

Jean Renoir : l'acteur, le témoin

Rose-Marie Godier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2242>

DOI : 10.4000/doublejeu.2242

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 157-166

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Rose-Marie Godier, « Jean Renoir : l'acteur, le témoin », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2242> ; DOI : 10.4000/doublejeu.2242



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

JEAN RENOIR : L'ACTEUR, LE TÉMOIN

Vingt-sept ans après le tournage de *La Règle du jeu*, Marcel Dalio accueille Jean Renoir sur la terrasse du château de La Ferté-Saint-Aubin. Et comme Dalio s'étonne, devant l'impressionnant décor, que Renoir n'ait gardé dans son film que certaines parties du château, le cinéaste répond immédiatement :

Pour une raison très simple. C'est que nous ne faisons pas un documentaire sur ces bâtiments, nous faisons un documentaire sur le marquis de La Chesnaye, vu par Dalio¹.

Cette phrase est limpide ; elle témoigne pourtant d'une vision du monde parfaitement singulière. Car, si Jean Renoir envisageait le cinéma, non pas comme un instrument de reproduction, mais comme un instrument de connaissance – bien plus : « il est une forme de la transformation totale du monde par la connaissance »² –, c'est la connaissance de l'homme qui reste pour lui le point de départ et la clé de la connaissance du monde. *Il n'y a qu'une chose qui intéresse l'homme, c'est l'homme* : cet aphorisme que Jean Renoir prête curieusement à Pascal³, quand il résume si bien l'esprit du XVIII^e siècle⁴, définit assez justement son programme : chercher, au-delà des apparences, une « vérité intérieure » des êtres et des choses⁵.

Son père, disait-il, « peignait des corps sans vêtements et des paysages sans pittoresque »⁶ : de même Jean Renoir entend-il capter l'éclat fugitif d'un geste, d'un regard, d'une attente, ou d'une émotion vraie. Ce que l'on nomme le réalisme n'est en somme à ses yeux que la vérité des apparences. La réalité est de l'ordre de la croyance ; la vérité est tout autre chose. Et cette petite parcelle de vérité, c'est précisément l'acteur qui, à chaque fois, sera chargé de la révéler : n'est-il pas, pour une grande part, l'auteur du « documentaire » ?

Parlant avec Charles Blavette de leur travail commun sur *Toni*, Jean Renoir affirme :

1. Voir *Jean Renoir, le Patron (3^e partie)*, film de Jacques Rivette, 1966.
2. J. Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 7.
3. *Ibid.*, p. 123.
4. Voir par exemple E. Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1966, p. 40 : « Le mot de Pope : *the proper study of mankind is man* exprime d'une formule brève et frappante le sentiment profond que le XVIII^e siècle a de lui-même. »
5. J. Renoir, *Ma vie et mes films*, p. 258.
6. J. Renoir, *Pierre Auguste Renoir, mon père*, Paris, Gallimard, 1981, p. 218.

Quand je commence, je ne sais rien. Et alors on commence avec les acteurs, on parle, et puis brusquement l'acteur a une espèce d'éclair, une espèce d'inspiration. Alors on se dit : ça y est, c'est ça. Voilà, j'ai trouvé, on part de là. Alors, une fois que tu as trouvé le point de départ, ça y est, mais le point de départ tu ne le trouves jamais seul ! En réalité, ce qui se passe chez moi c'est une incapacité de comprendre le sens d'une scène avant de l'avoir vue matérialisée. Je ne trouve le sens réel d'un jeu, d'une scène, même de mots que lorsque ces mots se sont matérialisés, que lorsqu'ils existent. Comme dirait Sartre, je crois que l'essence vient après l'existence. [...] Alors, à ce moment-là, je commence vaguement à comprendre le sens, mais au fond je suis une espèce de profiteur : je demande aux autres de me donner tous les éléments. [...] Ce qui est important, c'est de ne pas partir en croyant qu'on connaît le sens d'une scène ; il faut partir en sachant qu'on ne sait rien et qu'on va tout découvrir. Chaque scène doit être une exploration⁷.

Comme son père avant lui, Jean Renoir se méfiait de l'imagination qui ne fournit immédiatement que des clichés :

Avec l'imagination on ne va pas loin tandis que le monde est si vaste⁸.

