

MIRBEAU ET LE CINEMA

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE DE JEAN

RENOIR

EN GUISE D'INTRODUCTION...

La méfiance amusée que suscitait le cinéma chez Mirbeau, si l'on en croit son petit texte satirique, « Questions sociales », paru dans *Le Journal* du 18 février 1900 ne doit pas pour autant nous détourner de ce qu'on appelle le 7^e Art. Certes, Mirbeau n'a pas (encore ?) suscité beaucoup d'enthousiasme auprès des réalisateurs, voire des producteurs, et quand on s'amuse à faire des comparaisons, le bilan est loin d'être favorable à notre auteur. Pour preuve : si on fait une recension rapide des adaptations consacrées aux romans de Zola, on constate :

1) Qu'elles commencent avec les premiers coups de manivelle. Dès 1902, on peut voir sur les écrans *Les Victimes de l'alcoolisme* ou *La Grève*, de Ferdinand Zecca, inspirés de *L'Assommoir* ou de *Germinal*, et aujourd'hui encore, sans solution de continuité, des cinéastes se penchent sur l'œuvre du maître de Médan. On songe naturellement à des films aussi divers que ceux de Christian-Jaque, Yves Allégret, Berri...

2) Que ces adaptations ne se limitent pas au seul territoire français. C'est ainsi que l'on trouve des réalisations aussi bien

aux États-Unis (un *Nana* assez peu connu en France de Dorothy Arzner, par exemple) qu'en Égypte (*Ton jour viendra*, d'après *Thérèse Raquin*, du grand Abou Seif, sur un scénario de Naguib Mahfouz), sans oublier le Danemark, la Suède, le Mexique, etc.

3) Que la télévision elle-même n'est pas en reste, puisqu'elle a proposé plusieurs téléfilms. (une douzaine environ). entre la fin des années 50 et aujourd'hui. Certes, toutes ces adaptations ne sont pas des chefs-d'œuvre (on trouve par exemple en 1987 *Mirage d'amour*, espèce de monstre à deux têtes composé d'un conte de Zola, *Pour une nuit d'amour*, et d'un morceau de Michel Tournier) mais elles ont le mérite d'exister.

La comparaison avec d'autres se révèle encore plus cruelle : je pense en particulier à Victor Hugo ou Balzac. (Balzac a, par exemple, été adapté 40 fois à la télévision. Et de nombreux films ont été tirés de son œuvre dont le tout récent *Colonel Chabert*, de Yves Angelo).

Il serait cependant vain de s'apitoyer et de considérer comme nuls les rapports entre Mirbeau et le cinéma. Le bilan actuel, en dépit de sa modestie, n'est pas aussi mauvais qu'on pourrait le craindre. De fait, il existe déjà quelques adaptations des œuvres du cher Octave. Citons pour faire bref : le célèbre *Journal d'une femme de chambre* de Buñuel (1964), précédé du *Diary of a chambermaid* de Renoir (1946), dont nous reparlerons tout de suite, et d'un muet russe de Martov et Khokhlovkhine (1916), *Les Affaires sont les affaires* de Jean Dreville (1942), ou encore *Le Jardin des supplices* de Christian Gioni (1976). Par ailleurs, même si elle l'a fait d'une façon mesurée, la télévision, n'a pas totalement failli à sa tâche puisqu'elle a proposé un long métrage (*Les Affaires sont les affaires* de Gilbert Pineau en 66) et cinq courts-métrages : *Les Amants* (en 63), de Claude Dagues,

L'Épidémie (en 73), de Jean-Marie Coldefy, *Le Portefeuille* (en 54 et 86), successivement de Roger Iglésis et Paul Planchon, et enfin *Scrupules* (en 66), de André Teisseire.

Reste qu'on peut formuler quelques regrets :

- D'une part, parce que les choix se portent souvent sur les mêmes écrits, alors que, pour Zola, il y a une curiosité telle que même des œuvres ignorées aujourd'hui comme *Fécondité* ont été mises en images.

- D'autre part, parce que c'est le théâtre qui a surtout été sollicité : outre les courts et longs métrages précédemment cités, tous adaptés des pièces mirbelliennes, la télévision a ainsi offert aux spectateurs plusieurs adaptations : *Les Affaires* mis en scène par Jean Meyer en 74, Pierre Dux en 84 et Régis Santon en 96 ; *Le Journal d'une femme de chambre* par J. Destoop en 82, et *Le Foyer* par Régis Santon en 1992.

