

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

62 | 2010
Varia

Généalogie du *Carrosse d'or* de Jean Renoir

Genealogy of The Golden Coach

Janet Bergstrom

Traducteur : Priska Morrissey



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3783>

DOI : 10.4000/1895.3783

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 76-103

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Janet Bergstrom, « Généalogie du *Carrosse d'or* de Jean Renoir », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3783> ; DOI : 10.4000/1895.3783

1895 /
n° 62
décembre
2010

76



Jean Renoir dans le carrosse du premier roi de Sicile, construit deux siècles auparavant et restauré pour le *Carrosse d'or* (© Art-Special Collections Library, UCLA).

Généalogie du *Carrosse d'or* de Jean Renoir

par Janet Bergstrom

Nous pensons au *Carrosse d'or* comme à un film de Jean Renoir, mais si nous souhaitons en comprendre les origines, il nous faut revenir en un temps où Renoir ignorait encore tout du projet, revenir à des événements impliquant des personnalités aussi magnétiques que Roberto Rossellini, Ingrid Bergman, Anna Magnani ou Luchino Visconti. L'histoire du *Carrosse d'or* illustre aussi une utilisation inventive des réglementations propres aux coproductions franco-italiennes de l'après-guerre et révèle la stratégie de financement visionnaire du producteur Prince Francesco Alliata. À cela s'ajoutent les questions concernant les versions linguistiques et le doublage, la distribution, ainsi que les retombées critiques et financières du film au moment de sa sortie.

Prince Alliata m'a donné sa version de l'histoire au festival Cinema Ritrovato à Bologne en juillet 2003, où il présentait *Vulcano*, le film que sa société de production avait produit juste avant *le Carrosse d'or*. Dans cette étude, la voix de Renoir résonne à travers sa correspondance, tandis que des comptes-rendus journalistiques, des relevés bancaires du Crédit National et d'autres sources amènent une autre dimension à ses témoignages. Enfin, cette histoire m'a permis de répondre à une question qui me hante depuis longtemps : pourquoi le premier film réalisé par Jean Renoir en Europe après la Seconde Guerre mondiale, une coproduction franco-italienne, a-t-il été tourné en Italie et non en France ?

La guerre des volcans : Magnani, Rossellini, Bergman

Les îles Éoliennes forment un groupe de sept îles volcaniques situées au nord de la côte sicilienne. L'une d'elles porte le nom de Vulcano, une autre celui de Stromboli. Au cours de l'été 1946, avant que ces noms ne deviennent des titres de films, quatre jeunes aristocrates italiens de retour de l'armée – Pietro Moncada, Francesco Alliata, Quintino di Napoli et Renzo

1895 /
n° 62
décembre
2010

77

Avanzo – décidèrent de réaliser un documentaire sur ces îles éoliennes, si sombres et photogéniques. Le film devait leur permettre de combiner leur amour de la plongée sous-marine et leur désir de tourner un film sous l'eau. Avanzo était lié au grand monde du cinéma italien : il était marié à la sœur de Visconti et était le cousin de Roberto Rossellini. Leur premier film, un documentaire de douze minutes intitulé *Cacciatori Sottomarini (Chasseurs sous-marins)*, fut montré au festival de Cannes en septembre 1947. Les Rossellini étaient des amis proches des quatre hommes et jouèrent un rôle important dans leurs activités : Roberto leur trouva un monteur, son frère Renzo composa la musique de tous leurs films tandis que sa sœur Marcella écrivit la plupart des scénarios de leurs documentaires. Au moment où Roberto Rossellini montait *Païsa*, ils montèrent dans le même immeuble *Chasseurs sous-marins*. Pendant cette période, ils vivaient en communauté avec Rossellini et Federico Fellini. En 1946, ils formèrent la société de production Panaria Films, dont le nom s'inspire de Panarea, l'île Éolienne où Antonioni tournera *L'Avventura* plus de dix ans plus tard.

Alliata, diplômé en droit, était l'administrateur général de cette société. Il était aussi le seul opérateur et réalisateur de documentaires expérimenté du groupe : en 1936, il avait commencé son apprentissage de la photographie et du 16 mm à l'université de Palerme, puis avait poursuivi cette activité au sein de son école de droit à Naples, où les étudiants pouvaient travailler avec le nouveau procédé couleurs Agfa. Ses devoirs militaires furent tous reliés au cinéma, y compris la prise de vues d'actualités avec une caméra Arriflex 35 mm. Après la guerre, la pénurie générale de matériel incita le groupe Panaria à bricoler son propre équipement pour la plongée, la pêche et des tournages sous-marins. Ingénieux et techniquement expérimenté, Alliata sut trouver des solutions artisanales qui permirent, après de nombreux essais, d'atteindre une qualité d'image professionnelle pour filmer les profondeurs marines en 35 mm. Suite à ce premier succès, le groupe poursuivit la réalisation d'autres documentaires dans les îles Éoliennes, présentés dans divers festivals en 1949.

À force d'entendre le groupe Panaria parler de ces îles, Rossellini commença à s'intéresser aux histoires des îliens qui vivaient dans un dénuement total, sans téléphone ni journal, dépendants des denrées livrées par bateau une fois par semaine. Alliata se souvient qu'on lui raconta la vie quotidienne au sein d'une famille de pêcheurs de l'île de Filicudi et l'histoire d'« une jeune fille de vingt ans qui n'avait jamais vu de cheval, ne connaissait pas la roue et se préparait à partir pour l'Australie se marier avec un homme de la même île, un émigrant qu'elle n'avait vu qu'en photo. Ces idées nous inspirèrent de faire *Vulcano* avec Rossellini ». Ce devait être leur premier long métrage de fiction. Rossellini dirigerait, Panaria produirait et réaliserait des scènes sous l'eau et Anna Magnani serait la vedette. Or, c'est à ce moment-là que Rossellini entra en rapport avec Ingrid Bergman et qu'il décida de faire son film de son



Anna Magnani et Francesco Alliata (coll. Francesco Alliata).

côté, sans Panaria, remplaçant Magnani par Bergman, tant comme actrice que comme amante. La presse internationale les traqua, évoquant de sulfureuses infidélités et jalousies. Cet épisode sera surnommé « la guerre des volcans » car en avril 1949 Rossellini commençait le tournage de *Stromboli* (fruit de sa transformation de l'idée de *Vulcano*) sur cette île avec Ingrid Bergman. Il ignore ses amis de Panaria après avoir obtenu un financement de la part de Howard Hughes à la RKO.

Bien qu'ils n'aient produit que des documentaires à cette époque, les dirigeants de Panaria décidèrent de poursuivre leur projet sans Rossellini et réalisèrent un partenariat avec une maison de production reconnue, Artisti Associati, grâce au producteur Ferruccio Caramelli. Le 7 juin 1949, le tournage de *Vulcano* débutait à son tour. Anna Magnani en était la vedette et William Dieterle le metteur en scène. Rossellini continua de tourner à Stromboli jusqu'au 2 août, soit environ une semaine après la fin du tournage de *Vulcano*. Les deux îles sont visibles l'une de l'autre, proximité que savait exploiter une presse insatiable. *Vulcano* fut tourné en son direct – fait remarquable au vu des standards des productions italiennes où le dou-

blage constituait la règle –, en deux versions : une version italienne, et, ce qui était plus extraordinaire, une version anglaise. Magnani, qui ne parlait pas anglais, prononçait ses répliques phonétiquement. *Stromboli* fut également tourné en son direct, en anglais, et son tournage permit d’aboutir à deux négatifs originaux. Le premier, destiné aux États-Unis, fut envoyé à Howard Hughes, à la RKO, où il fut monté à l’inverse des instructions, du style et de la démarche même de Rossellini ; le second, destiné aux écrans italiens, fut développé et monté à Rome. Le fait que ces deux films aient eu deux négatifs originaux témoigne de l’espoir partagé de rencontrer le succès sur le marché anglo-saxon comme sur le marché européen.