Pourtant, cet « empirisme » affirmé ne doit pas faire oublier qu'un tournage pour Jean Renoir, avec sa part nécessaire d'improvisation, constitue moins une expérience *subie* qu'une expérience *œuvrée*. Le décor, surtout s'il s'agit d'extérieurs réels, exerce sur les acteurs une influence certaine : dans *La Grande Illusion*, le poids des éléments extérieurs infléchit le sens d'une scène ; le bruit des locomotives, des échappements de vapeur, et toute la grisaille d'une voie de chemin de fer imprègnent les moindres gestes, les moindres paroles de Jean Gabin et de Julien Carette dans *La Bête humaine*⁹.

Dans le cinéma de Jean Renoir, le décor « fait corps » avec le personnage : au-delà d'une simple technique de mise en scène, cette exigence traduit tout d'abord une vision du monde, que Zola n'eût pas désapprouvée : celle qui inscrit l'individu dans son milieu, entendu comme « circuit continu d'influences réciproques »¹⁰. La vérité d'un personnage passe par cette exploration des liens physiques, émotionnels, qui l'unissent à son entourage. De cette vision du monde découle la technique de mise en scène : il s'agit moins de laisser à l'acteur le choix d'interpréter un personnage – c'est-à-dire de se substituer à lui, de l'*incarner* purement et simplement – que

7. Voir Jean Renoir, *le Patron* (1^{re} partie).

8. J. Renoir, *Pierre Auguste Renoir, mon père*, p. 39.

9. J. Renoir, *Ma vie et mes films*, p. 123 et p. 125.

10. Pour l'emprunt de ce terme par Émile Zola à Claude Bernard voir C. Becker, *Zola, Le Saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 145.

de lui permettre d'*atteindre* ce personnage, par des moyens d'abord physiques, par une approche sensible, afin d'en *témoigner* le plus sincèrement possible. Le travail de l'acteur est un travail documentaire : celui d'une lente révélation. Et si chaque scène est une exploration, c'est que le personnage n'est jamais donné ; il est posé à chaque fois dans son altérité.

En janvier 1968, Jean Renoir tente une expérience avec Gisèle Braunberger : en un après-midi est tourné le court-métrage intitulé *La Direction d'acteurs par Jean Renoir*. Il s'agit de travailler un monologue, tiré d'un roman de Rumer Godden, Gisèle Braunberger se prêtant elle-même, en tant que comédienne, à la démonstration. Après un exposé des « circonstances », Jean Renoir enjoint à son actrice de dire la tirade de la jeune Emily le plus platement possible, sans y mettre le moindre accent, la moindre intention, la moindre intonation :

Si à la première lecture d'un texte, un acteur cherche à donner une expression, il y a toutes les chances pour que cette expression soit un cliché, une routine. [...] Ce qu'il faut que nous trouvions maintenant, chère Emily, chère Gisèle, c'est le mystérieux mariage entre vous et l'Emily qui est dans ces lignes. Et ce mariage, nous ne l'aurons que si vous arrivez sans idée préconçue¹¹.

Et tous deux de chercher dès lors la vérité du personnage, c'est-à-dire la *violence* du personnage : celle-ci n'est appréhendée tout d'abord qu'au travers de gestes, de regards qui se font plus aigus, d'un rythme, d'une distance justement appréciée à l'interlocuteur ; puis vient l'expression personnelle. Car il s'agit d'inventer une Emily unique, vue singulièrement par Gisèle Braunberger : « Je veux », poursuit Renoir, « que ce soit vous qui jouiez, pas Jean Renoir, c'est Gisèle qui joue, avec votre personnalité, pas avec la mienne. »

Ce qui est demandé à l'acteur, c'est de témoigner d'un être unique – à partir d'un point de vue singulier. Aussi bien Auguste Renoir peignait-il sur le motif afin d'échapper au cliché :

Vous peignez une feuille d'arbre sans partir d'un modèle. Vous risquez la monotonie car votre imagination ne vous fournira que quelques modèles de feuilles d'arbre. [...] L'artiste qui se peint lui-même en arrive vite à se répéter¹².

Ainsi, dans le cinéma de Jean Renoir, chaque personnage aura ceci de singulier, de « vrai », qu'il est d'abord vu au travers du corps, des gestes, des

11. *La Direction d'acteur par Jean Renoir*, court-métrage de Gisèle Braunberger. Voir *L'Avant-Scène Cinéma*, n^{os} 251-252 pour la retranscription intégrale de ce film par Claude Beylie.

