue, pour les invraisemblances psychologiques, pour son sujet rocambolesque et mélodramatiques, autant de défauts qui se prêtaient mal à la sensibilité particulière de Jean Renoir.

L'Homme du Sud, malgré les louanges dont il fut l'objet par ailleurs, fut lui aussi largement condamné pour la faiblesse de son scénario. On reprochait à cette histoire son côté "un peu simplet"⁶⁹ et l'absence de progression dramatique. Fréquemment comparé pour son thème aux *Raisins de la colère*, ce film se voyait finalement reproché l'absence de force dramatique qui caractérisait l'œuvre de John Ford.

Quant au *Journal d'une femme de chambre*, il fut présenté de façon peu flatteuse par Georges Sadoul en 1950 comme "Mirbeau revu par Margaret Mitchell et condensé pour les lecteurs du Reader's Digest avec l'assentiment de la *Legion of Decency*"⁷⁰... Les propos de Claude Vermorel en 1948 au sujet d'*Une Femme sur la plage* n'étaient guère plus complaisants : "Qu'est-ce qui a bien pu le séduire dans cette histoire qui n'est même pas habilement contée, se demandait-il. (...) Une histoire de magazine du dimanche ; une vulgarisation de Freud pour le Middle West"⁷¹.

Si les scénarios mis en scène par Jean Renoir étaient loin de susciter l'approbation générale, les journalistes se plaisaient aussi à relever les "grosses ficelles", emblématiques du cinéma hollywoodien, qui venaient gâter le travail du cinéaste français. La caractérisation des personnages en particulier faisait l'objet d'attaques mordantes. "Presque tous les autres personnages sont ceux que l'on a vus dans des centaines de films de la machine hollywoodienne, très sympathiques ou très méchants, sans nuance aucune"⁷² écrit ainsi Stanley Goulder à propos de *L'Homme du Sud*.

S'exprimant sur le même film, Robert Chazal pointait du doigt "l'allure trop intellectuelle du paysan Zachary Scott"⁷³, tandis que Georges Sadoul développait de son côté la critique suivante à propos de cette œuvre : "Les paysannes misérables sont trop admirablement coiffées. Une grand-mère ronchonreuse (...) *en remet* terriblement sur son interprétation et encombre l'écran. La *pin-up* Betty Feld joue inutilement les vamps de cambrousse, sans l'ombre d'utilité. Et puis, il y a surtout un idiot de village venu de Greenwich Village en passant par Saint-Germain-des-Prés, qui a aussi peu de vraisemblance que cette vache qui arrive à point nommé"⁷⁴.

⁶⁶ Samuel Lachize, "L'Étang tragique (1941) (Une heureuse reprise...), *op.cit.*

⁶⁷ Georges Sadoul, "L'Étang tragique", *op.cit.*

⁶⁸ Georges Sadoul, "L'Amérique pauvre - *L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir", *op.cit.*

⁶⁹ Robert Chazal, "L'Homme du Sud", *op.cit.*

⁷⁰ Georges Sadoul, "L'Amérique pauvre - *L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir", *op.cit.*

⁷¹ Claude Vermorel, "La Femme sur la plage", *op.cit.*

⁷² Stanley Goulder, "L'Homme du Sud", *op.cit.*

⁷³ Robert Chazal, "L'Homme du Sud", *op.cit.*

⁷⁴ Georges Sadoul, "L'Amérique pauvre - *L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir", *op.cit.*

Bilan de l'œuvre américaine de Jean Renoir

Suite à ce rapide aperçu des grandes lignes directrices caractéristiques de la réception en France des films américains de Jean Renoir, nous allons tenter de percevoir quel bilan relatif à cette période de sa carrière se dessine à travers les écrits produits sur son œuvre. Il convient tout d'abord de distinguer deux périodes, correspondant à deux attitudes très différentes de la critique face à l'épisode américain de Jean Renoir.