Comment dès lors expliquer cette situation ? Proposons trois pistes de réflexion :

- L'œuvre de Mirbeau est restée largement méconnue chez les cinéphiles comme chez les littéraires, même si les cinéastes n'ont pas manqué de nommer l'écrivain au milieu de Diderot, Proust, Baudelaire, Malraux lors de la querelle qui les opposa dernièrement aux critiques : « *Octave Mirbeau pouvait détruire un très grand nombre d'artistes académiques, il avait derrière lui des œuvres* comme *Le Jardin des supplices*, *Le Journal d'une femme de chambre* » (*Libération*, 25 novembre 1999)

- En outre le côté « *patchwork* » des romans, pour reprendre l'expression de Pierre Michel, ne cesse de poser des problèmes aux scénaristes. Que faire, par exemple, d'un livre comme *Dingo* ? La question est d'autant plus vive que le cinéma reste pour une grande part inféodé au régime narratif des grands romans dix-neuviémistes...

- Enfin, il est possible que la thématique mirbellienne, voire le personnage lui-même, aient pu effrayer certains créateurs ou producteurs.

Dans ces conditions difficiles, il est donc intéressant d'étudier comment un cinéaste, Jean Renoir en l'occurrence, s'est emparé d'un roman de Mirbeau, alors même que *Le Journal d'une femme*

de chambre présente un aspect décousu (baroque, comme le dirait Serge Duretⁱⁱ), peu propice à l'adaptation.

THE DIARY OF A CHAMBERMAID

1) *La rencontre d'un écrivain et d'un cinéaste : pourquoi Mirbeau ?*

Quand il entreprend le travail de relecture du roman de Mirbeau en 45-46, avec l'aide de Burgess Meredith, Renoir qui, dans ses mémoires, se dit un homme du XIX^eⁱⁱⁱ, n'ignore rien de la littérature du siècle précédent, dont il a déjà porté à l'écran de nombreuses œuvres littéraires : *Nana*, *La Bête humaine* de Zola, *On purge bébé*, de Feydeau, *Madame Bovary*, de Flaubert, *Une partie de campagne*, de Maupassant. En 46, il prévoit même de reprendre le roman de Flaubert, ainsi qu'il le signale dans une lettre à son frère Claude datée du 26 juillet 46 (« *Je vais en effet refaire Madame Bovary avec Robert Hakim qui est devenu producteur à RKO.* »). Mirbeau n'est donc pas un inconnu, d'autant plus que l'écrivain a été un défenseur de la première heure d'Auguste Renoir, père de Jean, et surtout « *peintre de la femme, tour à tour gracieux et ému, savant et simple, toujours élégant, avec des sensibilités d'œil exquises, des caresses de la main légères comme des baisers, des visions profondes comme celles de Stendhal.* » (*Notes sur l'art*, 8 décembre 84).

Par ailleurs, si l'on en croit Charles Tesson^{iv}, Renoir scénariste a, dès son premier film, *Catherine ou la vie sans joie*, montré un intérêt pour Mirbeau, à travers un épisode largement inspiré du *Journal d'une femme de chambre*. Résumons : Monsieur Mallet, obligé de se débarrasser de sa bonne, réussit à la replacer chez une femme nommée M^{me} Laisné, qui vit avec son fils malade. Une

relation se noue entre Catherine et le jeune homme jusqu'à la mort prématurée de ce dernier. Même si Octave Mirbeau n'est pas crédité au générique, il n'en reste pas moins que, pour ce qui concerne ce passage, les ressemblances entre le roman (l'épisode des amours entre Célestine et Georges), et le film sont troublantes.

Enfin, les circonstances elles-mêmes poussent le réalisateur vers l'écrivain. Faut-il rappeler que Renoir, exilé aux U.S.A. durant la guerre, éprouve le besoin de prendre la France comme sujet de ses films afin de défendre des positions politiques ? Songeons à *This Land is Mine / Vivre libre* ou *Salute to France / Salut à la France*, datés respectivement de 43 et 44 et conçus dans un but propagandiste^v, au point que le cinéaste avoue sa déception quand il apprend quelques années plus tard que son film *This Land is Mine* est un échec à Paris. On lit en effet dans un *post-scriptum* de la lettre du 26 juillet 46 : « *Je ne te cacherai pas que cette nouvelle m'a désagréablement frappé. J'ai fait ce film avec tout mon cœur et ma sincérité. Ça ne m'a pas été commode d'imposer un sujet de ce genre à une époque où en Amérique tout ce qui était français était considéré comme ennemi. Il me semblait que mon premier devoir était par le moyen du film, qui est "mon moyen" d'expliquer aux Américains qu'il existait tout de même un sentiment antinazi dans l'Europe occupée* ». Ce double souci de parler de la France et de livrer une réflexion sur le monde comme il va n'est-il pas aussi celui du romancier ?