Des témoins derrière les rideaux : l’épisode Visconti

Après *Vulcano*, Panaria se lança aussitôt dans la production d’un nouveau long-métrage de fiction qui deviendra *le Carrosse d’or*. J’ai demandé à Francesco Alliata de m’en décrire la genèse :

Francesco Alliata :

En 1949, nous étions en plein tournage de *Vulcano* avec Anna Magnani dans les îles Eoliennes, sur l’île de Vulcano. Nous avons bien travaillé avec elle et avons signé un contrat pour faire un autre film immédiatement après. Nous avons choisi pour elle une pièce de Prosper Mérimée, *le Carrosse du Saint-Sacrement*, dont le thème correspondait parfaitement à sa personnalité. L’histoire se passe au Pérou, dans l’une des colonies espagnoles d’Amérique latine, au début du XIII^e siècle. La protagoniste était une actrice célèbre de l’Amérique du sud, La Périchole, qui avait un tempérament à la fois dur et généreux. Nous souhaitions tourner le film en Sicile où notre société de production, Panaria Film, était installée. La région du sud-ouest de la Sicile a été détruite par un terrible tremblement de terre en 1693. Elle a été par la suite rebâtie dans le plus pur style baroque sicilien, semblable au style architectural de l’Amérique latine de la même période. Mais, pour des raisons techniques, nous n’avons pu tourner en Sicile.

Nous avons chargé Luchino Visconti de diriger le film. Luchino n’avait alors réalisé qu’un seul long-métrage de fiction, en 1943, *Ossessione* avec Clara Calamai. Ce film avait rencontré un très grand succès. Il s’était alors tourné vers le théâtre avec réussite, en particulier avec des pièces américaines de Tennessee Williams et Arthur Miller. Il voulait réaliser un autre film, mais était très pris par ses activités de metteur en scène de théâtre.

Nous nous inquiétions de l’instabilité professionnelle de Visconti. Nous avons fait appel à lui comme metteur en scène car il était le beau-frère de l’un de mes associés, Renzo Avanzo, qui était marié à sa sœur, Uberta. Avanzo était chargé de représenter notre société de production auprès de Visconti et de maintenir ainsi un contact avec lui. Mais quelques jours seulement après



Anna Magnani.

1895 /
n° 62
décembre
2010

81

avoir signé son contrat, Visconti me contacta pour me dire qu'il ne voulait pas collaborer avec Renzo Avanzo, il ne voulait pas être contrôlé.

Cela a été le premier incident dans nos rapports. Il y en eut beaucoup d'autres. Visconti souhaitait un nombre démesuré de collaborateurs pour le scénario. On lui donna la possibilité de travailler avec les plus grands écrivains de notre temps : Alberto Moravia, Piero Tellini, Antonio Pietrangeli et Franco Zeffirelli. Au moins douze ou treize personnes ont travaillé avec lui sur le scénario pendant un an, et ceci sans nous tenir au courant de l'avancement du projet. Il a voulu qu'on engage le meilleur chef décorateur d'Italie, Mario Chiari, ainsi que la meilleure chef costumière de l'époque, Maria De Matteis. Nous avons loué un appartement à Rome pour lui et ses assistants. Pour autant, nous ne savions pas du tout comment nous préparer au tournage, car ils n'avaient absolument rien à nous montrer. Ils n'avaient pas de scénario et ne nous donnaient aucune information. Ils dessinaient des costumes au style fantaisiste, des maquettes pour les scènes, mais nous ne savions pas *quelles* scènes.

Enfin, Visconti nous présenta un énorme scénario très virulent envers le clergé. Il faisait le procès de l'Église catholique, s'éloignant ainsi absolument de la pièce de Mérimée. C'était inutilisable. J'ai alors demandé conseil au Directeur général du spectacle national, le magistrat Nicola De Pirro, que je connaissais depuis que j'avais seize ans. Il présidait la commission qui jugeait les films présentés aux « Littoriali », compétitions entre universités. Au moment où j'étais à Naples pour étudier le droit à l'université, le parti fasciste avait créé des groupes universitaires, les GUF [*gruppi universitari fascisti*], où l'on pouvait apprendre la peinture, la photographie, la scénographie, l'art dramatique, le jeu d'acteur, la mise en scène ou la prise de vues du point de vue technique. Je faisais partie du « CINEGUF » de Naples, la section cinématographique. Nous n'avions pas de caméra professionnelle. Nous tournions en 16 mm, mais nos essais étaient faits sérieusement. J'ai beaucoup pratiqué et j'ai acquis une grande expérience dans le domaine du cinéma, surtout sur le plan technique car nous avions l'opportunité de prendre des vues, voir le résultat, se perfectionner, consulter des experts, etc.

De Pirro a fait lire le scénario à l'un des experts qui travaillait avec lui et m'a répondu : « Tu es libre de faire ce que tu veux, mais je te préviens dès maintenant que si tu décides de produire ce film à partir de ce scénario, cela va déclencher une vraie tempête. Il faut que tu y réfléchisses bien ».

J'ai essayé de forcer Visconti à écrire un autre scénario. Il a refusé. Alors j'ai demandé à un écrivain américain qui était à Rome et qui avait écrit le scénario de *Quo Vadis*, d'écrire un nouveau scénario. En bon professionnel américain, il avait écrit un magnifique scénario en un mois, dans un style plutôt « américain », c'est-à-dire bien structuré, pas un chef-d'œuvre, mais très bon. J'ai appelé Visconti et je lui ai dit : « Voilà le scénario que tu dois tourner. » Naturellement, sa réac-

tion fut explosive. Ce fut le début de la fin. Au bout d'un an, nous avons dépensé une telle fortune que j'ai dû congédier Visconti de manière assez abrupte.

Janet Bergstrom : En personne ?

Francesco Alliaia :

Oui, en personne, et d'une façon assez rustique. Selon mes avocats, j'avais besoin de témoins. J'ai donc caché derrière les rideaux Antonio Pietrangeli et Mario Chiari, qui m'avaient confié que Luchino ne travaillait plus sur le film depuis deux ou trois mois, qu'il s'occupait de tout autre chose tandis que nous continuions à rémunérer toutes les personnes dont il avait voulu s'entourer. Il y avait aussi mon ami Vittorio Sala. Nous n'avions pas encore de magnétophone et ces personnes devaient écouter pour témoigner par la suite si nécessaire. C'est ainsi qu'a pris fin notre relation avec Visconti, au prix d'une énorme somme d'argent pour nous. Nous avons dépensé 140 millions de liras en 1950-1951, ce qui équivaldrait aujourd'hui à environ 4 millions de dollars ! Une commission de grands metteurs en scène italiens – Vittorio De Sica, Mario Soldati et Carlo Ludovico Bragaglia – sont venus à moi pour me forcer à reprendre le grand maestro Luchino Visconti, mais j'ai évidemment refusé.

Le film était déjà organisé comme une coproduction italo-française, 50 %-50 %. Nous pouvions tourner en France ou en Italie, mais les acteurs, l'équipe et les techniciens devaient être pour moitié italiens et pour moitié français. Comme les réalisateurs italiens se refusèrent à diriger le film, par solidarité avec Visconti, je suis monté à Paris, faisant savoir que je cherchais un très bon réalisateur.