12. Cité par J. Renoir dans *Ma vie et mes films*, p. 156.

émotions d'un être humain particulier : l'acteur, qui progressivement fera *vivre* ce personnage à partir de ses propres qualités humaines, de ses propres sentiments.

De là provient peut-être le caractère pour le moins « décalé »¹³ des interprètes de Renoir, ou l'impression qu'ils donnent parfois de jouer « faux » : c'est que Jean Renoir ne demande pas à ses acteurs de se conformer à un rôle, mais de l'inventer à l'écart des clichés. L'interprétation peut paraître fautive – par rapport à celle que les conventions d'une époque font apprécier comme « juste » – ; le personnage, lui, sera vrai. Comme sont vraies les feuilles d'un arbre peintes par Auguste Renoir : dans ce « fouillis » coloré il y a les miroitements du soleil, le tremblement de l'air, tout un monde comme en train de se faire. Ce n'est pas avec de grandes idées, affirmait Jean Renoir, que l'on peut faire le plus beau plan du cinéma ; « c'est avec un petit éclat dans le regard »¹⁴. Comme en peinture, la vérité est celle d'une perception : une relation des choses à qui les voit, à qui les pense.

Afin de particulariser plus avant la fonction exacte de l'acteur dans le cinéma de Jean Renoir, il convient de faire un détour par le théâtre. Dans le court-métrage de Gisèle Braunberger, Renoir explique qu'il tient sa méthode de Michel Simon :

Lorsque je travaillais avec Michel Simon, il me parlait tout le temps de la méthode à l'italienne... et cette méthode à l'italienne, d'ailleurs, j'ai remarqué que Jovet répétait comme ça. [...] Lorsque j'ai fait *Boudu* avec Michel Simon, eh bien ! Il n'y a pas que les lignes qui aident à trouver le personnage, il y a aussi la démarche... Le jour où Michel Simon m'a parlé avec la voix de Boudu, il marchait aussi avec la démarche de Boudu.

Et si, comme il le dit lui-même, on ne peut guère reprocher à Michel Simon d'avoir suivi des cours d'art dramatique¹⁵, il n'en reste pas moins que c'est à Genève, auprès de Georges Pitoëff, qu'il a appris les bases de son métier. Lorsque, en 1922, Pitoëff crée *La Mouette* à la Comédie des Champs-Élysées, le public parisien découvre Tchekov, ovationne la troupe et remarque un jeune acteur dans le rôle de Sorine :

Michel Simon en général barbe-à-poux dans sa petite voiture, radotait de façon merveilleuse et révélait au public dans leur première fraîcheur

13. Voir A. Bazin, *Jean Renoir*, Paris, G. Lebovici, 1989, p. 71.

14. J. Renoir, « Ce bougre de monde nouveau », *Cahiers du cinéma*, n° 78, 1957, p. 6.

15. Dans *Jean Renoir, le Patron (2^e partie)*, lorsque Jean Renoir parle de l'exaltation de tourner avec Michel Simon et lui dit : « Le procédé de création chez vous vient inconsciemment », ce dernier lui répond : « Ah ça ! On ne peut pas me reprocher d'avoir suivi des cours ! »

ses bêlements, ses toussoteries rengorgées, ses mines de vieil enfant geignard et chipeur de gâteaux¹⁶,

se souvient un chroniqueur du temps. Sa performance dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, pièce créée en 1923 par la compagnie Georges Pitoëff, vaut au jeune acteur les louanges unanimes de la critique :

Quant à Michel Simon, ce comédien *qui ne joue pas*, qui n'a pas l'air de dire un rôle, il a été étourdissant : c'est un artiste d'un bel avenir¹⁷.

Puis il est engagé par Charles Dullin à l'Atelier, et travaille sous la direction de Louis Jouvet, de nouveau à la Comédie des Champs-Élysées. Lorsque est créée en 1929 la pièce de Marcel Achard, *Jean de la lune*, Michel Simon connaît enfin la célébrité : il y joue le rôle de Clotaire, dit Clo-Clo, aux côtés de Valentine Tessier, Louis Jouvet et Pierre Renoir.