Mais plutôt que de rappeler les contextes historiques qui ont présidé à la naissance des deux œuvres et les ont nourries (l'Affaire Dreyfus d'un côté, la guerre et l'Occupation de l'autre^{vi}), il nous semble plus important d'insister sur la communauté de pensée qui unit les deux hommes.

2) *L'univers poreux des bons et des méchants*

Mirbeau et Renoir ont, à vrai dire, une vision assez proche de la société ; loin d'obéir à des clivages rigides, le monde – *leur* monde... – fait preuve au contraire d'une grande porosité.

Porosité réelle quand, par exemple, le cinéaste filme la trouée par laquelle passent tour à tour Mauger, M. Lanlaire, Célestine, Joseph ou lorsqu'il montre M. Lanlaire s'attabler à la table des serviteurs pour engager une conversation avec Célestine. Mais aussi et surtout : porosité morale. On sait en effet que Mirbeau se garde de toute vérité, qu'il refuse d'établir une ligne de partage entre les bons et les méchants et qu'à ses yeux tout homme et toute civilisation sont pétris de contradiction. « *L'Europe, par exemple, est largement aussi barbare que la Chine, en dépit de son vernis de civilisation humaniste et chrétienne* », rappelle avec raison Pierre Michel, dans son article sur *Le Jardin des supplices*^{vii} ; quant à la Célestine du roman, elle note, peu de temps après la mort de Georges, que les valets peuvent être aussi répugnants que les maîtres : « *Pour tout dire, je me reconnus, je reconnus ma vie et mon âme en ces paupières fripées, en ce visage glabre, en ces lèvres rasées qui accusent le même rictus servile, le même pli de mensonge, le même goût de l'ordure passionnelle, chez le comédien, le juge et le valet...* » (p. 192^{viii}) La désillusion est totale : le goût du sang est sur toutes les lèvres, de telle sorte qu'il devient impossible de connaître le meurtrier de la petite Claire quand bien même le récit s'achève. Est-ce Joseph ? Peut-être... Sans doute... Mais qui en a l'absolue certitude ?

On retrouve chez Renoir cette fascination pour l'ambiguïté humaine qu'il résuma dans des formules célèbres au moment de la sortie de *La Règle du jeu* (film de 1936) : « *Dans ce film, il n'y a pas de méchants, tout le monde est sincère* », « *Sur cette Terre, il*

y a une chose effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons ». Le commentaire vaut pour *The Diary of a chambermaid*, où tout est affaire de confusion. Monsieur Lanlaire ne ressemble-t-il pas à un valet avec ses airs de petit enfant pris en faute ? Madame Lanlaire, sous son aspect revêche, ne finit-elle pas par susciter notre compassion, car, enfin, tout ce qu'elle fait peut s'expliquer par son amour pour un fils qui ne

cesse de la repousser ? Quant aux serviteurs, ils sont loin de constituer une caste homogène : entre Louise, l'amusante fille de cuisine, et Joseph, le sinistre valet, il y a tout un monde ! Comme chez Mirbeau, n'importe qui peut commettre un meurtre ; la mort peut surgir même au milieu de la liesse populaire. Sur l'écran : le visage de l'assassin peut s'immiscer entre les plans généraux d'une fête. Ainsi dans *La Règle du jeu*, la Faucheuse surgissait dans le salon où se tenaient les invités ; dans *La Bête humaine*, on voyait, grâce à un montage parallèle, Lantier assassiner Séverine alors que le bal des cheminots battait son plein. Il n'est donc étonnant de retrouver la même construction dans ce film : Joseph tue le capitaine pendant que la communauté villageoise fête le 14 juillet. Homme du peuple parmi le peuple, il donne du couteau



M. Lanlaire, par Jean Launois.

sans barguigner, avant de succomber, lui-même, sous les coups de poings d'une population devenue enragée...