J'étais sur le point de signer un contrat avec René Clément, après avoir vu, lors d'une projection organisée par le producteur Robert Dorfmann avant sa sortie, *Jeux interdits* – un film fabuleux, très délicat, vraiment bien fait. À ce moment-là, j'ai eu une réponse de la part de l'agent de Jean Renoir. Renoir était à Hollywood et venait de finir *le Fleuve (The River)*. Il souhaitait revenir en Europe et était disponible pour ce film. Nous avons immédiatement signé avec lui. Il est venu à Rome avec sa femme Dido, et je lui ai confié l'entière responsabilité du scénario – il était libre de faire ce qu'il voulait – et, évidemment, de la direction du film. Vous savez, Jean Renoir était déjà un mythe dans le monde du cinéma, surtout depuis *la Grande Illusion*. Ce film avait été interdit en Italie et, bien sûr, tout le monde voulait le voir.

Si nous devons maintenant écrire l'histoire du point de vue de Renoir, il faudrait revenir à la fin du mois de mars 1951, au moment où le producteur Robert Dorfmann lui envoya un télégramme à Beverly Hills :



Vittorio de Sica et Francesco Alliata, début de tournage du *Carrosse d'or* (coll. Francesco Alliata).

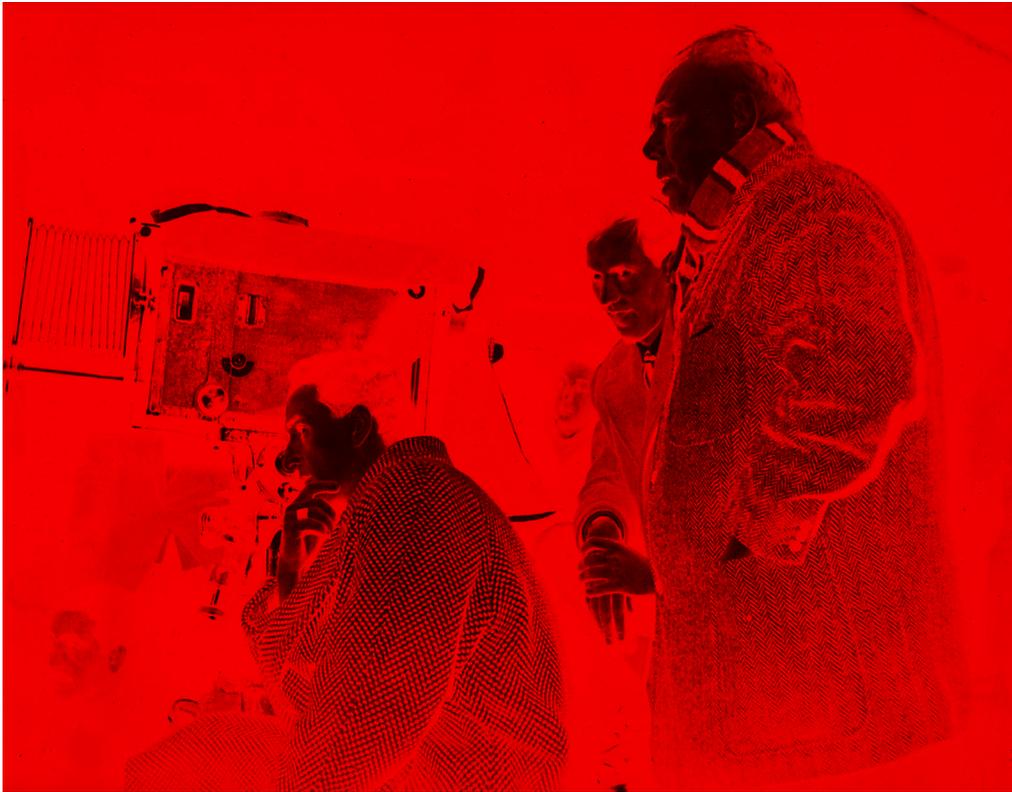
Dorfmann : 28 mars 1951 seriez vous interesse realiser carrosse saint sacrement en italie septembre

Renoir : 30 mars 1951 en quelle langue proposez vous faire carrosse stop avez vous une actrice en vue stop vais relire livre avant prendre decision

Dorfmann : 2 avril 1951 francais et anglais anna magnani engagee

Renoir : 3 avril 1951 suis tres interesse par magnani et carrosse voyez jean dewalde mon agent lettre suit

Le 3 avril 1951, Renoir fit suivre son télégramme d'une longue lettre à son agent, Jean Dewalde, et d'une autre, plus courte et courtoise, à Robert Dorfmann. À son agent, Renoir précisait trois conditions qu'il souhaitait clarifier avec le producteur français (il ne fut en contact direct avec Francesco Alliata qu'à partir de leur rencontre à Paris, en mai) : il devait être responsable de l'écriture du scénario, comme du tournage et du montage ; il souhaitait



Claude et Jean Renoir, caméra Debrise Super Parvo (coll. Francesco Alliata).

tourner au moins une partie du film en extérieurs, peut-être au Mexique ; et il voulait tourner en couleur, avec son neveu, Claude, en qualité de chef opérateur, tandis que les décors seraient conçus par son vieil ami, Eugène Lourié. Claude et Lourié venaient de travailler avec lui en Inde sur le tournage du *Fleuve*, en Technicolor.

L'accord sur le scénario fut immédiat et l'on convint que le film serait tourné en Technicolor. Renoir parvint à faire engager Claude Renoir, mais Lourié ne fut pas considéré comme français et ne put faire partie de l'équipe, selon les termes de l'accord financier de la coproduction. En outre, Panaria avait déjà engagé Mario Chiari comme chef décorateur un an avant que Renoir ne rejoigne le projet. Techniquement, Renoir lui-même n'était plus français. Devenu citoyen américain, il essaya de renouveler son passeport français à New York, sans succès. Cependant, le nom et la réputation de Renoir suffisaient aux banques. Pour les tournages en extérieurs, Alliata et ses collègues avaient planifié de tourner en Sicile. Tous leurs

films avaient été tournés dans des lieux de tournage difficiles. Seuls quelques intérieurs de *Vulcano* avaient été réalisés en studio.

En juin, après avoir fini le premier brouillon de son scénario, le cinéaste écrivit à Dido à Beverly Hills – elle le rejoindrait à Rome le 6 septembre –, revenant sur certains problèmes rencontrés. Il était alors sur le point de quitter Rome pour la Sicile afin d’y repérer les extérieurs :

Je suis assez content de mon travail. Le film aura beaucoup de mouvement et quelques vraies conversations genre *Règle du jeu*. Quel malheur de ne pas avoir Lourié avec moi. Avant de lui écrire je veux encore revoir Alliata et être bien sûr qu’il n’y a rien à faire. J’ai peur que les producteurs ne soient impressionnés par le travail déjà fait par le décorateur italien (Chiari, qui travaille sur la scène avec Visconti et contre lequel hélas il n’y a rien à dire). Or ce travail énorme, costumes, aquarelles, photos, maquettes de décor ne me servira à rien du tout. Il correspond à des scénarii que j’ai lus mais dont je n’ai rien retenu.

À partir de mi-juillet, il fut encouragé par l’accord de coproduction à demander à certains de ses anciens collègues de le rejoindre pour travailler avec lui. En dehors de Claude Renoir, il souhaitait Joseph de Bretagne pour le son, Marc Maurette et Giulio Macchi comme assistants. Il trouva une nouvelle scripte ou secrétaire générale, Ginette Doynel, qui restera essentielle dans ses futures activités cinématographiques.

Une coproduction italo-française

Janet Bergstrom: Quelles étaient vos relations avec le côté français de la production ? Étiez-vous autorisé à prendre des décisions ?