Impossible dès lors d'éluider les liens étroits que Jean Renoir a toujours entretenus avec le théâtre, du moins avec une certaine forme de théâtre, une certaine « famille » de théâtre, puisque *Jean de la lune* réunit les futurs interprètes de *La Chienne* et de *Boudu*, de *Madame Bovary*, de *La Nuit du carrefour* et de *La Marseillaise*, et enfin des *Bas-Fonds*. Dans le cinéma de Jean Renoir, chacun d'eux apporte un peu du territoire de théâtre dont il est issu. Et si l'on veut interroger la « méthode » que Renoir dit avoir apprise de ces grands comédiens, il convient d'en étudier la genèse.

Georges Pitoëff, réfugié à Genève puis triomphant à Paris, apporte avec sa compagnie la tradition du Théâtre d'Art de Moscou, dirigé par Konstantin Stanislavski. S'il fit connaître Tchekov, auteur de prédilection de Stanislavski, il contribua également à diffuser en France la leçon d'exigence de ce dernier, entièrement centrée sur le jeu des acteurs. Or, le « système » de Tortsov-Stanislavski, consigné dans un ouvrage célèbre, *La Formation de l'acteur*, repose sur l'observation de la nature humaine :

Notre création est la conception et la naissance d'un être nouveau : le personnage. C'est un processus naturel semblable à la naissance d'un être humain. [...] Vous ne pouvez vous égarer si vous comprenez cette vérité, et si vous avez confiance en la nature. N'essayez pas d'imaginer de « nouveaux principes », de « nouvelles bases », ou un « art nouveau ». Les lois de la nature sont universelles¹⁸.

16. P. Brisson, *Le Théâtre des années folles*, Genève, Éditions du milieu du monde, 1943, p. 34.

17. L. Gillet, « Deux pièces étrangères à Paris », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} mai 1923, p. 228.

18. K. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 1979, p. 308-309.

Dans cette perspective naturaliste, l'art dramatique doit échapper au « théâtral », à la représentation ; l'acteur doit donner *vie* au personnage :

Il ne s'agit pas d'exprimer uniquement la vie extérieure du personnage. Il faut encore y adapter ses propres qualités humaines, y verser toute son âme¹⁹.

L'impératif vitaliste, qu'Émile Zola a si bien résumé dans sa formule « Peignez des roses, mais peignez-les vivantes si vous vous dites réalistes »²⁰, anime la méthode – puisque aussi bien, dans ce régime, la nature impose la manière dont elle veut être vue, c'est-à-dire essentiellement vivante.

Avoir confiance en la nature, c'est d'abord reconnaître les échanges continuels entre le physique et l'état intérieur de l'acteur. Il convient donc d'utiliser des moyens physiques pour faire naître des sentiments durables :

Si l'on vous demande « du tragique », enjoint Tortsov à ses élèves, ne pensez pas à éprouver des sentiments, pensez à ce que vous allez *faire*²¹.

Car, si chaque acte psychologique complexe comporte une large part de physique, la méthode consiste à rejoindre l'intérieur par l'extérieur.

L'imagination de l'acteur ne peut se développer qu'à partir de l'observation, non seulement sur scène, mais également dans la vie réelle ; « autrement, toute sa méthode de création se révélera incomplète et sans rapport avec la vie »²². Le décor, les accessoires, et même la mise en scène n'ont d'autre fonction que d'éveiller la « mémoire affective » de l'acteur. Le personnage se met à vivre au terme d'une construction méthodique, consciente :

L'acteur doit donc, grâce à son art et à sa technique, découvrir par des moyens naturels les traits qu'il devra développer dans son personnage. De cette façon, l'âme de son personnage sera une synthèse d'éléments vivants et réels de sa propre nature²³.

Le personnage ainsi créé n'est pas une abstraction ; il est animé de la vie propre et singulière de l'acteur. Il n'est pas non plus la somme de traits réalistes, relevant d'un trivial naturalisme ; sa vérité est d'abord artistique, c'est-à-dire inscrite sur une scène et dans les répliques, le mouvement

19. K. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, p. 21.

20. Cité dans C. Becker, *Zola...*, p. 41.

21. K. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, p. 156.

22. *Ibid.*, p. 98.

23. *Ibid.*, p. 181.

d'un texte. Quant au spectateur, il s'agit moins de le distraire que d'en faire le complice du travail de l'acteur :

Il se trouve mêlé intimement à la vie de la scène et il y croit²⁴.