3) *Des sensibilités proches pour les malheureux*

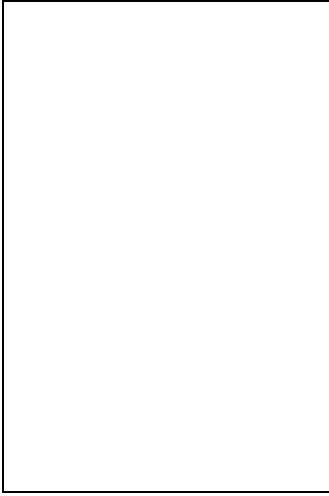
Est-ce à dire pour autant que les riches et les pauvres se valent ? Non pas, car les classes sociales existent et engendrent des disparités qu'il convient de dénoncer.

a) La prostitution

Avec l'air de ne pas y toucher, Renoir ne manque de se pencher sur les conditions de vie des employés. La première scène est de ce point de vue remarquable : en effet, Louise, la fille de cuisine, est renvoyée, alors même qu'elle n'a pas commencé à travailler, tout simplement parce que son visage ne plaît pas à Joseph, venu chercher les deux jeunes femmes au train !

Par ailleurs, le cinéaste n'oublie pas que Célestine est constamment menacée de basculer dans la « *galanterie* », ainsi qu'elle l'avoue elle-même dans l'œuvre écrite : « *J'aurais dû, peut-être, pour en finir une bonne fois avec toutes ces sales places et sauter le pas, carrément, de la domesticité dans la galanterie [...]* » (p. 42). La situation chez Renoir n'est guère différente. En effet, deux fois dans le film, la jeune femme est considérée comme une vulgaire marchandise par M^{me} Lanlaire : d'abord, lorsqu'elle est envoyée auprès du fils George en échange d'une belle toilette (une belle robe, une nouvelle coiffure et du parfum : les attributs de la parfaite cocotte) ; ensuite, lorsqu'elle est proposée à Joseph. Au cours de cet épisode M^{me} Lanlaire accepte de lâcher son argenterie à laquelle elle tient plus que de raison, pour peu que le valet consente à partir avec Célestine le plus loin possible. Il y a bien ici un marché sordide, une vente,

même si, dans le cas présent, l'acheteur prend tout : l'argent et la femme.



Le mariage de Célestine et de Joseph,
par Jean Launois

Finissons par un dernier exemple qui concerne cette fois-ci Joseph. Les rapports qu'il entretient avec Mme Lanlaire sont curieux. Certes ils ont la même haine de la République et le même amour du pouvoir ; toutefois, il nous semble que leurs relations sont aussi plus intimes. Pour preuve : au moment où Mme Lanlaire exige de son serviteur qu'il lui rende les clés parce qu'elle le soupçonne de vouloir la voler, il lui demande, en insistant sur l'adjectif :

« *Toutes les clés de toutes chambres ?* ». N'y-t-il pas là un sous-entendu ? Joseph n'entretient-il pas une relation avec Mme Lanlaire ? Quoi qu'il en soit, l'ambiguïté du dialogue qui se déroule devant nous excite la curiosité et prouve, à tout le moins, la trouble familiarité qui existe entre l'employé et sa patronne.

b) L'énergie

Mais la prostitution imposée d'un côté et refusée de l'autre n'est que la face visible d'un combat féroce que les gens de maison ou les miséreux ne peuvent soutenir que par leur énergie. L'énergie : voilà bien la qualité principale de Célestine chez Mirbeau, son côté picaresque^{ix} qui la fait aller de place en place, ballottée par les circonstances et par des choix parfois peu judicieux ! L'énergie : voilà ce qui travaille les chairs, ce qui travaille le texte. Car les phrases mirbelliennes rendent parfaitement compte du dynamisme sauvage de la jeune femme : les points de suspension créent une effervescence, traduisent un bouillonnement, comme si les idées, à l'instar des corps, se précipitaient, se bouscuaient, se heurtaient, s'énervaient sous l'aiguillon du désir. Renoir a parfaitement conscience de cela quand il écrit à son actrice, Paulette Goddard : « *Paulette, chaque fois que je vois ce film, je suis un peu plus fier de ma collaboration avec vous. Vous êtes absolument merveilleuse, je ne puis vous dire à quel point. J'ai coupé sans relâche tout ce qui pouvait ralentir l'action et maintenant, Célestine traverse le film avec l'impétuosité d'une force de la nature* » (lettre à Paulette Goddard et Burgess Meredith, 3 octobre 1945). En adoptant un montage *cut*, nerveux, il réussit à retranscrire à l'écran le rythme de la phrase mirbellienne et surtout la personnalité dynamique d'une bonne qui cherche à conquérir le monde.