Francesco Alliata :

Moi, j’étais le producteur des deux parties. Mon associé français, Robert Dorfmann, était le propriétaire d’une des grandes maisons françaises de production et de distribution, Les Films Corona. Il avait produit de grands films comme *Justice est faite* (André Cayatte, 1950) et plus tard *Touchez Pas au Grisbi* (Jacques Becker, 1954). Mais au moment où je préparais le film avec Robert, il était dans une mauvaise période du point de vue financier. J’ai alors dû prendre sa part de travail pendant un certain temps du point de vue organisationnel. J’ai créé La Lyre, notre société partenaire en France, entièrement financée par nous. La Lyre nous appartenait. Au bout de plusieurs mois, quand Robert fut sorti de ses difficultés, j’ai transféré le film à une société qui lui appartenait, Hoche Productions, qui s’est ensuite occupée de distribuer le film. Cette société était dirigée par Ray Ventura, ancien grand chef d’orchestre de jazz devenu producteur de films. Il était très ami



Anna Magnani et Jean Renoir.

de Robert Dorfmann et partageait ses affaires, mais je ne connais pas les détails de leurs accords. Au moment où nous produisons le film, moi, j'étais seul. C'était moi qui devais prendre les décisions. J'étais mon propre partenaire français.

Bien que l'échange initial de télégrammes entre Renoir et Dorfmann mentionnât le tournage de deux versions, en français et en anglais, la société d'Alliata planifia très tôt une production entièrement tournée en langue anglaise et en son direct. Les versions française et italienne devaient être doublées ; c'était de toute façon la règle en Italie. Pourtant, des documents fournis par les producteurs du Crédit National, la banque responsable, côté français, des décisions concernant les avances de crédits selon les termes mis en place pour les coproductions franco-italiennes, affirment sans cesse que le film serait tourné en français et en italien. Nulle part, il n'est fait mention de l'anglais.

Renoir réalisa bientôt que le tournage en anglais n'était pas supposé être su, en particulier par le Crédit National. Renoir écrivit alors à Dido le 10 mai 1951 :

Les deux questions pendantes sont Lourié et la version américaine. Dans les deux cas, ce qui les arrête [ce] sont des questions de budget et surtout de légalité. Le film est placé sous l'auspice de certains accords syndicaux et gouvernementaux franco-italiens et ces accords sont agrémentés de quantités de décrets, lois, obligations. C'est insensé. Moi, on peut me faire passer pour un metteur en scène français. Lourié, c'est plus difficile de ne pas le ranger dans la catégorie « Américains »... Pour la version américaine, je suis à peu près sûr qu'elle se fera. Mais il ne faut pas en parler. Sinon les avantages des accords franco-italiens ne sont plus accordés.

1895 /
n° 62
décembre
2010

88

En fait, une déclaration officielle fut faite aux producteurs par la Commission d'Agrément et d'Étude des scénarii de long-métrage, à la suite d'une rencontre datée du 23 janvier 1952, soit juste au moment où le tournage allait débiter : « La Commission s'émeut des informations parvenues selon lesquelles *le Carrosse d'or*, admis au bénéfice de l'accord franco-italien du 19 octobre 1949, serait tourné en version américaine. Elle demandait que tous éclaircissements lui soient apportés afin de lui permettre d'envisager l'attitude à tenir en ce qui concerne l'agrément éventuel de ce film. » Une seconde communication, suivant la rencontre du 16 avril 1952, indiquait que la Commission avait reçu des informations contradictoires avec les documents officiels « fournis par le délégué du Centre National de la Cinématographie à Rome et par le Directeur Général des Spectacles lui-même » et autres « témoignages (irréfutables) » sur le sujet. Je n'ai pas pu trouver trace d'une décision finale, mais il apparaît que ces rumeurs n'aient pas eu d'impact sur l'apport financier français.

Certains de ces comptes-rendus avaient été publiés dans la presse. Quand Anna Magnani se rendit à Paris au début du mois d'octobre 1950 pour présenter *Vulcano*, elle annonça qu'en décembre, elle allait commencer à tourner « en double version italienne et américaine *le Carrosse du Saint-Sacrement*, d'après Prosper Mérimée. La mise en scène sera de Visconti ». Un an plus tard, soit après le remplacement du metteur en scène, *France-Dimanche* rapporta que le film de Renoir serait tourné en trois versions : française, italienne et anglaise. Après le début du tournage, en février 1952, *Cinéma* rapporta que le film était réalisé en une seule version, anglaise. L'innovation que constituait ce tournage en Italie avec la prise de son direct et, qui plus est, en anglais, fit rapidement partie des informations que la presse relayait en abondance et ce, grâce au scandale Bergman-Rossellini-Magnani qui se poursuivait.

Renoir et Visconti

Renoir avait rencontré Visconti au temps du Front Populaire. Ils avaient travaillé ensemble sur *Partie de campagne* et Renoir devint pour l'Italien un modèle dans son approche de la mise en scène. Le réalisateur Francesco Rosi, assistant de Visconti sur *La Terra Trema* (*la Terre tremble*), décrit l'influence que Visconti exerça sur lui, et, à travers elle, celle de Renoir : « En ce qui me concerne, [Visconti] a été mon Ecole. Du reste, c'était un apprentissage qu'il avait fait lui-même avec Renoir, dont il avait été l'assistant. Il vivait dans le mythe de cette expérience et, bien sûr, il nous faisait aussi revivre ce mythe ». En 1940, quand Renoir se préparait à tourner *la Tosca* à Rome, Visconti était à ses côtés comme assistant, guide et ami. Juste après le début du tournage, Renoir fut alerté que l'Italie s'apprêtait à déclarer la guerre à la France, et il dut quitter le pays. Dans ses mémoires, le cinéaste écrit qu'il n'a plus jamais revu Visconti :

En quittant Luchino Visconti, j'étais plein de regrets de toutes les choses que nous aurions pu faire ensemble, et que nous n'avons pas faites. Je lui dois la compréhension de ce monde italien si sensible. Il m'avait aidé dans plusieurs de mes films, dont *la Partie de Campagne*. Malgré les sentiments d'amitié profonde qui nous unissaient, je ne devais jamais revoir Luchino.

Après son arrivée à Paris puis à Rome, les lettres que Renoir envoyait alors à Dido, tout au moins celles préservées dans les bibliothèques, ne parlent pas de Visconti en lien avec le nouveau film sinon indirectement. Le 10 mai, avant de quitter l'Italie, Renoir écrit qu'il avait appris qu'

à Rome, le producteur a des tas de documents, des scénarios déjà écrits par au moins une dizaine d'écrivains différents. Ils ne me demandent pas de les utiliser, mais pensent que si j'y jette un coup d'œil, ça peut m'aider dans l'élaboration de mon propre scénario.

Le 20 mai, Renoir mentionna qu'« un associé de Alliata est Renzo Avanzo, beau-frère de Visconti », et dans sa lettre du jour suivant, que, lors d'une projection de *la Grande Illusion*, il avait vu « la petite sœur de Visconti, maintenant baronne Avanzo et son fou de mari [Renoir fait ici référence à Renzo!]... ». Il ajoute : « Vous vous souvenez sûrement d'elle. Le père, le duc Visconti est mort. Je n'ai pas encore eu le temps de voir Luchino. Il m'envoie de constants messages mais j'ai eu à peine le temps de respirer. » Et, dans une lettre du 7 juin, « Ce soir je vais dîner avec [la tante de Rossellini] – ma veille copine la baronne Avanzo. Elle m'en racontera de nouvelles ». Si Renoir a confié cela à Dido, cette lettre ne fait pas partie des papiers de Renoir. Rien ne permet de connaître les sentiments de Renoir sur le fait d'avoir remplacé

Visconti et on ne trouve rien d'autre concernant le cinéaste italien dans sa correspondance outre ces brèves mentions. Est-il possible que les deux hommes ne se soient jamais revus ? C'est ce que pense Alliata.