Or, cette implication du spectateur n'est pas donnée d'emblée, longtemps Tortsov fera jouer ses élèves à rideau baissé ; ce n'est que lorsque eux-mêmes *croiront* à la scène qu'ils jouent, lorsque celle-ci sera éprouvée intérieurement dans ses moindres nuances, qu'ils trouveront l'inspiration, c'est-à-dire la force d'inspirer à leur tour les spectateurs.

Héritier de cette tradition, qu'il transforme et fait sienne, Louis Jovet retrouve à peu près les mêmes accents dans des notes éparées où il entreprend, au fil des années, de transmettre l'essentiel de son art. Cependant, la question récurrente reste celle de l'écart, ou du lien, entre le comédien et le personnage, aussi place-t-il Diderot au centre de ses réflexions. « Il ne s'agit pas », écrit-il,

d'interprétation psychologique, autrement dit de *comprendre*, mais de sentir, d'éprouver par des moyens d'abord physiques. *Il n'y a pas de compréhension par explication*, mais par *pénétration intime*, et cela commence par le corps²⁵.

Puisque aussi bien

c'est le pouvoir (la puissance, l'intensité) qui fait agir un personnage et non pas les raisons qui l'ont fait accomplir telle ou telle action. *Il y a dans un personnage un pouvoir et non des raisons*²⁶.

Le travail du comédien – d'aucuns diront son ascèse – passe par un mécanisme préparatoire qui est, d'abord, travail sur le texte :

Le texte prend son sens uniquement lorsqu'on le dit, quand on le prononce, en scène ou ailleurs. [...] Le texte n'a un sens que lorsqu'on l'adresse à quelqu'un : partenaire ou public²⁷.

Le sens d'un texte, c'est-à-dire son mouvement, composé d'une série de rythmes divers – à la manière du cours changeant d'un ruisseau –, est d'abord l'objet d'une quête que l'on pourrait qualifier de sensuelle :

24. *Ibid.*, p. 162.

25. L. Jovet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2002, p. 144.

26. *Ibid.*, p. 134.

27. *Ibid.*, p. 67.

Il faut dans ce mécanisme préparatoire décalquer, copier, imiter, pasticher, dans une méditation qui s'essaye sur le texte, compare, cherche un unisson, pour s'imprégner, s'exhorter, « se faire la main », c'est-à-dire le cœur et l'esprit, et prendre soudain un élan²⁸.

Du *Paradoxe*, il retient l'idée d'une relation, qui serait essentiellement dialectique, si l'on conserve à ce mot ses nuances d'écart, de distance, mais aussi de passage ou de procession :

Dédoublement au sens habituel (Diderot) est faux, c'est une *DISPONIBILITÉ* du comédien²⁹.

Le problème alors se pose en termes de « proportion de l'acteur »³⁰ dans ce qu'il fait. Car il n'est pas question pour le comédien de faire écran au personnage, mais de le constituer. Ainsi Louis Jovet marque-t-il la différence profonde entre ce qu'il nomme *l'acteur* et *le comédien* :

Incarné comme l'acteur, c'est-à-dire amplifié de soi-même et par soi-même étant son propre *résonateur*,
ou *désincarné comme le comédien*.

L'acteur agit par dépossession, propriété du personnage – « Ôte-toi de là que je m'y mette ». L'acteur veut témoigner tout de suite et de lui-même d'abord.

Le comédien opère par une approche, une amitié, une lente insinuation où tout de lui affectueusement s'offre et va jusqu'à se substituer généreusement, libéralement, pour aller ensuite en témoigner publiquement, loyalement.

Le rôle doit servir à se désincarner de soi-même. Ce n'est que par et dans cet état qu'on atteint au personnage.

C'est le cas d'un comédien.

L'acteur, lui, donne l'impression, l'illusion du personnage.

Le comédien atteint au personnage par un effort de sensibilité et de spiritualité, par une sorte de discipline dans les moments de préparation et d'exécution³¹.

L'acteur ne témoigne que de lui-même ; le comédien témoigne d'une vie secrète de l'œuvre. Dans cette distance œuvrée, entre le comédien et le personnage, apparaît alors le sentiment dramatique originel, la vérité d'une pièce, la présence intérieure :

28. L. Jovet, *Le Comédien désincarné*, p. 209.

29. *Ibid.*, p. 159.

