



Le Carrosse d'Or

de Jean Renoir

fiche technique

France 1952 1h40

Réalisateur :
Jean Renoir

Scénario :
Jean Renoir
Giulio Macchi
d'après la pièce de
Prosper Mérimée

Musique :
Antonio Vivaldi

Interprètes :
Anna Magnani
Duncan Lamont
Odoardo Spadaro
Paul Campbell
Ricardo Rioli



Anna Magnani dans *Le Carrosse d'Or*

Résumé

Une colonie espagnole d'Amérique du Sud, au XVIII^e siècle, va être perturbée par l'arrivée d'une troupe de la Commedia dell'arte. La vedette, Camilla (à la scène Colombine) une maîtresse femme, va séduire tour à tour le vice-roi, prêt à quitter le trône pour elle, et un célèbre torero, idole des indigènes. Gens de cour, gens du théâtre et gens du peuple vont se trouver pris dans un fol imbroglio, tandis que dans la coulisse les Indiens sont sur le pied de guerre. La situation sera sauvée par le geste généreux de Camilla, sacrifiant le seul bien matériel qu'elle possède - un somptueux carrosse offert par le vice-roi - et retournant à sa seule vraie passion: le théâtre.

Cahiers du Cinéma N° 21

Analyse de l'œuvre

Jean Renoir avait opté avant-guerre pour l'engagement social, à implications satiriques ou humanitaires. A la suite de son exil américain, et d'un séjour en Inde, il a évolué vers une vision du monde plus généreuse et plus désenchantée. Il va exalter, dans la dernière partie de sa carrière, les arts et une morale du divertissement, de la comédie italienne au 'caf'conc'. Son dernier film, en 1969, s'intitulera significativement **Le petit théâtre de Jean Renoir**. Au dernier plan, avant que le rideau ne tombe, les acteurs du film viennent saluer le public.

Librement inspiré d'une pièce de Mérimée, **Le carrosse d'or**, nous dit Renoir, est d'abord un hommage fervent au théâtre, à ses décors de carton, où il a cependant ménagé, pour le plaisir du

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

contraste, quelques plages de réalisme. Il y entremêle à plaisir les jeux de la vie et ceux de la scène, la vérité présumée des sentiments et l'artifice consenti du spectacle. "L'art et la nature prennent ainsi figure de deux miroirs qui se renvoient indéfiniment leur image." (Eric Rohmer.) Et la comédienne pose la question clé: "Où est la vérité ? Où commence la vie, ou donc finit le théâtre ?" Dans ce chatoyant jeu de dupes, le rôle de l'artiste est précisément fixé: il n'est pas fait "pour ce qu'on appelle la vie", sa place est "parmi les acrobates", les mimes, les clowns, les saltimbanques"; son bonheur, il le trouvera "chaque soir, pendant deux heures", en s'oubliant soi-même.

Cahier du Cinéma N° 21

Entretien avec Jean Renoir

Le Fleuve, qui avait été tourné en couleurs, avait reçu quelques éloges, certaines personnes avaient pensé que les couleurs étaient bien. Et ça m'avait donné une très grande envie de pousser plus loin l'expérience couleur avec mon neveu Claude. Alors, à ce moment-là, un hasard heureux fait que des producteurs italiens m'ont proposé de tourner un film en langue anglaise, un film destiné au marché anglo-américain avec Anna Magnani, qui d'ailleurs ne parlait pas l'anglais à ce moment-là. La proposition était de tirer ce film du *Carrosse du Saint-Sacrement*. J'ai tout de suite prévenu ces producteurs, qui étaient des gens extrêmement compréhensifs et extrêmement intelligents, extrêmement agréables pour collaborer, je les ai tout de suite prévenus que je serais probablement obligé de ne pas suivre l'histoire de Mérimée, la pièce de Mérimée, parce que ce qui me semblait intéressant dans ce sujet, c'était de remonter aux sources. C'était d'aller chercher dans certaines histoires dont s'était inspiré Mérimée une histoire peut-être un petit peu plus cinématographique. La pièce de Mérimée est une merveille de

dialogue, mais il ne faut pas sortir du dialogue, il faut en faire exactement une espèce de jeu de tennis où les balles sont remplacées par des mots. A mon avis, ce n'est pas tout à fait cela qui convient à un film. Alors je leur ai dit que j'acceptais, à la condition qu'on me permette de bouleverser le sujet, et très gentiment ils ont accepté. Alors je suis allé en Italie, j'ai fait la connaissance - et je m'en félicite - d'Anna Magnani, qui est un personnage extraordinaire, qui est non seulement une grande actrice sur l'écran, mais qui est une grande bonne femme dans la vie. Et pour commencer, nous nous sommes mis d'accord sur le fait que je pourrais essayer de sortir du style naturaliste, du style dit "réaliste" qui avait été le style de la plupart des films tournés jusqu'alors par Magnani.