À propos du tournage

Janet Bergstrom : Le scénario était-il terminé avant le début du tournage ?

Francesco Alliata :

Oui. Nous avons occasionnellement opéré quelques légères modifications de temps en temps. Renoir avait essayé d'italianiser le scénario. L'histoire n'était absolument pas italienne puisqu'elle avait été écrite par un auteur français sur un sujet espagnol et sud-américain. Renoir transforma l'actrice péruvienne en italienne. Il avait trouvé une solution à la fois rationnelle et pratique. Anna Magnani était une actrice qui ne pouvait parler en anglais que comme une Italienne et il devait éviter qu'elle ait l'air ridicule.

La *commedia dell'arte* est une forme très spontanée de théâtre. Il y avait des personnages masqués et des rôles bien définis. À chaque personnage correspondait un costume particulier, toujours très coloré. Ils improvisaient leurs dialogues autour d'une idée et n'utilisaient aucun scénario écrit. C'était la forme typique du théâtre italien, de la Renaissance jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Renoir a construit son film entier autour de ce concept. Chaque moment devait donner l'impression qu'il venait d'être inventé. Toute la musique était du XVIII^e siècle et d'Antonio Vivaldi. Gino Marinuzzi, immense musicien et chef d'orchestre, utilisa des partitions inédites de Vivaldi, découvertes au cours de ses recherches pour le film.

Le tournage était très bien organisé. Dès le départ, avant l'arrivée de Renoir, on pensait tourner les extérieurs du film en Sicile, sans décor de carton-pâte. Mais sept années avaient passé depuis la fin de la guerre et tout avait été modernisé. Il aurait fallu tout retransformer. Cela aurait trop compliqué. Avec Renoir, nous avons vu des dizaines de places, rues, églises et palais. Il existe au moins une vingtaine de palais de style baroque de ce côté de la Sicile. Tous étaient merveilleux, magnifiques, mais aucun n'avait conservé sa virginité.

Après avoir fini le scénario et le travail de pré-production, Renoir prit un retard de quatre mois – du 25 septembre à la fin du mois de janvier 1952 environ – en raison d'une vieille blessure de guerre à la jambe qui s'était réveillée. Il dut alors subir une intervention chirurgicale majeure.



Francesco Alliaia :

Nous avons donc décidé de bâtir les intérieurs et les extérieurs du film à Cinecittà à Rome. Le coût était énorme. Nous avons dû louer tout Cinecittà pendant cinq ou six mois. Ce fut le plus imposant budget cinématographique de l'année en Italie : 600 millions de liras, une somme énorme à l'époque. Je ne sais pas combien cela représente aujourd'hui, mais je crois qu'il faut multiplier ce chiffre par cinq mille. Nous avons commencé à tourner en février 1952. J'ai encore des photos de l'inauguration du film, avec Renoir, entouré de grandes personnalités du cinéma italien tel Vittorio De Sica, Anna Magnani. Le carrosse était magnifique. Je l'avais trouvé à Palerme dans une écurie, dans un état épouvantable. Il appartenait au premier lord du royaume de Sicile, était abandonné depuis deux siècles. Nous l'avons restauré.

Janet Bergstrom : Êtes-vous monté dedans ?

Francesco Alliaia :

Oui ! Mille fois ! Anna Magnani et moi-même nous sommes baladés dans ce carrosse à Venise, face au palais du Festival. À présent, le carrosse est exposé dans un endroit magnifique, au pied



Jean Renoir, caméra Technicolor (coll. Francesco Alliata).

d'un grand escalier qui se trouve à l'intérieur du palais du Président du Parlement sicilien... qui était auparavant le palais royal de Palerme ! Je suis toujours dépassé par la joie d'y voir ce carrosse.

Le Carrosse d'or fut le premier long-métrage en Technicolor tourné en Europe continentale sans participation américaine. Il avait été préparé pour être tourné en son direct en anglais, ce qui était tout à fait extraordinaire pour l'Italie. Auparavant, le cinéma italien avait seulement produit deux films en son direct et en anglais : notre film, *Vulcano*, et *Stromboli* de Rossellini. Ce fut un film très difficile à tourner, en termes de temps et d'argent. Il y avait une très grande équipe dont six ou sept personnes originaires des États-Unis pour s'occuper du Technicolor. Nous nous sommes aperçus qu'il nous faudrait un temps énorme pour tourner *le Carrosse d'or*.

Janet Bergstrom : Renoir était-il impliqué dans les costumes et décors ?

Francesco Alliata :

Renoir décidait des couleurs, des costumes et des décors. C'était son deuxième film en couleur. Il avait déjà fait *le Fleuve* avec ces couleurs magnifiques des Indes. Pour *le Carrosse d'or*, il voulait utiliser les couleurs de l'Italie et de l'Espagne, des couleurs fortes mais harmonieuses. La pellicule devait être envoyée au laboratoire de la maison Technicolor, situé à Londres, afin d'y être développée, ainsi que pour le tirage des copies. En 1952, pendant le tournage du film, j'ai dû me rendre une douzaine de fois en quatre mois à Londres pour voir le rendu des couleurs après développement. À cette époque, il fallait huit heures pour se rendre en avion à Londres. Renoir ne pouvant s'y rendre, j'y suis toujours allé seul. On discutait avec Jean des choses sur lesquelles je devais porter mon attention, regarder si cette scène avait bien marché ou non. Il me confiait ses intuitions et je lui rapportais mes impressions et les réponses à ses questions.

La correspondance de Renoir montre que, juste avant le début du tournage, il a traversé une période de doutes assez sérieux pour le faire hésiter sur son engagement. La merveilleuse harmonie dont se souvient Alliata ne fut pas vécue de la même façon par Renoir, et ce, même s'il semble qu'Alliata ait toujours répondu rapidement et efficacement aux problèmes rencontrés par le cinéaste. Le 28 janvier 1952, Renoir énuméra les problèmes qu'il rencontrait dans ce projet. Le dialogue anglais n'était pas convaincant, il proposa alors un scénariste différent ainsi que l'embauche d'un dialoguiste supplémentaire. Riccardo Rioli, l'acteur italien qui jouait le toréador, avait trop de dialogue, alors qu'il n'arrivait pas à se souvenir de son texte en anglais. Pouvaient-ils lui substituer Alexandre Knox ? « Je n'ai pas besoin d'insister sur le fait que moins nous aurons de doublage plus nous avons de chances de plaire au public américain ». Renoir avait également découvert que la performance d'Anna Magnani dépendait d'une inspiration de dernière minute et il doutait qu'elle puisse bien jouer en anglais, étant donné qu'elle avait été beaucoup trop occupée à travailler sa prononciation : « Cela représente un tel handicap que je m'en sens découragé à l'avance ». Par ailleurs, elle ne semblait pas comprendre le scénario. Enfin, en dépit du talent des décorateurs, les décors et costumes n'étaient pas à la hauteur. Conscient par ailleurs des nombreux points positifs – l'extraordinaire patience et énergie d'Alliata, la musique, la structure finale du scénario – il fit clairement part de ses angoisses au producteur : « Cher Francesco, je tenais à vous préciser ces quelques gros obstacles qui se dressent entre nous et la réussite. Ils sont tellement grands que souvent je regrette que les médecins m'aient trouvé physiquement apte à poursuivre mon travail. » La situation empira le jour suivant, après la rencontre de Renoir avec l'organisateur général du film, Valentino Brosio, qui avait apparemment insisté pour faire doubler la voix de Rioli. Renoir était alors prêt à quitter le film :

1895 /
n° 62
décembre
2010

93

Cher Monsieur Brosio,

À la suite de notre conversation d'hier sur le plan de travail, il me semble avoir compris que vous ne connaissiez pas aussi bien que le Prince Alliata mes idées sur le doublage. À tort ou à raison, j'ai toujours refusé de faire des films doublés et je continue à refuser. Je tiens donc à vous confirmer ce que je vous ai dit hier, à savoir que si je me trouvais mis en face de l'impossibilité d'enregistrer directement le rôle principal du film, je me verrai dans l'obligation de me retirer et je vous demanderais de bien vouloir envisager un autre metteur en scène. Sincèrement vôtre.