Conquête qui passe le nom : si en effet Célestine, dans le premier chapitre du roman, accepte de changer son prénom en Marie, ainsi que le propose M. Rabour, en revanche, dans le film, elle refuse, malgré la demande pressante de M^{me} Lanlaire, et, mieux

encore, elle réussit à hériter du patronyme des bourgeois en se mariant avec Georges !

Conquête qui passe, plus généralement chez Renoir comme chez Mirbeau, par la parole : il faut que Célestine valorise son propre vécu et devienne, grâce à son journal, une héroïne. Avec une nuance : chez l'écrivain, l'existence de la femme de chambre que le lecteur découvre se transmue aussitôt en mots et l'acte de vivre est consubstantiel de son acte d'écrire, en dépit des modestes corrections qu'un certain O. M. a cru bon d'apporter... Le passage à un art audio-visuel interdit cette extraordinaire fusion. C'est pourquoi, le réalisateur prend soin de montrer, dès la fin du générique^x, l'objet-livre. La page, l'acte d'écrire, la diariste sont dévoilés tour à tour afin que le film devienne la matière même du journal qui se fait devant nous. Plutôt que d'imiter la posture d'un Mirbeau qui prétend recueillir une œuvre déjà écrite, Renoir cherche à être encore plus près de la réalité du personnage, puisqu'il le surprend *in situ*, avant que la vie ne passe par le prisme du langage, avant que le journal ne soit achevé. En quelque sorte, il prétend à l'antériorité sur le romancier, alors même que son film sort cinquante ans après l'œuvre littéraire !

3) *Sortir du naturalisme*

Il y a un dernier point commun encore entre les deux hommes : le désir partagé de rompre avec un naturalisme étrié dans lequel se complaisent leurs contemporains^{xi}. Si Mirbeau, comme le prouvent abondamment les travaux en cours, annonce la mort du roman tel qu'on le concevait au XIX^e siècle, Renoir va permettre, pour sa part, la condamnation future « *d'une certaine tendance du cinéma français* », selon l'expression désormais célèbre de Truffaut, au point qu'il sera désigné comme l'un des père de la

Nouvelle Vague. L'un fait voler en éclat les règles de la narration grâce à une écriture de plus en plus libre, l'autre met à mal le vieux cinéma en tournant des « drames gais » et en donnant la priorité à la manière de filmer sur le mot d'auteur ! « *Mal vu, mal dit* » : l'aphorisme godardien guide déjà, en quelque sorte, le réalisateur français.

Mais comment percevoir cette rupture dans le film de 46 ? Tout simplement en observant le décor. Il était en effet tentant, pour un chef-décorateur, de reproduire l'espace tel qu'il avait été imaginé par Mirbeau. Pour ce dernier, la pourriture est partout. Non seulement dans les maisons bourgeoises, mais, au-delà, dans toute la ville, dans tout le village. Il suffit de relire *Le Journal d'une femme de chambre* pour s'en convaincre : les rues du Mesnil-Roy sont « *sales, étroites, tortueuses* », les maisons « *noires* », les odeurs rappellent celles de la graisse rance, du fumier, de la fermentation, les voix « *aigres* » des bonnes qui se réunissent « *font l'effet d'eaux de vaisselle, glougoutant et s'égouttant par les éviers et par les plombs...* »

Or, il n'existe avec Renoir rien de tel : la saleté (la poussière ou le soupçon de crasse qui se dépose sur le parquet) est circonscrite à la demeure des Lanlaire, voire à la cave de Mauger ; quant aux autres lieux, ils présentent un aspect rassurant, presque idyllique. Le village surtout repose sur une vision simpliste de la vieille Europe et même si le décor a été créé par Eugène Lourié, qui s'est appuyé comme toujours sur de nombreux documents, on voit bien que l'ensemble manque de naturel. Léon Barsaq parle même, dans son ouvrage consacré au décor de film, de « *prototype archi-faux* », de « *faux-folklore* »^{xii}.