J'ai proposé de m'appuyer sur la commedia dell'arte et de faire de Magnani un personnage de la commedia dell'arte. Cette proposition a été acceptée. J'ai donc commencé à étudier la commedia dell'arte et j'ai cherché une musique - c'est très commode d'avoir une musique qui vous aide, même à écrire un screen-play, ça vous met dans un certain état d'esprit - et à ce moment-là un nom a surgi, s'est imposé à mon esprit et immédiatement j'ai demandé à cet illustre personnage d'être mon collaborateur dans la composition du film, j'ai nommé Vivaldi. D'ailleurs, c'est très commode d'avoir comme collaborateur un personnage qui est mort depuis plusieurs centaines d'années parce qu'il ne proteste jamais, il est toujours de votre avis. Vivaldi a été très gentil. Alors, en me basant sur les rythmes de Vivaldi, j'ai essayé d'écrire un scénario - ce que j'ai fait avec la collaboration de plusieurs camarades. C'est un film que j'ai fait avec le plus d'aides parmi tous les films que j'ai tournés dans toute ma vie, c'est un film difficile. C'est un film dans lequel j'essayais de faire entrer une représentation à l'intérieur d'une autre

représentation. J'essayais, si vous voulez, d'effacer les frontières qu'il y a entre la représentation de la réalité et la réalité elle-même. J'ai essayé d'établir une espèce de confusion entre ce qui est le jeu sur une scène de théâtre et ce qui est le jeu dans la vie. Je ne sais pas si j'y suis vraiment parvenu, mais en tout cas ça a été réellement intéressant de l'essayer. Le travail avec Magnani a été particulièrement passionnant, surtout lorsqu'elle était fatiguée. Lorsqu'elle était fatiguée, elle m'arrivait le matin dans un état épouvantable. Elle avait probablement passé la nuit dans des bistrotts et elle arrivait évidemment avec l'air assez fatigué, elle se regardait dans une glace, et alors on appelait Claude, elle disait: "Mais dis-donc Claude, tu crois que je peux tourner, mais regarde ma tête, j'ai les yeux à hauteur de la bouche, c'est pas possible, tu ne peux pas me photographier comme ça !" Alors moi je disais: "Ecoute Anna, on ne te photographiera peut-être pas, mais on va tout de même répéter." Et on commençait à répéter. On commençait à répéter avec les autres acteurs, et à la première répétition c'était assez lamentable. A la deuxième répétition, ça allait un petit peu mieux, et à la troisième répétition, les mots commençaient à sortir de sa bouche, à prendre une sonorité, et puis elle commençait à les absorber, à les faire siens et son visage se transformait. A la quatrième ou cinquième répétition, Anna avait exactement l'air d'une jeune fille. J'aime bien raconter cette histoire-là, parce que c'est ça qui caractérise le grand acteur ou la grande actrice. Son art est plus fort que son physique, le spirituel prend le pas sur le matériel.

Je dois vous dire d'ailleurs qu'Anna avait un grand mérite parce qu'elle ne parlait pas l'anglais, comme je vous l'ai dit. Elle l'a appris pour ce film, et le résultat dans la version anglaise... Je ne pense pas que ce soit la version que vous entendrez et je le regrette, parce

que dans la version anglaise son parler est absolument délicieux, son accent italien est très poussé, très fort, et cela donne aux mots anglais une sonorité absolument imprévue, inattendue, et je crois que c'est une des raisons pour lesquelles la version anglaise est bonne. C'est le contraste entre cet accent italien et cette langue anglaise.

Le Carrosse d'or est un film que j'ai pu conduire jusqu'au bout, grâce à la patience et à la gentillesse des producteurs, avec une extrême minutie. C'est un film dans lequel Claude et moi avons pu étudier les contrastes de couleurs avec vraiment beaucoup de soin. Il nous est arrivé par exemple de ne pas tourner parce que des costumes ne se trouvaient pas en rapport exact avec le fond du décor. Il nous est arrivé de faire repeindre entièrement des décors, changer des perruques, changer des fonds de maquillage. Le résultat, je crois, au point de vue couleurs, peut intéresser certains d'entre nous.

Jean Renoir
Cahiers du Cinéma

Théâtralité du cinéma

Un critique américain compara **Le Carrosse d'Or** à ces boîtes que l'on ouvre à l'intérieur desquelles on trouve une autre boîte que l'on ouvre, on trouve une autre boîte et ainsi de suite.

Le début du **Le Carrosse d'Or** nous présente un rideau qui se lève sur un second rideau qui se lève à son tour, sur un escalier à trois paliers, l'entresol n'étant autre chose que la scène du théâtre.