Heureusement, Renoir fut en mesure de remercier Francesco Alliata dans une lettre du 3 février pour avoir validé la décision d'enregistrer l'acteur en son direct et celle de conserver l'équipe française – problème qu'il n'avait pas mentionné dans sa précédente lettre.

Comment deux films de cape et d'épée financèrent un Carrosse d'or

Suite à une longue et coûteuse année passée à payer en vain les factures de Visconti, les comptes de Panaria furent examinés afin de déterminer le budget du film que Renoir reprenait.

Francesco Alliata :

Nous avons déjà dépensé cent quarante millions de lire. C'était une somme énorme en 1950. L'organisateur général du film Valentino Brosio, un personnage très connu en Italie, et le directeur de la production, Giuseppe Bordogni, un autre professionnel du premier ordre, sont venus me trouver : « Monsieur, nous avons fait une analyse des comptes. Nous avons dressé un budget prévisionnel, et nous pensons que le film ne récupérera jamais ce qu'il est sur le point de coûter. Que pouvons-nous faire ? » J'avais sur les épaules une énorme responsabilité. J'ai discuté avec mes associés. Nous avons été trouver des partenaires financiers pour le film car nous étions très jeunes à l'époque : nous n'avions ni les capitaux nécessaires ni la confiance des banques. La moitié du budget était prise en charge par Panaria (avec le soutien de la Banque de Sicile) et l'autre moitié était garantie par nos amis de Milan, les Invernizzi et les Galbani, grands industriels propriétaires des sociétés fromagères les plus importantes d'Italie.

Nous avons d'abord discuté de la possibilité de faire un autre film dans les mêmes décors et d'avoir ainsi un produit qui pourrait ajouter un peu de revenu sans avoir à dépenser plus d'argent pour les décors. Nous pensons que c'était une bonne idée, d'autant que nous savions que les producteurs américains fonctionnaient ainsi. Quand ils faisaient des peplums, des « colossals », ils faisaient toujours un deuxième film qui leur permettrait de couvrir les frais généraux du premier. En Italie, on appelait cela « un film di recupero. » J'ai donc appelé deux jeunes scénaristes italiens très prometteurs, Agenore Incrocci et Furio Scarpelli et je leur ai commandé un scénario

JEAN RENOUAULT NE POURRA PAS RÉALISER

LE CARROSSE D'OR

(d'après Mérimée)

dans sa langue
maternelle

« Je me permets de vous faire part d'une nouvelle qui me semble digne d'intérêt. Non pas parce que l'on s'agit de modestes vies nues, mais parce qu'elle vient, et aussi illustrer, jadis, la situation actuelle du cinéma français... »

« *L'Écran français* avait eu gentillesse de signaler en octobre dernier que M. Jean Renoir n'aurait fait l'honneur de me confier le rôle principal du film *Le Carrosse d'Or*. Ce film sera tourné, comme on sait, à Rome, mais ainsi que me le confie M. Renoir, dans une lettre un peu triste, la production française, rebout devant, il faut renouer la version française. Or cette version était celle qui lui tenait plus à cœur. Elle était le motif de son retour en Europe... »

« Voilà l'écriture comminée pour cette histoire, mais comme elle est un peu de l'Histoire, Cinéma Français que vous aimez, je vous l'ai racontée, à tout hasard quand même... »

Jean-Roger CAUSSIMON

Voici un extrait de cette lettre de Jean Renoir, que CausSIMON en l'honneur de nous communique :

« Francesco Allata, notre producteur italien, vient seulement d'arriver à Rome. Il a pu se rendre compte de la production de *Carrosse d'Or* grâce à l'aide de certains associés de Milan. Je dis « en Italie », car dans ce demi-monde, la version française disparaît... »

« Voilà déjà une semaine que j'en discute, mais avant de me décider, je voulais apprendre de bouche même du producteur si cette décision est définitive... »

« J'en suis sûr, l'abord nary que j'étais venu en Europe avec l'idée de tourner un film dont j'aurais écrit moi-même les dialogues dans ma langue maternelle. Il ne faut y renoncer. J'ajoute que j'ai beaucoup d'espoir dans notre future collaboration. Je suis sûr que ce n'est que partie remise et que nous nous retrouverons. Mais quand ? Tout est si lent au cinéma et notre industrie semble si mal en point en France... »

Jean RENOIR.

Jean Renoir et Jean-Roger CausSIMON à Fécamp, le 10 janvier 1952, quelques semaines, au moment du départ de Jean Renoir pour l'Italie.

(Photo Baudard)



1895 /
n° 62
décembre
2010

95

1895 /
n° 62
décembre
2010

96

Dolphin et Roche Productions présentent *Une Réalisation* *Panaria Films*

ANNA MAGNANI
dans un film de
JEAN RENOIR



LE CARROSSE D'OR

LA PREMIÈRE SUPERPRODUCTION FRANÇAISE EN TECHNICOLOR

*Sujet et Scénario de Jean RENOIR, Jack KIRKLAND, Renzo AVANZO, Giulio MACCHI, Ginette DOYNEL
avec Odoardo SPADARO, Nida FLORELLI, RINO, Duncan LAMONT, George HIGGINS, Ralph TRUMAN, Gisella MATHEWS
et JEAN DEBUCOURT*

*Compositrice de la Musique: Françoise
accompagnement musical extrait des œuvres de ANTONIO VIVALDI
Photographie: Claude RENOIR, Sol. Joseph de BRETAGNE, Producteurs: Francesco ALLIATA
Producteurs associés: Renzo AVANZO et Ray VENTURA, distribué par CORONA, 55, Ch. Evreux, PARIS*

Affiche du film annonçant la sortie du film, 27 février 1953,
première production française en Technicolor.



1895 /
n° 62
décembre
2010

97

Affiche italienne, première production italienne en Technicolor.

de cape et d'épée à tourner dans ces décors. Ils ont écrit un très joli scénario pour un film qui aurait dû s'appeler *A fil di spada* [Au fil de l'épée].