Toutefois, plutôt que de nous en tenir à quelques sarcasmes faciles, plutôt que d'incriminer Hollywood, il nous semble

préférable de retourner le problème pour nous demander si, après tout, Renoir ne tolérait pas la situation afin d'échapper à un naturalisme qui, de toute façon, ne lui convenait pas. On sait en effet qu'à maintes reprises le réalisateur a fustigé cette esthétique pour lui préférer ce qu'il appelait « *le réalisme intérieur* ». C'est pourquoi, le côté construit du décor, la structure stéréotypée de la place du village, pouvaient fort bien lui convenir, car cela lui rappelait un dispositif de théâtre auquel il a toujours été sensible. Le film *La Règle du jeu* ne s'ouvrait-t-il pas sur une citation de Beaumarchais extraite du *Mariage de Figaro* ? Si Renoir, comme nous l'avons dit plus haut, se considère comme un homme du XIX^e, il faut malgré tout chercher aussi du côté du classicisme ses références artistiques, d'autant plus qu'il cite volontiers lors des *interviews* des écrivains comme Marivaux, Molière, ou des musiciens comme Mozart, Rameau^{xiii}..., chez lesquels il apprécie la légèreté.

En conséquence, plutôt qu'une plate illustration du roman telle que la fera, par exemple, C. Berri à propos de *Germinal*, il va proposer au spectateur une relecture presque subversive du *Journal d'une femme de chambre*, bien dans l'esprit d'un Mirbeau. Au drame étroitement naturaliste qu'il honnit et qui guette son adaptation, il va opposer un drame digne de Molière ou de Marivaux. Pour cela, il modifie les lieux de façon à faire de la place une scène de théâtre type, avec un espace surélevé, un arbre, un banc et une barrière qui joue le rôle de la rampe. De plus, il s'oblige à ne filmer que trois côtés refusant de dévoiler le quatrième, comme s'il risquait de trahir la présence de spectateurs.

À côté de ce dispositif scénique, il rétablit la situation récurrente de la comédie moliéresque : des parents (ici M^{me} Lanlaire, qui

profite de la faiblesse de son mari) interdisent aux enfant de s'aimer librement, en dehors des contraintes sociales, et tentent par tous les moyens d'empêcher le mariage devenu inéluctable !

Il introduit, enfin, de nouveaux personnages afin de rétablir le couple maître-valet tel que le concevaient les auteurs du XVII^e et du XVIII^e siècles. Ainsi, même si elle reste la femme de chambre mirbellienne, Célestine acquiert-elle le statut de la maîtresse quand elle se retrouve avec Louise, la fille de cuisine. Il suffit de regarder les vêtements que l'une et l'autre portent, et surtout d'observer leur relation, pour comprendre qu'elles n'appartiennent pas au même monde : Célestine donne des ordres tandis que Louise porte les valises, les remplit lors du départ et, plus généralement, reçoit les confidences. Un schéma identique est appliqué pour les hommes, avec George et Pierre. Certes, dans ce dernier cas le valet n'est pas vraiment au service du maître, mais Renoir s'arrange pour lier les deux personnages lors d'une scène au cours de laquelle ils partagent brièvement leurs souvenirs : Pierre regardait autrefois George passer dans sa voiture tandis que George, de son côté, regardait Pierre travailler dans les champs.

Comme dans n'importe quelle pièce classique, maîtres et valets vivent une expérience, passée et présente, commune. « *Quand j'ai vu*, dit Célestine à Louise, *la façon dont tu agissais à la gare, j'ai compris ce qui n'allait pas chez moi* ». Louise et Pierre sont donc bien les doubles dégradés de leurs supérieurs, ils jouent sur un mode comique le drame vécu par Célestine et George ; on songe particulièrement à l'épisode du souhait, où les deux serviteurs (yeux ronds, manières timides, pose risible) répètent les vœux de bonheur de leurs maîtres.

5) *La tentation du burlesque*

Autre perversion : le ton burlesque. Lors du colloque Mirbeau à l'Université de Caen, Maria da Conceição Carrilho-Jézéquel^{xiv} se demandait s'il n'y avait pas chez Mirbeau la tentation du grotesque. Sous des termes un peu différents, cette question se pose également pour Renoir. En effet, même si nous ne pouvons reprendre à notre compte le terme utilisée par la critique (quoique...), en revanche, nous ne pouvons ignorer la part burlesque de *The Diary of the Chambermaid*. De ce point de vue, la présence de Paulette Goddard ne doit rien au hasard ; au moment où le film est tournée, elle est assurément mariée avec B. Meredith, mais Renoir n'oublie pas qu'elle a été autrefois la femme de Chaplin, un de ses maîtres, et il aime retrouver en elle la sauvageonne des *Temps modernes* (film de 1936, « avec Paulette Goddard, nous retrouvions la gamine des Temps Modernes »). Mais plus que Célestine, c'est Mauger qu'il faut qualifier de personnage burlesque, surtout si on considère *les traits burlesques* tels que les a définis Peter Kràl pour le cinéma. Ce dernier note en effet, dans son ouvrage *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, que « les héros du muet vivent dans un monde plein d'événements et jouissent tous d'une extraordinaire vitalité. [...] Dès qu'i[s] aime[nt], alors, i[s] embrasse[nt] ; à peine fâché[s] il distribue[nt] des coups^{xv}. » Plus loin il ajoute : « Dire que les comiques sont avides de la réalité n'est pas une simple image. Ils poussent bel et bien leur goût du monde et du concret jusqu'à y mordre. [...] Semon dégustant une houppe à poudre, Harpo Marx avalant des plumes d'oreiller ne sont que des exemples parmi d'autres.^{xvi} » Or n'y a-t-il pas dans cette description un quasi-portrait du capitaine, chez Mirbeau comme chez Renoir ?

