



La bête humaine

de Jean Renoir

Fiche technique

France - 1938 - 1h45

Noir et blanc

Réalisation et scénario :

Jean Renoir

d'après Emile Zola

Musique :

Joseph Kosma

Montage :

Marguerite Renoir



Jean Gabin (Lantier) et Blanchette Brunoy (Flore)

Interprètes :

Jean Gabin

(Lantier)

Simone Simon

(Séverine)

Fernand Ledoux

(Roubaud)

Carette

(Pecqueux)

Blanchette Brunoy

(Flore)

Gérard Landry

(Le fils Lauvergne)

Berlioz

(Grand-Morin)

Jean Renoir

(un vagabond)

Résumé

Jacques Lantier, mécanicien sur une locomotive qu'il entoure de soin, est victime d'une lourde hérédité alcoolique. Il devient l'amant de Séverine, femme de son collègue Roubaud. Roubaud a assassiné, sous les yeux de Séverine, le parrain de celle-ci qui était aussi son amant. Croyant que Lantier est au courant de ce crime, il feint même d'ignorer la liaison, mais mène la vie dure à sa femme. Séverine demande à Lantier de tuer Roubaud. Il refuse mais, dans une crise de colère, il tue sa maîtresse. Il se suicide ensuite en se jetant de sa locomotive.

Critique

C'est ce qui frappe le plus en revoyant **La bête humaine** : Renoir le constructeur. Cette puissance et cette souplesse de la construction dramatique qui donnent au film une force inégalée. Au niveau d'une séquence (quitter la voie ferrée pour y revenir autrement, à cause d'une femme), au niveau du film (sa rime ferroviaire, du prologue à l'épilogue), avec tous les jeux d'emboîtements et de déplacements que l'architecture du récit permet. Ainsi cette bouche de feu qui ouvre le film et revient au cœur de la scène splendide où Lantier (Jean Gabin) fait visiter en pleine nuit sa locomotive à Séverine

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

(Simone Simon). Tout est réuni, sous l'impulsion de ce cratère endormi, pour que le baiser survienne mais c'est une main qui s'interpose et vient en différer le plaisir. La main et la bouche. C'est par cette insistance du corps à n'être que cela qu'on peut commencer à démêler l'écheveau des relations humaines dans le cinéma de Renoir.

Autant **Toni**, construit sur une symétrie de même nature, est un film dont la trame narrative doit beaucoup à l'Amérique du mélodrame, celle de Griffith et surtout de Chaplin (**L'Opinion publique**), autant **La bête humaine** est un film placé sous le signe croisé de Lang et de Murnau. Lantier est le frère de **M** (le « ich kann nicht » de la pulsion criminelle) et la séquence de barque de **L'aurore**, celle où le mari tente d'étrangler sa femme puis renonce, est la séquence cachée dont **La bête humaine** sera la traversée du miroir en deux temps. Jean Douchet faisait remarquer que Fritz Lang, dans son remake de **La chienne**, **La rue rouge**, s'était empressé d'ajouter un accessoire, révélateur de son univers : une montre. Il se trouve qu'elle est déjà là, au centre de **La bête humaine**. Cette montre volée sur le cadavre dans le train, dissimulée sous le plancher de l'appartement, et dont s'empare Roubaud (Fernand Ledoux) *au moment* où il découvre un autre cadavre : celui de sa femme. Une montre peu langienne (elle n'indique pas l'heure) mais qui le deviendra au terme d'un sublime mouvement de caméra qui la cadre se balançant dans le vide, accrochée à la main de Roubaud. Mouvement de balancier d'un pendule en amorce du plan au moment où, au fond de l'image, on découvre les jambes de sa femme *qui ne bougeront plus*. Autre figure de la suspension du temps que Renoir enchaîne immédiatement, sur le geste de Pecqueux (Carette) qui sort sa montre de son gousset et constate que son ami Lantier, contrairement à son habitude, est en retard à son travail. Une montre indique l'heure (celle de Pecqueux) et l'autre, par

l'éclatante lumière qui frappe son métal, devient cet œil de Roubaud qu'on ne voit pas et qui regarde le cadavre de sa femme. Œil de lumière, matérialisé par un objet, qui fait écho à cette poussière dans l'œil qu'a Lantier dans le compartiment du train lorsque, juste après le premier crime, il croise Séverine mais ne lui parle pas. Poussière dans l'œil, attrapée imprudemment en baissant la vitre, dont Lantier, idée magnifique, se servira auprès de la police pour dire qu'il n'a pas pu voir Séverine, faisant de ce mensonge le plus bel aveu : la présence physique de cette femme qui, entrant brusquement dans sa vie, s'est déposée en lui sous la forme de ce grain de poussière qui va dérégler, telle une horloge, la mécanique du désir. Renoir ne s'y trompera pas, filmant jusqu'au bout la trajectoire de cette rencontre qui s'achève par ce geste stupéfiant : Pecqueux, aux côtés du cadavre de son ami Lantier, d'un geste de la main, refermant ses paupières. Soit l'ultime baisser de rideau sur le théâtre le plus intime de l'être humain.