Pendant qu'ils écrivaient, nous faisons la comptabilité, et là, nous avons sombré dans un grand désespoir car nous avons réalisé que tourner ce petit film en noir et blanc, qui n'avait pas d'ambition de chef-d'œuvre, prendrait un temps normal de production, soit environ six semaines, tandis que *le Carrosse d'or* était prévu pour une durée de treize ou quatorze semaines. Alors, que pouvions-nous faire avec l'équipe technique qui aurait terminé ses prises dans un décor dans deux jours tandis que *le Carrosse d'or* occuperait un autre décor pour encore trois jours, rendant ce décor indisponible pour l'autre équipe ? Nous avons passé des journées horribles lorsque nous avons réalisé que nous allions dépenser encore beaucoup d'argent sans aucun profit en retour. Alors, j'ai eu une idée. J'ai dit : « OK, faisons deux films ». C'était prendre un risque terrible parce que nous devions encore approvisionner les comptes avec davantage d'argent, refaire de nouveaux contrats pour les acteurs de ce deuxième film. J'ai rappelé encore une fois Age et Scarpelli, et leur ai commandé une autre histoire qui se déroulerait dans une période un peu différente, mais pour laquelle nous pouvions utiliser les mêmes décors et des extérieurs tournés en Sicile. Le deuxième film s'appelait *Il segreto delle tre punte* [Le Secret des trois pointes]. Nous avons organisé une équipe technique pour les deux « petits » films : un metteur en scène (Carlo Ludovico Bragaglia), un directeur de production, un chef opérateur, un ingénieur du son, mais on avait deux distributions d'acteurs complètement différentes.

Et nous avons réussi à organiser le tournage des trois films simultanément, dans les mêmes décors. Cela marchait très bien. Nous n'avons rencontré aucun souci d'emploi du temps. Mais le travail et la responsabilité étaient énormes pour moi. Nous devions tout synchroniser parfaitement. Notre société étant basée à Palerme et non à Rome, j'ai dû envoyer à Cinecittà l'un de nos employés de confiance pour servir de premier administrateur et vérifier les comptes. C'était un vieil officier de l'administration militaire, un homme à l'ancienne. J'étais donc sûr qu'on n'allait rien nous voler !

Nous avons réalisé et monté les trois films. Les deux petits films, traduits en anglais, furent vendus partout dans le monde. Ils ont rapporté quasiment tout l'argent que *le Carrosse d'or* n'a pas réussi à gagner. L'opération s'est ainsi trouvée équilibrée, même si nous n'avons pas obtenu les bénéfices espérés.

Nous avons monté *le Carrosse d'or* à Rome. Nous avons d'abord monté une première copie test que nous avons projetée dans la banlieue de Rome afin d'écouter les réactions d'un public particulier. Elles furent toujours très positives, même parmi les gens modestes. Après les trois ou quatre projections autour de Rome, Jean Renoir a fait quelques petites modifications et nous avons monté la copie finale.

Un communiqué de presse de Panaria Films de novembre 1952 incluait cette information :

Afin de s'assurer de l'accueil positif du film par le public américain, Renoir, tournant à Rome et incapable de présenter en *preview* son film dans une salle américaine, a entrepris de montrer à une centaine de touristes américains, à deux reprises, le prémontage. Leurs réactions, enregistrées sur les cartes habituelles et *via* des discussions personnelles, ont servi de guide au cinéaste dans le choix et le rythme des images dans le montage final.

Francesco Alliata :

Nous avons également organisé en avance une projection de la version finale anglaise au studio Technicolor-London à la fin du mois de novembre. Parmi les présents, on trouvait M. Ray Harrison, le directeur général de Technicolor International, l'équipe de Technicolor londonienne, Jean Renoir et Dido, Charles Chaplin et sa femme Oona, et moi-même. Le sentiment général était qu'il s'agissait d'un chef-d'œuvre. Chaplin a embrassé Renoir et lui a fait de très beaux compliments. Nous étions tous très émus. J'étais aux anges ! Chacun prédisait un grand succès au film. Deux jours plus tard, je suis parti à New York par le transatlantique « Liberté » que les Français avaient saisi aux Allemands pendant la guerre, avec le film sous le bras, pour ainsi dire.

À Paris nous avons fait une projection-test, aux Films Corona, la plus importante société de distribution française. Se trouvaient là le chef de la société, M. Robert Dorfmann, et l'équipe de ses distributeurs régionaux. Là encore, même enthousiasme et certitude que le film remporterait un grand succès commercial, plus grand que celui du *Fleuve*, également distribué par Corona, au même moment sur les écrans français et qui bénéficiait de très bons retours. Partout où nous avons montré le film en avance, il fut très bien reçu. Malheureusement, ce ne fut pas un succès commercial.

Janet Bergstrom : Lorsque le film est sorti en Italie en décembre 1952, comment les critiques et le public l'ont-ils accueilli ?

Francesco Alliata :

Les critiques italiens n'ont pas accepté ce film, ayant encore en mémoire nos démêlés récents avec Luchino Visconti. Il faut rappeler que l'Italie possédait alors le parti communiste le plus puissant au monde, après l'URSS. Une personne sur trois votait communiste. Or, Luchino Visconti était le metteur en scène officiel, le drapeau du parti communiste. Ce que je n'ai d'ailleurs jamais compris car Visconti vivait comme un satrape. Il avait une maison somptueuse, traitait ses domestiques pour ainsi dire comme des esclaves. Quoi qu'il en soit, il était très fortement soutenu par le PC. La culture était alors aux mains de la gauche en Italie. Elle ne gouvernait pas, mais avait

une grande influence sur le gouvernement. Le gouvernement était dirigé par les chrétiens démocrates, parfois soutenus par les socialistes. Mais il était toujours important de traiter les communistes avec respect. Les critiques ont trouvé mille façons de démolir le film de Jean Renoir, qui n'avait pourtant rien à voir avec l'affaire Visconti.

Jean Renoir resta à Rome jusqu'à ce que le montage, le mixage de la musique et du son soient achevés. Prince Alliata espérait qu'un grand studio comme United Artists s'occupe de la distribution du film, mais la distribution américaine ne fut pas réglée à ce moment-là.

Francesco Alliata :

En ce qui concerne la distribution aux États-Unis, je suis arrivé à New York le 5 décembre 1952 afin de montrer le film aux distributeurs. Avant les projections commerciales, j'ai pris un train pour Los Angeles afin de montrer le film au MPAA et obtenir leur « seal », soit l'autorisation de sortir le film. Je ne voulais aucun problème avec la presse moraliste. Pour *Vulcano*, nous avions un accord de distribution avec United Artists via Artisti Associati Italiani, l'équivalent de UA en Italie. Mais pour *le Carrosse d'or*, aucun accord n'était prévu avec les Américains. Nous pensions d'abord faire le film puis le montrer ; nous avions tellement confiance en lui. Mais les grands chefs des studios américains ne l'ont pas apprécié. Le film était trop raffiné. À New York, je l'ai montré à Columbia et à United Artists dont Arthur Krim était toujours le président. Ils m'ont très gentiment répondu : « Ce n'est pas pour nous ». Après avoir passé quelques jours à New York, Jean Renoir est alors rentré chez lui, à Hollywood.

Aux côtés de ces grandes maisons de distribution se trouvait une maison de distribution italienne spécialisée dans le circuit des « art cinemas ». Elle s'appelait l'IFE (Italian Film Export) et avait été créée par l'association des producteurs italiens en Amérique. Son président, Renato Gualino, également à la tête de Lux Films, alors la plus grande maison de production et de distribution d'Italie. L'IFE a alors accepté de distribuer *le Carrosse d'or* dans les « art cinemas ».

En France, comme ailleurs, le film a été accueilli avec enthousiasme, tout au moins dans le monde cultivé. Mais le grand public n'a pas apprécié le film. Du point de vue économique, ce fut un échec total. Heureusement, on a fait ces deux petits films au même moment qui ont gagné beaucoup d'argent.

La Carrozza d'oro sortit en Italie début décembre 1952, *le Carrosse d'or* en France le 27 février 1953 et *The Golden Coach* aux États-Unis un an plus tard, soit le 20 janvier 1954.

Janet Bergstrom : Avez-vous des souvenirs de Renoir dirigeant le film ?