Nous sommes à ce moment spectateurs de théâtre. Un travelling nous entraîne de notre fauteuil sur la scène puis, au premier étage, dans les appartements royaux. Alors seulement nous sommes au cinéma. **Le Carrosse d'Or** avec sa longue et admirable séquence des répétitions est sans nul doute le seul film à

traiter de l'intérieur le périlleux sujet du théâtre, et selon la formule plus générale de Jean Renoir: l'art, le métier du spectacle. Tombé le dernier rideau, les boîtes sont rentrées les unes dans les autres "l'intéressant jeu des boîtes" est terminé et si le public n'a pas compris le "message" c'est que l'auteur l'a voulu ainsi. Le message du **Carrosse d'or**, il nous l'a donné lui-même: "Ce désir de civilisation était le grand moteur qui m'a poussé dans la fabrication du carrosse."

"Si, par la construction du scénario, son extraordinaire ingéniosité, **Le Carrosse d'Or** nous apparaît comme absolument neuf la mise en place, la forme, la mise en scène enfin, ici plus qu'ailleurs rigoureusement inséparable du sujet, participent de cette nouveauté, de cette modernité" a pu écrire Jacques Rivette. Bien avant que l'emploi en fût généralisé par Hollywood en 1940 (Orson Welles Wyler...), Jean Renoir avait coutume d'utiliser dans ses films toute la profondeur de champ possible. **La Règle du Jeu** (1939) marque l'aboutissement de cette technique portée à sa perfection. S'il existe de nombreuses similitudes entre **La Règle du jeu** et **Le Carrosse d'Or** (une femme et trois hommes, une poursuite, maîtres et valets, etc.), la mise en scène est rigoureusement contraire. Dans **Le Carrosse d'or**, pas de travellings ou imperceptibles, pas de

"quatrième côté", pas de pivotement de l'objectif. La caméra est fixée face à la scène du théâtre ou face à la scène à filmer et elle enregistre. **Le Carrosse d'Or** est absolument plat (Je veux dire que la mise en scène en est plane mais non plate). C'est un film à deux dimensions. Tout s'y installe et se met en place par la hauteur -grâce à l'escalier- et par la largeur. Cette mise en scène qui contredit si parfaitement les théories critiques récentes du plan-séquence, de la continuité, etc... n'en marque pas pour autant un retour à la vieille technique: "cinéma art du montage" lancée

par Malraux dans sa *Psychologie du cinéma*. Dans **Le Carrosse d'or** au contraire l'image est reine, le plan a son autonomie. Tout le film est une suite. A chaque geste, chaque attitude, suffit son plan.

Renoir glisse de l'un à l'autre sans heurt, comme on feuilleterait un album d'esquisses. Au lieu de partir de l'immobilité, à l'attitude prise, adoptée. Le message du **Carrosse d'Or** est aussi dans sa forme. Le "jeu de boîtes" n'est pas qu'extérieur.

C'est ainsi qu'il en va du **Carrosse d'or** comme de *Paludes*; on en peut donner toutes les définitions possibles sans se tromper. Tout est dans **Le Carrosse d'Or**. C'est par exemple l'histoire de quatre personnages qui cherchent leur signification et la trouve par la souffrance et l'apaisement; le vice-roi aura appris à souffrir de jalousie "comme un homme normal". Felipe trouvera la paix dans l'exil volontaire, Ramon retournera dans l'arène et Camilla comprendra que sa place est sur les planches puisqu'elle "n'est pas faite pour ce qu'on appelle la vie". Il ne faut pas oublier le carrosse, objet d'ornement et de convoitises qui tombera entre les mains les meilleurs: celles de l'église et qui de cette manière servira enfin à quelque chose.

Francois Truffaut
Art - 29 decembre 1954

Filmographie		Swamp Water	(1940)
		L'étang magique	
La fille de l'eau	(1924)	This Land Is Mine	(1943)
		Vivre libre	
Nana	(1926)	Salute to France	(1944)
Charleston	(1927)	The Southerner	(1945)
Marquitta	(1928)	L'homme du Sud	
La petite marchande d'allumettes	(1928)	The Diary of a Chambermaid	(1946)
		Le journal d'une femme de chambre	
Tire-au-flanc	(1928)	The Woman on the Beach	(1946)
Le tournoi	(1929)	La femme sur la plage	
Le bled	(1929)	The River	(1950)
		Le fleuve	
On purge bébé	(1931)	Le carrosse d'or	(1952)
La chienne	(1931)	French Gmcan	(1954)
La nuit du carrefour	(1932)	Elena et les hommes	(1956)
Boudu sauvé des eaux	(1932)	Le déjeuner sur l'herbe	(1959)
Chotard et Cie	(1933)	Le testament du Dr Cordelier	(1959)
Madame Bovary	(1934)	Le caporal épinglé	(1961)
Toni	(1934)	Le petit théâtre de Jean Renoir	(1971)
Le crime de M. Lange	(1935)		
La vie est à nous	(1936)		
Partie de campagne	(1936-1946)		
Les bas-fonds	(936)		
La grande illusion	(1937)		
La Marseillaise	(1938)		
La bête humaine	(1938)		
La règle du jeu	(1 939)		