

R É T R O S P E C T I V E

La Bête Humaine

En adaptant *la Bête Humaine* en 1938, Renoir tentait pour la deuxième fois de porter à l'écran un épisode des *Rougon-Macquard*, les quelques lignes de Zola citées à la suite du générique avertissaient le public qu'il devait retrouver l'esprit même de « l'histoire naturelle et sociale ». Comment Renoir, auteur de *Boudu* et d'*Une partie de campagne*, s'est-il constitué exécuteur testamentaire d'un romancier qui se voulait savant et réussit à être poète épique, mais aussi bien dans ce qu'il a fait que dans ce qu'il a désiré faire a toujours manqué l'humain, ce qui pouvait rendre proche et touchante la vie de ses personnages?

La Bête Humaine résume Zola comme *La peau de chagrin* résume Balzac. C'est l'épopée de l'inhumain qui surgit dans le civilisé, force aveugle qui le pousse à détruire et à tuer. La même force qui précipite l'homme vers le meurtre, pousse le roman vers son achèvement. Autour de Lantier en qui une hérédité alcoolique fait lever le désir chronique de donner la mort, Flore, Roubaud, fonctionnaire modèle, Pecqueux, le noceur, emportés par la violence de la jalousie, Séverine avec la tranquillité et l'innocence de son désir d'évasion, sont amenés, par une nécessité brutale ou insinuante, à la même destinée. Et le roman se clôt sur l'évocation du train dont les conducteurs se sont entre-tués et qui roule dans la nuit, bondé de soldats ivres et beuglants, — pour où? jusqu'à quelle catastrophe? — train fantôme bientôt dont les appareils télégraphiques, affolés, signalent seulement la présence de gare en gare, dernière image ou plutôt dernier symbole, mythe final de ce poème du massacre.

De cette accumulation de violences Renoir retranche beaucoup. Le personnage de Flore est quasi supprimé, celui de Lan-

tier, allégé de tout un merveilleux scientifique, devient autre chose qu'un sujet d'expérimentation dont l'intérêt se mesure à son étrangeté. Son suicide, qui épargne au chauffeur le meurtre du mécanicien, transforme le rôle de Pecqueux auquel Carette, avec son accent faubourien et le ton rouspéteur qu'il garde dans l'affection et l'inquiétude, donne son humanité et sa chaleur. Dans le même esprit quelques scènes ont été ajoutées par Renoir, le bal des cheminots où la tendresse tempère l'ironie et le ridicule, le drame, l'adieu simple et émouvant de Carette à son camarade, substitué au grandiose dénouement de Zola; le mouvement même du roman, son sens ont été inversés. Pour quoi? Pour quelle vérité plus profonde que Renoir a cru découvrir dans le réalisme et qu'il appartenait au cinéma de faire ressortir davantage?

Il y a deux réalismes. Entendez d'abord un effort pour une description aussi exacte que possible de la réalité : l'œuvre mérite alors d'autant plus le titre de réaliste que ce qu'elle décrit est censé posséder une plus forte quantité de réalité. A la limite c'est le naturalisme, ce réalisme du boueux. On peut choisir une autre définition : un art qui représente son objet *comme* réel, qui réussit à édifier un univers imaginaire aussi cohérent et indubitable que le monde quotidien. Raconter les événements *comme* si réellement ils avaient été, le cinéma n'en doit-il pas passer par là? Le dessinateur ou le poète inventent, la caméra est censée enregistrer, et le spectateur comprendrait mal que les images oublient le déjà-vécu auquel elles doivent d'exister. Un passage de *La Bête*, la visite de Séverine à Grandmorin fournit l'exception qui par sa médiocrité confirme que la règle est bonne. Toute la scène — Madame Roubaud accueillie par

RAGCORDS

quelques phrases équivoques du secrétaire, le président s'éloignant avec sa filleule tandis que la caméra s'arrête timidement sur le seuil et pour mieux être indiscreète simule la discrétion — toute la scène, destinée non à raconter mais à renseigner, le cinéma muet nous l'aurait épargnée par la facilité d'un carton : Séverine était la maîtresse de Grandmorin. Le malaise du spectateur devant ces sous-entendus et ces clins d'œil qu'il sent adressés à lui, vient de ce que l'image trahit sa nature. Elle cesse de représenter pour illustrer. Elle signifie au lieu de raconter. La grammaire du cinéma ne possède pas ce mode irréel.

La littérature en revanche s'est monté un arsenal de comparaisons et d'antithèses, de « comme » et de « mais » qui ouvrent les horizons du possible et tissent autour du pauvre présent un monde d'aériennes et intemporelles relations. Ecrire, même pour décrire, c'est s'évader. Zola tente-t-il d'analyser la conscience de Lantier lorsque s'emparent de lui ses fureurs de meurtre, deux métaphores lui viennent en aide. « C'étaient... comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait au milieu d'une sorte de grande fumée qui

déformait tout ». Ou celle-ci, qui ne manque pas d'allure « c'était comme une soif toujours renaissante de venger des offenses très anciennes... Cela venait-il donc du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle depuis la première tromperie au fond des cavernes? » Emprisonnée dans l'événement la caméra était incapable de cette épique chevauchée à travers le temps. Si Renoir a cru rendre la première métaphore en inscrivant le générique sur un tournoiement de fumées, comme cette image isolée paraît vaine, plus symbolique, plus intellectuelle encore que dans le roman! Insérée dans un prétendu monologue intérieur elle pouvait plus aisément se faire prendre pour vécue.