Francesco Alliata :

Je ne peux pas dire grande chose. Je n'étais guère présent sur le tournage car j'étais toujours occupé en coulisses. Je devais m'occuper de l'organisation de la production, de tous les aspects financiers, des relations avec Anna Magnani et Jean Renoir. Mais je peux dire que Jean Renoir était vraiment un professionnel. Quand on travaillait, on travaillait. Les acteurs étaient toujours soigneusement dirigés par lui. Je me rappelle bien de Renoir en plein tournage : il était très précis sur la qualité des enregistrements du son. Naturellement, le producteur fait attention au temps à cause de l'argent, le temps qui est utilisé, le temps qui est perdu. Je me souviens d'avoir un jour assisté au tournage d'une scène dans laquelle le vice-roi faisait des confidences à son barbier. Renoir voulait à tout prix enregistrer le son du rasoir pendant que le vice-roi parlait. On a tourné la scène une douzaine de fois parce qu'il n'arrivait pas à entendre le son du rasoir.

À propos des versions sonores et linguistiques

Renoir s'est toujours montré attentif au son. Le 5 octobre, pendant le montage, le cinéaste exprima sa frustration envers les normes sonores italiennes dans une lettre adressée à son ami Clifford Odets, tout en appréciant la liberté dont il bénéficiait à Rome :

Les Italiens ignorent entièrement la qualité du son. Heureusement, pendant le film, j'avais à mes côtés mon vieil ingénieur du son français [de Bretagne] qui a fait un travail magnifique sur le magnétique. Mais le transfert du magnétique vers le photographique [optique] ou toute autre bande magnétique, qui ne constitue pas un problème en Amérique, représente ici des jours de querelles, batailles, menaces, sous les yeux ébahis des producteurs qui ne peuvent entendre la différence entre un bon et un mauvais son. Par exemple, le courant électrique n'est jamais le même car les machines enregistreuses ne tournent donc jamais à la même vitesse et j'ai dû réenregistrer plusieurs morceaux de Vivaldi qui passaient à des hauteurs différentes en quelques secondes. Certains films italiens sont formidables à cause des individus. Rossellini ou De Sica font tout tout seuls, et ils ont renoncé depuis longtemps à la qualité technique de leurs œuvres. Bien sûr, si j'avais à choisir entre Rome et Hollywood, je choisirai Rome. La plus grande qualité dans la technique sans liberté de création ne signifie rien.

Janet Bergstrom : Renoir a-t-il participé au doublage du film en français ou en italien ?

Francesco Alliata :

Non, il n'était pas du tout impliqué. J'étais avec Anna Magnani à Paris pour le doublage français. Ce travail est en quelque sorte mécanique et supervisé par des professionnels.

Renoir considérait le doublage comme une abomination. Pour lui, il existait *une* version du *Carrosse d'or*, celle qu'il avait dirigée en anglais, en dépit des problèmes posés par des acteurs aux nationalités différentes.

J'aimerais attirer l'attention sur deux moments de l'accueil critique français : d'une part les critiques françaises contemporaines de sa sortie en février 1953 et, d'autre part, les déclarations faites par Jean Renoir, à l'occasion d'une projection spéciale de la version « originale » (tournée en langue anglaise) à la Cinémathèque française un an après la sortie du film.

Je dirais que les critiques françaises étaient très divergentes ; en d'autres mots, chacune de ces critiques était divisée. Les critiques expriment leur joie de voir revenir Renoir en Europe qui sait manier, en digne fils de son père, les couleurs rendues ainsi vibrantes et vivantes. Claude Renoir est salué comme un maître du Technicolor tandis qu'Anna Magnani, véritable révélation qui porte le film, laisse les critiques sans voix. D'un autre côté, le doublage désynchronisé, mauvais et dérangeant, même quand les acteurs se sont eux-mêmes doublés, tels Anna Magnani et Odoardo Sparado, est mentionné dans presque chaque critique, y compris dans celle d'André Bazin. Un mauvais doublage est souvent considéré comme un défaut typique des coproductions internationales.

Renoir avait apprécié la critique de Claude Mauriac du *Carrosse d'or* parue à la sortie du film dans *le Figaro littéraire*. Pour cette raison, en mai 1954, Renoir y livra un entretien exclusif à l'occasion d'une projection spéciale de la version anglaise à la Cinémathèque française. Mauriac cite à ce sujet les propos du cinéaste :

Anna Magnani et presque tous les autres acteurs du *Carrosse d'or* ont interprété le film en anglais, m'explique Renoir. Dans la copie que vous avez vue, le texte français avait été post-synchronisé, avec tous les inconvénients de ce procédé barbare. L'hérésie des coproductions et de leurs affreux doublages est aujourd'hui si répandue que le public a fini par y prendre goût. Bientôt, sans doute, il en redemandera ! J'ai pensé, puisque vous avez aimé ce film, qu'il vous intéresserait d'en voir la version originale. Vous verrez que cela vaut la peine d'entendre la Magnani s'exprimer directement dans un anglais auquel son accent donne de charmantes résonances. Allons...

Mauriac mentionne, parmi les personnalités présentes à la projection et aux côtés de Renoir, Dido et Langlois, Jacques Prévert, Claude Renoir, Pierre Prévert, Jean Grémillon, Jean Aurenche, Louis Chavance, Jacques Becker et Alexandre Astruc. Mais à la surprise de Renoir, il s'avéra que même cette « version originale » – la copie américaine du film – avait été modifiée. Au cours de la projection, selon Mauriac, il fut donc occupé à indiquer des coupes à Dido, qui les notait.

Par la suite, certains critiques et cinéastes français, fortement influencés par le film de Renoir au moment de sa sortie, préférèrent la version française à celle tournée en anglais. Cette version fut entièrement doublée en français, en dehors des expressions prononcées en italien et présentes dans chacune des versions quand les acteurs de la *commedia dell'arte* se parlaient à eux-mêmes ou entre eux, et des chansons qui constituent un élément aussi important de la conception du *design* sonore que la musique de Vivaldi (souvent citée par Renoir comme sa source d'inspiration à la période où il écrivait et concevait *le Carrosse d'or*). S'il est vrai que Magnani et Spadaro, deux acteurs clé du film, déclament fort bien leur texte en langue française, ce doublage n'en reste pas moins mal synchronisé. En même temps, si le choix du spectateur se réduisait à « doublage ou rien du tout » (ce qui était le cas à la sortie du film) ou bien à « doublage versus version anglaise non sous-titrée », et si le spectateur ne comprenait pas l'anglais, il n'y avait pas de choix possible. Aujourd'hui, pour ceux qui aimeraient se faire une opinion, une édition DVD japonaise du film *le Carrosse d'or* contient à la fois les versions anglaise et française.

Heureusement, les temps ont changé pour le film risqué et ambitieux de Renoir, rendu possible par Alliota et Panaria.

En conclusion, on pourrait dire avec Alliota : « Aujourd'hui, je m'aperçois que *le Carrosse d'or* n'est plus exclusivement destiné aux seuls connaisseurs. Chaque fois que nous le présentons dans des festivals internationaux, le succès est immense, au-delà des questions d'âge, de nationalité ou de culture du public. »

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Priska Morrissey

Remerciements

Je remercie très sincèrement Francesco Alliota, Principe di Villafranca ; Gian Luca Farinelli et Giuliana Muscio qui m'ont introduite auprès du Prince Alliota ; Elena Dagrada pour ses réponses précises et éclairantes sur le contexte italien ; Chiara Ferrari pour l'aide à la traduction des publications italiennes. L'entretien a été réalisé en français. Une version plus longue de cet essai a été publiée sous le titre « Genealogy of *The Golden Coach* » dans *Film History*, automne 2009, vol. 21, n° 3.