a) Vitalité

Mauger fait preuve d'une extraordinaire vitalité : « *Figurez-vous, écrit Mirbeau, une tête de carpe, avec des moustaches et une longue barbiche grises... Très sec, très nerveux, très agité, il ne tient pas en place, travaille toujours, soit au jardin, soit dans une pièce où il fait de la menuiserie, en chantant des airs militaires, en imitant la trompette du régiment...* » (p. 120). « *Mais ce qui va vous surprendre par-dessus tout, confie Renoir à Burgess Meredith, c'est le capitaine Mauger. Après mes coupes, le personnage a acquis une unité plus forte sans perdre son tempo étonnant et il exprime le danger de manière encore plus parfaite* » (lettre du 3 octobre 1945). La suractivité mirbellienne et le *tempo* sautillant renoirien se rejoignent pour faire du capitaine un être à part, assez proche d'une bête (l'écureuil à l'évidence, dans l'adaptation de Renoir) ; il reste fidèle en cela encore une fois à l'homme burlesque qui, comme le remarque P. Krøl, entretient des rapports privilégiés avec les animaux^{xvii}.

b) Appétit

Quant à l'appétit de Mauger, il n'échappe à personne, ni au lecteur ni au spectateur. « *Je mange de tout, moi* », se vante à de nombreuses reprises le capitaine mirbellien devant Célestine. Renoir ne manque pas de le montrer en action, car pour lui Mauger est le Faune^{xviii} qui court dans toute son œuvre, dans *Boudu sauvé des eaux*, dans *Une partie de campagne*, dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, etc. Il est l'homme de la terre, mené par son désir^{xix}. Désir de manger des aliments solides (les fleurs - le furet dans le roman) naturellement, mais aussi désir sexuel qui le pousse à transgresser tous les interdits (« *Monsieur reprochait au capitaine de ne pas tenir son rang avec sa servante, de l'admettre*

à sa table », lit-on sous la plume de Mirbeau^{xx}, p. 120) et à tuer son écureuil avec une frénésie telle qu'il semble éprouver un orgasme au moment où meurt l'animal.

Lanlaire compose également une figure faunesque, mais c'est un Faune castré, incapable d'assouvir l'un ou l'autre désir, frère d'Étienne Alexis, le savant du *Déjeuner sur l'herbe*^{xxi}. Alors que son aspect physique le rapproche du dieu agreste (sa longue barbe et la corpulence de l'acteur ne sont pas sans rappeler celles de Michel Simon dans *Boudu sauvé des eaux*), il s'avère en réalité impuissant. Surtout dans l'adaptation : il avoue ainsi ne pas avoir tiré un seul coup de fusil durant sa longue promenade dans la campagne ; il se voit interdire toute nourriture (sa femme lui refuse un verre de vin ; il reste les ficelles suspendues au bord des lèvres...), il n'a *a priori* aucune relation sexuelle... Velléitaire, soumis aux valeurs ascétiques de son épouse, il reste prostré sur sa chaise à la fin du film quand bien même il voudrait secouer le joug conjugal.

CONCLUSION

Au terme de notre exposé, il n'est pas dans notre intention de dire que l'œuvre de Renoir illustre parfaitement l'œuvre de Mirbeau. À l'adaptation servile qui écrase, aplatit l'original, le cinéaste a préféré une relecture audacieuse. Pourtant, au-delà des changements parfois profonds qui choquent les puristes, voire certains fidèles de l'écrivain^{xxii}, il réussit à conserver l'esprit de notre auteur. N'est-ce pas la forme suprême du respect ?