30. *Ibid.*, p. 80.

31. *Ibid.*, p. 135.

Le comédien accomplit une sorte d'exhortation, d'évocation du personnage, par lui, à travers lui. S'il incarne, il enlève au personnage sa vie spirituelle, sa vibration³².

Aussi bien, c'est en toute connaissance de cause – et d'effet – que Jean Renoir importe dans son cinéma ce territoire du théâtre extrêmement particulier. « *Qu'est-ce que la vérité d'une pièce ?* » s'interroge Louis Jouvet. « Ce qui la fait vivre, ce qui la rend séduisante à l'esprit, efficace au spectateur »³³. C'est précisément sous cet aspect que le théâtre est convoqué : le théâtre de Stanislavski, celui de Jouvet, comme le cinéma de Renoir, s'inscrivent dans une perspective commune : celle du naturalisme. Naturalisme qui n'est pas copie du réel, mais vision synthétique du monde.

André Bazin notait le décalage, dans les films de Jean Renoir, entre l'interprétation et le propos dramatique :

Je disais tout à l'heure que l'interprétation était souvent « à côté » de la scène comme une couleur qui ne coïnciderait pas avec le dessin. Mais ce décalage prépare l'éclatante révélation de la coïncidence. On se dit que l'acteur n'est décidément pas le personnage jusqu'au moment où il le devient. [...] La vérité qui illumine le visage a l'évidence d'une révélation³⁴.

Ainsi, du comédien au personnage, Renoir retient l'idée d'une relation dialectique. Le comédien *témoigne* pour le personnage : c'est dire qu'il ne s'agit pas de le reproduire, mais de le *produire* – *dans l'immédiate fraîcheur de la rencontre*³⁵. Le personnage lui-même gardera toujours, dans cet écart, quelque chose de non fini, de non définitif aussi, quelque chose de cette « vibration » qu'indiquait Louis Jouvet. Ainsi Jean Renoir explique-t-il à Michel Simon :

Il n'y a pas de spectacle si le public ne collabore pas. Il faut que le public écrive le film aussi. Si on lui dit tout, c'est fini : il s'embête. Alors il faut lui laisser deviner, il ne faut pas que l'acteur lui mette tout sur un plateau³⁶.

C'est la même démarche qui lui fait confier à des acteurs des rôles absolument en dehors de leur emploi, afin de casser les clichés, l'identification

32. *Ibid.*, p. 178.

33. *Ibid.*, p. 235.

34. A. Bazin, *Jean Renoir*, p. 73.

35. S. Mallarmé définissait ainsi la peinture de Claude Monet. Voir Gaëtan Picon, 1863, *Naissance de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1988, p. 108.

36. Voir *Jean Renoir, le Patron* (2^e partie).

facile, afin de complexifier le personnage – et permettre à l'acteur de retrouver intactes les inventions enthousiastes d'un débutant³⁷.

L'acteur est chargé de révéler quelque chose de la vérité du personnage : c'est autour de son travail que le film s'ordonne. « Une autre de mes préoccupations », écrit Jean Renoir,

était et est encore d'échapper au morcellement de la prise de vue et, en procédant par plans de plus long métrage, de donner à l'acteur la possibilité d'établir sa propre progression dans son interprétation du dialogue. C'est pour moi la seule façon d'arriver à un jeu sincère³⁸.

Échapper à la fragmentation ressortit à une vision du monde – le monde comme un tout –, et implique en même temps la position centrale de l'acteur au sein d'un cinéma, envisagé comme instrument de connaissance. « Mettre le public en contact avec un être humain »³⁹ reste l'impératif d'un cinéaste pour qui la connaissance du monde passe par la connaissance exacte de l'essence de l'homme. Et l'on rappellera, avec Françoise Arnoul, qu'au mot de « moteur » Jean Renoir avait pour habitude d'enlever son chapeau, comme pour saluer la prestation de ses comédiens.

ROSE-MARIE GODIER
ÉCOLE LOUIS LUMIÈRE
UNIVERSITÉ DE PARIS III

37. Jean Renoir s'est expliqué sur l'utilisation des acteurs à contre-emploi dans *Ma vie et mes films*, p. 123.

38. *Ibid.*, p. 142.

39. *Ibid.*, p. 123.