La bête humaine, dans l'oppressant souvenir du crime de **La chienne** (la double cage à oiseaux, sur le rebord de la fenêtre de l'appartement, nous y ramène), est entièrement placé sous le signe de la prédestination des objets et de la fatalité de leur lumière. Il y a ce couteau brillant que Séverine offre à Roubaud, dont, au même titre que la montre volée, on ne verra pas l'usage. Il est le rappel du coupe-papier de **La chienne**, créant une perspective que le film va déjouer : il ne servira pas à tuer. En revanche, à ce couteau offert et exhibé, répondra ce pâle couteau de cuisine, bien à sa place (le couvert est mis), dont Lantier s'empare au passage pour tuer Séverine. Le mouvement de caméra qui accompagne le geste de Lantier au moment où il prend ce couteau, présence insoupçonnée, jusqu'ici invisible, aboutit à ce meurtre suggéré et montré qui se déroule dans un espace second, seuil de vision que la caméra, assignée à résidence en-deçà de la frontière de l'acte, ne violera pas. De tous les

meurtres filmés par Renoir, celui de Séverine dans **La bête humaine**, par sa violence glaciale, fruit d'un suprême équilibre entre cadre et mouvement, élan et arrêt, est le plus profondément mizogouchien. (...)

Charles Tesson

Cahiers du cinéma n°482 - juillet/août 1994

Entretien

*Monsieur Renoir, en 1938, vous venez de tourner **La Marseillaise**, qui succède à **La vie est à nous**. Trente ans plus tard, comment vous voyez-vous au moment d'entreprendre **La bête humaine** ?*

Eh bien, en réalité, ces différentes réalisations sont à l'intérieur du même cycle, correspondent au même cycle. C'est une période de ma vie où l'idée dominante, l'idée qui m'empêchait de dormir, c'était, mon Dieu, l'idée d'Hitler. Je n'étais pas le seul d'ailleurs. Et j'étais tellement préoccupé par cette idée d'Hitler que tous les actes de ma vie tendaient à essayer de faire quelque chose qui aurait pu combattre cette idée. Il se trouve que j'étais à Berlin pendant la nuit de l'élection qui a fait d'Hitler le chancelier du III^e Reich et par conséquent ouvrait la porte aux horreurs. C'était vraiment la grande date. Et ce qui m'a frappé, c'est que ce vieux Berlin était une ville paisible avec de bons bourgeois qui fumaient leur pipe et qui discutaient des élections comme on aurait discuté d'élections normales - on n'aurait pas cru que l'enjeu était tellement important - et voilà que le lendemain de l'élection, une autre partie de la population - à moins que ce ne soit la même - était déchaînée. J'ai vu des choses comme ça, par exemple j'ai vu de brillants jeunes gens vêtus de chemises brunes, qui forçaient une vieille dame juive à lécher le trottoir en expliquant que les Juifs étaient juste bons à lécher les trottoirs, que c'était tout ce qu'ils pouvaient faire dans la vie : quand on a vu

des choses comme ça, on n'aime pas Hitler et on veut le combattre : alors j'étais prêt à faire n'importe quoi, surtout dans mon métier - puisque je peux agir surtout par mon métier - pour aider à ce combat. Et c'est la raison pour laquelle j'ai participé à **La vie est à nous**, c'est la raison pour laquelle j'ai fait **La Marseillaise**, et c'est probablement la raison aussi pour laquelle j'ai fait **La bête humaine**, parce que **La bête humaine**, c'est inspiré de Zola, c'est même assez directement inspiré de Zola - je crois que je lui ai été assez fidèle, relativement - et Zola est tout de même l'un des combattants de l'idée de liberté, et je sais que si Zola avait vécu en 1939, il aurait été anti-hitlérien.

En plus de ces conditions historiques, n'y avait-il pas des raisons personnelles ? Quand on lit le livre que vous avez consacré à votre père, qui était un ami de Zola, on ne peut pas ne pas penser que vous avez été touché par le climat de l'époque, le quartier de la gare Saint-Lazare où vous alliez rendre visite au Dr Baudeau, le tableau de Monet, etc.