Yannick LEMARIE

-
- i. Dick Gevers (« La réception d'Octave Mirbeau en Hollande, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 3, 1996, pp. 134-137) commet une erreur quand il attribue à Pascal Lainé ce film alors qu'il n'en est que le scénariste
- ii. Le côté baroque n'est pas pour effrayer Renoir, lui qui a écrit le scénario de *Règle du jeu* en écoutant de la musique baroque
- iii. Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, p. 156.
- iv. Charles Tesson, « Jean Renoir et Luis Buñuel, autour du *Journal d'une femme de chambre* », *Nouvelles approches de l'œuvre de Jean Renoir*, Actes du colloque international de Montpellier, 1995.
- v. « *Je viens de lire dans les journaux américains que mon film THIS LAND IS MINE avec Charles Laughton, avait été fort mal accueilli à Paris. Cela me frappe beaucoup car ce film, fait en 1942, a fait ici une très bonne propagande pour la France à un moment où elle en avait très besoin en Amérique* » (lettre à Louis Guillaume, 27 juillet 1946).
- vi. Je renvoie pour cela à la communication de Charles Tesson, *op. cit.*, pp. 40-43.
- vii. Pierre Michel, « *Le Jardin des supplices : entre patchwork et "soubresauts d'épouvante"* », *Cahiers O. M.*, n° 3, 1996, p. 58.
- viii. Je prends comme référence l'édition Folio n° 1536.
- ix. Pour le côté picaresque de Célestine, je renvoie à l'article de Serge Duret : « *Le Journal d'une femme de chambre* et la redécouverte du modèle picaresque », *Cahiers O. M.*, n° 2, 1995, pp. 101-124.
- x. Le générique prend soin de souligner que le film est tiré d'un roman de Mirbeau *via* une adaptation théâtrale.
- xi. Renoir considère que le naturalisme n'est qu'une autre forme du romantisme. Or, il note dans ses mémoires : « *En ce qui me concerne, cette guerre [celle de 14-18] m'initia au culte de l'homme pour lui-même, de l'homme tout nu, dépouillé de sa panoplie romantique* » (Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, p. 35.)
- xii. Léon Barsaq, *Le décor de film 1895-1969*, Henri Veyrier, 1985, p. 117.
- xiii. Dans *Tire-au-flanc*, film de 1928, il ouvre son film sur un tableau qui renvoie immédiatement au XVIII^e siècle.
- xiv. Maria da Conceição Carrilho-Jézéquel, « La Tentation du grotesque dans *Le Journal d'une femme de chambre* », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, pp. 250-255.
- xv. Peter Kràl, *Le Burlesque, ou la morale de la tarte à la crème*, Ramsay, 1984, p. 66.
- xvi. *Ibidem*, p. 175.
- xvii. *Ibidem*, « Homme, objet, animal », pp. 104-116.
- xviii. Mirbeau utilise le terme à propos de Jules Lemaitre : « *Lui de moins, avec sa figure de petit faune bossu et farceur, il ne faisait pas de manières... et il était bon enfant... Quel dommage qu'il soit tombé dans les curés !* » (p. 134)
- xix. Peter Kràl voit chez l'homme burlesque un goût prononcé par la transgression sexuelle. Charlot dans *Les Temps modernes* poursuit deux femmes de ses assiduités...
- xx. Autre transgression : l'inceste. Mauger est le bébé qui couche avec sa maman.
- xxi. Le couple de M. et M^{me} Lanlaire n'est pas sans rappeler celui d'Alexis et de Marie-Charlotte dans *Le Déjeuner sur l'herbe*. Pour une étude de ce couple : Daniel Serceau, *Jean Renoir, la sagesse du plaisir*, Les Éditions du Cerf, 1985.
- xxii. Les critiques américaines ont été déroutées par le film comme le prouvent les réactions contradictoires : « *Il y a eu une press preview du Journal d'une femme de chambre. J'étais trop fatigué par mon travail actuel pour y aller. Dido et Ingrid Bergman m'ont remplacé et m'ont dit que ça avait très bien marché.* » (lettre à Claude Renoir Sr., 26 janvier 46) ; « *Ici, je viens de passer une période de confusion. Mon film Le Journal d'une femme de chambre a été assez mal accueilli, surtout par les critiques* » (lettre à Pierre Lestringuez, 11 mai 1946) ; « *Je suis extrêmement heureux et fier que mon film, The Diary of a chambermaid, soit cité par votre organisation comme faisant partie des dix meilleurs films de l'année.* » (lettre à Richard Griffith, 23 décembre 46).