La première de ces deux périodes est contemporaine à la réalisation de ces films et à leur première distribution en France, et concerne donc l'après guerre, envisagée jusqu'à la fin des années cinquante. A cette époque, le monde français de la critique se montrait très sévère à l'encontre de Jean Renoir, considérant ses films comme le fruit de la déchéance, du déclin du grand cinéaste français aux prises avec l'industrie hollywoodienne. "De tous les réalisateurs français qui ont travaillé, ou travaillent encore à Hollywood, Renoir est peut-être celui dont la personnalité s'est le moins bien accommodée des méthodes de fabrication en vigueur outre-Atlantique, pouvait-on lire dans *Le Franc-tireur* en 1950. Les films "américains" de Jean Renoir que nous avons vus en France rappellent bien peu le réalisateur de *La Grande illusion*, de *La Règle du jeu*, de *La Bête humaine*. On pourrait penser que Renoir a perdu à Hollywood la puissance de sa vision du monde"⁷⁵. Le journaliste reprenait ici une idée très répandue à l'époque, comme quoi "L'Amérique [serait] désormais pour un Européen une cure de dévitaminisation, où son talent s'étiole et risque de périr"⁷⁶, pour reprendre les propos de Georges Sadoul.

Pour étayer cette thèse, les journalistes établissaient fréquemment des relations avec les cas d'autres cinéastes émigrés aux États-Unis plus ou moins à la même époque. "Son bilan américain est à peine supérieur à celui de Feyder, et vaut moins que celui de René Clair ou du Suédois Sjöström qui se gaspillèrent pourtant aux États-Unis"⁷⁷, écrivait ainsi Georges Sadoul. Ce dernier, grand admirateur de Renoir avant son départ outre-Atlantique, le considérait ainsi comme un "très grand réalisateur qui aura dû jeter au vent la force de son âge"... Bazin lui aussi parlait du "douloureux plaisir à retrouver Renoir même dans ce qu'il n'a pas su faire"⁷⁸. Ainsi, lorsqu'il déclarait "On ne connaîtrait pas Renoir, on le classerait pour ses films *américains* parmi les réalisateurs très médiocres"⁷⁹, Claude Vermorel résumait ainsi parfaitement le sentiment de la grande majorité de la critique à l'époque.

Si dans l'ensemble, à cette époque, les films réalisés par Renoir outre-Atlantique furent mal reçus par la critique, *Vivre libre* provoqua véritablement la colère des journalistes français. Ce film, conçu pour présenter la Résistance française au public américain, fut en effet perçu comme une véritable mascarade par ceux qui avaient vécu la guerre au jour le jour. Ainsi, André Lang s'insurgeait-il contre les distributeurs du film, qui "prétendent infliger aujourd'hui aux Français une désobligeante caricature payante du drame même dont ces Français ont été les vrais acteurs, les vrais héros, les vrais traîtres,

⁷⁵ "L'oasis de *L'Homme du Sud* est un mirage", *op.cit.*

⁷⁶ Georges Sadoul, "L'Étang tragique", *op.cit.*

⁷⁷ Georges Sadoul, "L'Amérique pauvre - *L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir", *op.cit.*

⁷⁸ André Bazin, *Les Lettres françaises*, 11 juin 1948.

⁷⁹ Claude Vermorel, "La Femme sur la plage", *op.cit.*

les vraies victimes"⁸⁰. "À nos yeux, les bonnes intentions n'excusent pas le mauvais cinéma, écrivait quant à lui Jacques Gautier dans *Le Figaro*. Et nous regrettons qu'un Français ait même involontairement donné une image ridiculement déformée d'une souffrance et d'un courage"⁸¹.

Dans un second temps, et cela essentiellement à partir des années soixante, la carrière américaine de Jean Renoir fut l'objet d'une totale reconsidération de la part de la critique cinématographique. La raison de ce retournement soudain ? "Une meilleure information d'abord et par ce que les films eux-mêmes apportent à la connaissance de Renoir"⁸² suggèrait Claude-Jean Philippe en 1962. "C'est en Amérique que Renoir a trouvé son second souffle. C'est en Amérique que son extraordinaire générosité créatrice s'est ouverte sur l'universalité de l'Homme", poursuivait-il, développant la parfaite antithèse de ce que l'on pouvait lire quelques années plus tôt.