Zola est un descripteur passionné de son époque, amoureux du détail, c'est en quelque sorte un peintre. Et dans Zola, j'ai retrouvé le Paris de mon enfance. D'ailleurs, moi-même, j'ai vu Zola quand j'étais gosse, je m'en souviens. L'impression qu'il me faisait était de quelqu'un de très noir. Avec sa moustache et sa barbe très noires, il me faisait penser à un Arabe, et c'était un homme très bienveillant. Il émanait de lui une odeur de gras et de cuir. Ce sont des impressions d'enfance. Peut-être fausses. En tous cas, il était fort gentil, il m'apportait des bonbons. Mais enfin ce ne sont pas ces souvenirs d'enfant qui m'ont attiré vers Zola. Ce qui m'attire tellement encore en ce moment vers Zola, et ce qui m'attirera toujours, c'est que ça me replonge dans le monde de mon enfance, qui était un monde avec ses défauts et ses qualités, en fait un monde assez passionnant. On a vraiment l'impression d'une société en

train de se fabriquer. Vous me citiez tout à l'heure *La gare Saint-Lazare* de Monet : peut-être que le tableau de Monet m'a poussé à faire **La bête humaine**, c'est possible. Et puis, il y a aussi l'odeur du charbon. Paris avait une odeur de charbon de terre à cette époque-là. Je suis très sensible aux odeurs. En tout cas, je crois qu'en m'attaquant à une œuvre de Zola, à la traduction d'un roman de Zola en une œuvre pour l'écran, je crois que je restais dans un monde que l'on peut appeler peut-être le monde de l'impressionnisme, c'est-à-dire le monde de l'observation directe. (...)

Comment avez-vous travaillé sur la préparation du film ? Comment s'est passé ce travail de documentation, cette recherche des bases réalistes dont vous avez besoin ? Eh bien, n'est-ce pas, c'est un scénario que j'ai écrit très vite. Les frères Hakim avaient déjà eu des pourparlers avec un autre metteur en scène, je ne sais plus avec qui et il y avait eu des divergences sur la réalisation du film. Or, Gabin avait très envie que je fasse le film avec lui. Alors, j'ai demandé un délai pour relire le livre, pour réabsorber cet enfant, et après une demi-journée de lecture j'étais convaincu. J'ai réavalé le roman comme on avale un roman feuilleton, c'est-à-dire en passant des pages, tellement j'avais hâte de jouir du tout, et j'en suis arrivé à la conclusion qu'il y avait deux points dans Zola sur lesquels je pouvais peut-être fonder mon travail. Le premier point, c'est celui dont nous parlions tout à l'heure, l'admiration de la technique de l'époque, l'admiration des locomotives, la poésie du rail. Alors je me suis dit : faut pousser ça ! Le deuxième point, c'est la poésie. On représente souvent Zola comme un auteur purement réaliste, et même aimant à se rouler dans un réalisme assez sordide. Moi, je prétends que Zola, c'est bien autre chose. Les grands hommes, les grands écrivains, ne sont pas une chose, ils sont dix choses, vingt choses, cent choses... Moi, ce qui m'intéresse dans Zola, c'est la poésie.

D'ailleurs, les deux aspects sont liés, car lorsqu'il traite de la technique, des locomotives et du rail - je disais : la poésie du rail - il reste un poète. La poésie, nous l'avons à chaque page dans Zola, ses descriptions des champs, des rivières, tout ce qui se trouve autour de la baraque du garde-barrière et de la petite rivière... c'est absolument délicieux, c'est idyllique. (...)

Michel Ciment
Positif n°173 - septembre 1975

Le réalisateur

Deuxième fils du peintre Auguste Renoir et frère de l'acteur Pierre Renoir, il découvrit le cinéma en 1902 avec **Les aventures d'Auto-Maboul** puis ce fut le choc causé par **Les mystères de New York** de Gasnier et les Charlot. Pourtant, après avoir fait la guerre dans l'aviation, ce n'est qu'en 1923 que Renoir abandonne la céramique pour le cinéma. Son premier film est **La fille de l'eau** que joue sa propre épouse Catherine Hessling, ancien modèle de son père. **Nana**, son premier long métrage important, traduit l'influence qu'eut sur lui Stroheim. Son inspiration va alors du vaudeville militaire (**Tire-au-flanc**) à la comédie, de Feydeau (**On purge bébé**, joué par Michel Simon et Fernandel et qui fit sensation, en ces débuts de cinéma sonore, par le bruit de chasse d'eau qu'on y entendait). **La chienne** d'après La Fouchardière puis **La nuit du carrefour** tiré de l'un des meilleurs Maigret, rôle tenu par Pierre Renoir, ouvrent la voie des chefs-d'œuvre : **Boudu** (ou Michel Simon est admirable), **Le crime de M. Lange** (qui contient la scène fameuse de Jules Berry déguisé en curé et qui, mourant, réclame un prêtre), **La partie de campagne** (inachevé, mais peut-être le plus beau film de Renoir, où il retrouvait tout à la fois l'inspiration de Maupassant et celle de son père), **La**