Le cinéma avait d'autres ressources. Lorsque la folie envahit Lantier, Renoir écrase sur le visage de Gabin un éclairage blafard, pesant, impitoyablement égal, qui élimine les ombres, aplatit le relief et impose sur cette face noyée de lumière, le masque massif de la brute. Le cinéaste et le romancier ont également sacrifié l'espoir d'étaler l'intérieur d'une pensée, mais quand l'un, pour dissimuler ce vide, tisse un réseau de symboles et d'images, un



« ... le masque massif de la brute... »

conventionnel ersatz de conscience, l'autre tente de pétrir une enveloppe charnelle où l'âme soit comme matériellement visible, un réel composé de matière et de conscience, et, dans ces formes façonnées par la lumière, de rendre sensible l'obstiné travail de l'âme lorsqu'elle s'efforce d'affleurer à la surface du corps. Au lieu de ces rapports imaginaires, de ces appels qu'en tous sens le romancier lance vers l'irréel, la caméra révèle un monde de relations dont sont faites les choses elles-mêmes, et redécouvre, partout présente, la grande immanence.

Un autre exemple. Séverine humiliée, battue, vaincue, par une colère qu'elle sait juste, d'abord se blottit dans la ruelle du lit, puis rassemble ses forces pour hisser au-dessus des couvertures un visage qui mendie le pardon et dont l'humilité se sait toute puissante. De cette longue ascension la caméra ne laisse voir longtemps qu'une dérisoire conséquence, le couvre-pieds lentement tiré par un bras qu'on devine y prendre appui. Pourquoi cet événement, infime dans l'ordre des causes et des effets accapare-t-il l'écran? Aucun personnage n'a pu l'apercevoir. Vécu par personne, où existe-t-il? Dans la pensée du metteur en scène? Commentaire, comparaison, symbole? Bien plutôt la caméra lui restitue l'existence propre qui fut sienne. La faiblesse de la femme suppliante, la grâce de ces gestes inquiets d'eux-mêmes et de paraître trop arrogants, toute cette vie hésitante se transmettent au pli d'une étoffe qui à son tour palpite et vit. Rien ne mérite d'être oublié de ce qui participe à cette circulation de mouvement et de souffrance dans la nature, la détresse d'une femme et le long étirement d'un drap. Sur l'écran se dessine déjà le jugement parfait où toute chose sera pesée, pour cela seul qu'une fois, à l'appel de la réalité, elle n'aura pas refusé de jouer son rôle, fût-il de figurant.

Lantier s'est enfui du bal. Raidi par la volonté de tuer, il s'avance comme un somnambule dans l'appartement des Roubauds, obscur et désert, sans que la bande sonore cesse de déverser la ritournelle sur laquelle, à quelque distance du drame, on danse encore. J'aimerais comparer la séquence à une scène du roman, à première vue analogue. Pendant que Roubaud épuise à battre

sa femme sa douleur de mari trompé, Zola, par intermittences, fait entendre, venant d'un appartement voisin, le piano, les chants et les rires d'une joyeuse famille. Pourquoi, ici, y a-t-il simple antithèse? De deux séries d'événements ensemble cousues par un fil trop blanc, l'une est destinée à mettre l'autre en valeur, sacrifiée à l'autre, n'existe que pour l'autre. Parce que les phrases qui disent la musique et les phrases qui disent les pleurs doivent se succéder suivant l'ordre du langage, dans ces points à la ligne qui séparent les deux séries, se logent pour le lecteur, les intentions de l'auteur, éclate l'évidence du procédé.

Dans notre séquence en revanche la musique est vraie, aussi vraiment entendue que sont vues les images. Comment penser que celle-ci accompagne seulement celles-là, d'un commentaire ironique ou désabusé? Dans leur simultanéité l'intention n'a plus la place de s'infiltrer. De même que les paroles sortent des lèvres des personnages et non de quelque phonographe logé là-haut, dans la cabine, spontanément on situe la ritournelle quelque part derrière le rectangle lumineux, dans ce monde mystérieux dont l'écran, au fond de la salle, ouvre les profondeurs. La musique est aussi présente — à peine un peu plus lointaine — que dans la séquence du bal, lorsque l'orchestre s'époumonnait sous nos yeux. Seulement l'espace s'est agrandi, le réel a révisé ses frontières et, sur l'unité des images et du son, copié son unité. Comme la métaphore littéraire avait été, sur l'écran, promue correspondance, l'antithèse devient réel déchirement.

Le cinéaste prisonnier du réel? De cette condamnation un Renoir a su faire la plus merveilleuse des vocations en découvrant dans les choses mêmes cet ordre et ces rapports que la littérature leur imposait du dehors. Il rejette l'épopée naturaliste car tout sublime est vue de l'esprit, perfection d'un ordre rationnel imposées à la nature, plus fidèle, croit-il, à l'esprit de Zola en retrouvant dans les plus humbles objets la richesse et l'incomparable valeur de ce qui est.

OSWALD DUCROT.