L'un des premiers, chronologiquement parlant, à proposer une nouvelle approche des films américains de Jean Renoir fut Éric Rohmer - qui écrivait alors sous le pseudonyme de Maurice Scherer - en 1958. Il affirmait en effet dans les *Cahiers du cinéma* : "Je ne connais pas de films qui portent mieux que *Swamp Water* ou *L'Homme du Sud*, la marque d'une liberté plus totale d'improviser sur les lieux du tournage et il semble, d'ailleurs, que la mise à sa disposition des moyens techniques les plus raffinés, loin de provoquer ce raidissement dans le découpage que d'aucuns déplorent tout au contraire dut faciliter la tâche du metteur en scène français qui sut avec le plus d'aisance manier le travelling ou la grue"⁸³. Jacques Rivette, dans la même revue et la même année, reprenait ces mêmes idées à propos d'*Une femme sur la plage*, lorsqu'il parlait du "second apprentissage de Renoir" : "Toute virtuosité technique semble abolie, les mouvements d'appareil, rares et brefs, cèdent définitivement le haut de l'écran au raccord dans l'axe ou au classique champ contrechamp. Désormais, Renoir pose des faits, les uns après les autres, et la beauté naît ici de l'intransigeance : il n'y a rien qu'une succession brute d'actes ; chaque plan est un événement"⁸⁴.

Ce regard technique sur l'évolution du style de Jean Renoir en Amérique était repris par différents journalistes, qui analysaient la confrontation positive du cinéaste avec les moyens mis à sa dispositions par les studios hollywoodiens. Armand-Jean Cauliez par exemple, en 1962, remarquait à propos d'*Une femme sur la plage* que "techniquement, Renoir revient à un certain traditionalisme. Les mouvements d'appareil sont limités en nombre et en amplitude. La profondeur est rare (plans d'ensemble). La plupart des images sont des plans moyens (..) ou des plans rapprochés"⁸⁵.

D'autres au contraire, ont envisagé cette phase de la carrière de Jean Renoir comme le moment d'un bouleversement intérieur, un changement total de l'homme dans son rapport au monde. Ainsi pour Joël Magny, *L'Homme du Sud* dévoilait "un Renoir fort éloigné du bonhomme jovial ou résigné qui satisfait encore quelques consciences

⁸⁰ André Lang, *France-Soir*, 1946, cité par Roger Viry-Babel dans *Jean Renoir, Le jeu et la règle*, Denoël, 1986.

⁸¹ Jacques Gautier, *Le Figaro*, 17 juillet 1946.

⁸² Claude-Jean Philippe, "L'étang tragique", *op. cit.*

⁸³ Maurice Scherer, *Cahiers du cinéma*, spécial Renoir, n°78, décembre 1957.

⁸⁴ Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, spécial Renoir, n°78, décembre 1957.

⁸⁵ Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir, op. cit.*

bornées"⁸⁶. Selon la vision - très particulière - de Claude Beylie, "le matérialisme anarchisant de naguère s'est estompé, au contact de la candeur et de la générosité que Renoir a découvert en Amérique, et a fait place à une espèce de panthéisme. (...) On est passé de l'ironie cinglante à la sagesse immémoriale"⁸⁷. Il reprendra cette idée dans un ouvrage co-signé avec Maurice Bessy en 1989 lorsqu'il écrivait : "Au contact du Nouveau Monde, Renoir a appris à regarder les êtres et les choses autrement ; avec plus d'humilité, plus de rigueur aussi. À l'engagement" - disons plutôt à l'engouement - des années trente, fait place une effusion de type nouveau, une écoute généreuse du monde et des rythmes universels"⁸⁸.

Jean Collet quant à lui, fervent défenseur des films américains de Jean Renoir, mettait en avant l'incompréhension à laquelle avait donné lieu le cinéaste français dans sa volonté de ne pas reproduire les anciens schémas qui avaient faits son succès en France, mais d'expérimenter sans scène : "Renoir, comme tous les artistes véritablement novateurs, déteste se répéter. Comme tous les pionniers, il fraie des chemins"⁸⁹.

Il est enfin intéressant de constater qu'au sein ce que nous appelons cette "deuxième période", même le film *Vivre libre* qui, comme nous l'avons vu, avait été totalement rejeté en son temps, fut réhabilité. On cherchait dorénavant à comprendre les motivations de Jean Renoir pour tourner ce film, et à l'excuser pour les faiblesses inévitables de cette œuvre. "Avec des défauts inévitables qui sont typiquement des défauts "d'absent", écrivait Maurice Bardèche dans son *Histoire du cinéma*, Renoir avait essayé de comprendre la situation d'un pays occupé ; son film est celui d'un homme intelligent qui échoue sur des données qu'on ne peut pas imaginer à distance, mais, à tout prendre, il y a certainement moins de sottises et moins de bassesse dans son film que dans ceux qui furent réalisés par la suite en France sur des thèmes voisins"⁹⁰. Claude Beylie quant à lui plaçait le film sur un autre plan, accusant ses confrères en exercice à l'époque de la sortie du film de n'avoir pas compris l'esprit dans lequel il avait été réalisé : "Ce qu'il cherche à décrire, c'est un esprit, non une réalité historique. De ce point de vue, l'œuvre est non seulement défendable, mais largement en avance sur son temps"⁹¹.