Marseillaise (exaltation un peu mani-chéenne, mais bien filmée, de la Révolution), **La bête humaine** (superbe adaptation de Zola) et surtout les deux œuvres maîtresses de Renoir, **La grande illusion**, film pacifiste qui montrait également comment les affinités de classe se nouent par-dessus les différences nationales (les liens entre l'aristocrate français Pierre Fresnay et le hobereau allemand joué par Stroheim) et **La règle du jeu**, œuvre prophétique, comparable à ce que fut à la veille de la Révolution, **Le mariage de Figaro**. de Beaumarchais. Bien des scènes de **La règle du jeu** sont devenues classiques : la danse macabre, la partie de chasse. La guerre surprit Renoir en Italie où il se préparait à tourner **La Tosca** qui fut achevé par Carl Koch. Il se réfugia aux Etats-Unis où il acquit la nationalité américaine (son grand-père maternel avait été l'un des fondateurs du Dakota). A Hollywood, il se heurta à de sérieuses difficultés. Ni son film de propagande, **This land is mine** avec Charles Laughton, ni son adaptation du **Journal d'une femme de chambre** malgré Paulette Goddard, ni son **Homme du Sud** dont les problèmes lui étaient trop étrangers, n'emportent l'adhésion. Parlant de cette période en 1952, dans *Les cahiers du cinéma*, il dit ses déceptions face aux contraintes imposées par le système hollywoodien. Retrouvant sa liberté, il tourna aux Indes un film exaltant la vie et la beauté de la nature, un chef-d'œuvre lyrique, bouleversant (la mort de l'enfant) et exaltant tout à la fois, **The River** dont l'influence fut profonde sur le cinéma indien lui-même. Il convient de souligner la beauté des images dues à son neveu, Claude Renoir. De retour en Europe, il s'arrêta en Italie pour y mettre en scène une libre version du *Carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée : ce fut l'éblouissant feu d'artifice du **Carrosse d'or**. Il ne retrouvera plus une telle maîtrise. En dépit de leurs références picturales aux maîtres de l'Impressionnisme, **French Cancan**, **Elena et les hommes** (l'histoire du général Boulanger, curieuse-

ment transformée sans raison apparente) et **Le déjeuner sur l'herbe** décurent beaucoup, seuls les inconditionnels de Renoir proclamant leur admiration. L'adaptation du *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* de Stevenson, proposée sous le titre du **Testament du docteur Cordelier**, paraît bien faible en comparaison des versions de Fleming, Mamoulian, Fisher ou même Jerry Lewis. **Le caporal épingle**, d'après un bon roman pourtant de Jacques Perret, est bien loin de **La grande illusion**. Renoir paraît s'intéresser désormais davantage au théâtre où il donne *Orvet*, au roman (il publie *Les cahiers du capitaine Georges* en 1966) et à ses souvenirs (*Renoir*, une biographie de son père en 1962 ; *Ma vie et mes films*, en 1974). Sa dernière œuvre filmée, initialement prévue pour la télévision, **Le petit théâtre de Jean Renoir**, confirme ce désintérêt. Une remise en cause de Renoir a été tentée par des critiques comme Raymond Borde. Peut-être certains de ses films ont-ils été en effet surestimés, mais il reste le cinéaste de la lumière et des intentions généreuses, celui de **La partie de campagne** et de **La grande illusion**.

Jean Tulard
Dictionnaire du Cinéma

Filmographie

La fille de l'eau	1924
Nana	1926
Charleston	1927
Marquitta	1928
La petite marchande d'allumettes	1928
Tire-au-flanc	
Le tournoi	1929
Le bled	
On purge bébé	1931
La chienne	

La nuit du carrefour	1932
Boudu sauvé des eaux	
Chotard et Cie	1933
Madame Bovary	1934
Toni	
Le crime de M. Lange	1935
La vie est à nous	1936
Partie de campagne	1936-1946
Les bas-fonds	
La grande illusion	1937
La Marseillaise	1938
La bête humaine	
La règle du jeu	1939
Swamp Water	1940
L'étang tragique	
This land is mine	1943
Vivre libre	
Salute to France	1944
The Southerner	1945
L'homme du Sud	
The Diary of a Chambermaid	1946
(Le journal d'une femme de chambre)	
The Woman on the Beach	
La femme sur la plage	
The River	1950
Le fleuve	
Le carrosse d'or	1952
French Cancan	1954
Elena et les hommes	1956
Le déjeuner sur l'herbe	1959
Le testament du Dr Cordelier	
Le caporal épingle	1961
Le petit théâtre de Jean Renoir	1971

Documents disponibles au France

Cinéma n°244, Avril 1979 Spécial Renoir
Jean Renoir, le spectacle et la vie in
Cinéma d'aujourd'hui
Premier plan *Jean Renoir*
Positif n°173 - Sept. 75
Cahiers n°482 - Juillet/Août 94 (...)