Conclusion

Ce panorama chronologique et thématique de la réception en France des œuvres américaines de Jean Renoir montre clairement à quel point il n'existe pas une critique, mais bien deux, très différentes l'une de l'autre. Une critique immédiate tout d'abord, qui reçoit des films inédits et contemporains et les appréhendent de façon très sensitive, parfois très instinctive aussi. Et une critique à long terme, qui analyse des œuvres individuelles au regard du travail global d'un auteur tout au long de sa carrière, mais aussi de ce que l'évolution du langage cinématographique aura révélé de la place des films en question dans l'histoire du cinéma.

⁸⁶ Joël Magny, "Renoir en quête d'un monde nouveau", in *Cahiers du cinéma*, n°489, mars 1995.

⁸⁷ Claude Beylie, "Anthologie du cinéma - Jean Renoir" *op. cit.*

⁸⁸ Maurice Bessy, Claude Beylie, *Jean Renoir*, Éditions Pygmalion, Paris, 1989.

⁸⁹ Jean Collet, "L'Étang tragique", *op. cit.*

⁹⁰ Maurice Bardèche, *Histoire du cinéma*, 1964, cité par Roger Viry-Babel dans *Jean Renoir, Le jeu et la règle*, Denoël, 1986.

⁹¹ Claude Beylie, "Anthologie du cinéma - Jean Renoir", *op. cit.*

Cette remarque est particulièrement explicite dans le cas de Jean Renoir. Avec le recul, ce metteur en scène porté aux nues par la Nouvelle Vague bénéficiait presque *ipso facto* de l'indulgence de la critique. Indulgence qui était totalement impossible dans le contexte d'une France en guerre, où l'absence même du cinéaste apparaissait comme une désertion. Il était inconcevable à l'époque, et *a fortiori* dans l'après-guerre, lorsque le conflit avait définitivement pris fin, que Jean Renoir s'obstine à rester à Hollywood, climat qui ne pouvait convenir à sa sensibilité incontestablement française. D'où les invitations répétées qui lui étaient adressées afin de hâter son retour en France. "Répétons donc cet amical conseil, écrivait Raymond Barkan en 1948 : qu'il se décide à regagner la France. Même un cinéma européen de crise conviendra mieux à son talent"⁹².

Georges Sadoul lui aussi se lamentait de l'éloignement du cinéaste. "Voici bientôt dix ans qu'un Renoir - en pleine possession de sa force et de son génie créateur - n'a réalisé aucun film en France, écrivait-il en 1948. Le fromage de brie et les grisailles parisiennes manquent à ce grand homme si profondément français. (...) Que Renoir revienne vite à Paris. Le cinéma français a besoin de lui, et il a besoin de la France pour pouvoir poursuivre valablement son œuvre"⁹³. Il renouvelait inlassablement ses invectives deux ans plus tard, se faisant de plus en plus alarmiste au fur et à mesure que les années passaient : "Voici dix ans et plus que Jean Renoir nous a quittés. Rien ne laisse prévoir son retour. Quel gâchis ! quelle perte pour le cinéma français, et quelle perte pour son art. (...) Ah ! que Jean Renoir revienne vite manger du brie et boire du vin rouge devant les grises perspectives des rues parisiennes. Que cet Antée reprenne pied sur son sol, recommence à vibrer avec notre peuple... Sinon, privé de ses racines, il sera voué à la décadence et se dirigera vers une définitive impasse"⁹⁴.

⁹² Raymond Barkan, *L'Écran français*, 1948.

⁹³ Georges Sadoul, "L'Étang tragique", *op. cit.*

⁹⁴ Georges Sadoul, "L'Amérique pauvre - *L'Homme du Sud*, un film de Jean Renoir", *op. cit.*