

ROUILLAC

*Commissaires-Priseurs
Expert près la Cour d'Appel*

RENÉ CLÉMENT

Entre palette et pellicule

Dossier préparé par :

*Émmanuelle Buteau, Gilberte Chouffot, Virginie Desmet, Charline Meyer,
Damien Petiot, Quentin Shigo, Anthony Videgrain.*

*Étudiants du Master d'Histoire de l'Art
à l'Université François-Rabelais, Tours :*

à l'occasion de la vente aux enchères des tableaux
de la collection de René Clément,

le dimanche 10 juin 2012 à Cheverny
par Maître Rouillac, commissaire-priseur.

www.rouillac.com

Plusieurs évènements culturels récents consacrés à René Clément, permettent de redécouvrir aujourd'hui le réalisateur le plus titré de l'après guerre. Les générations qui l'ont suivi ont préféré, à ses œuvres, celles d'autres réalisateurs alors que Clément fut primé au Festival de Cannes ainsi qu'au Festival de Venise, oscarisé » et qu'il a bénéficié de budgets considérables. On peut se demander pourquoi son nom fut oublié du grand public durant toutes ces dernières années ?

D'une part, parce qu'il était considéré comme un rival effrayant par les gens de La nouvelle vague, car encore jeune lorsqu'il perça dans le monde du cinéma et était alors destiné à y travailler encore longtemps. Né en 1913, il a à peine 45 ans dans La Nouvelle Vague et créé des chefs-d'œuvre comme *Jeux Interdits*, *La Bataille du rail* ou *Paris Brûle-t-il ?* Même s'il a beaucoup apporté au cinéma français, il n'était pas considéré, à sa juste valeur, à l'époque, car il réalisait des films en dehors du territoire français, en Italie notamment pour *Plein Soleil* ou encore *Quelle Joie de Vivre*, tous deux datant de 1960.

D'autre part, une des raisons qui fait que le nom de René Clément se soit effacé de la mémoire populaire durant des années, est qu'il ne se mettait pas en valeur. Ça lui a coûté cher.

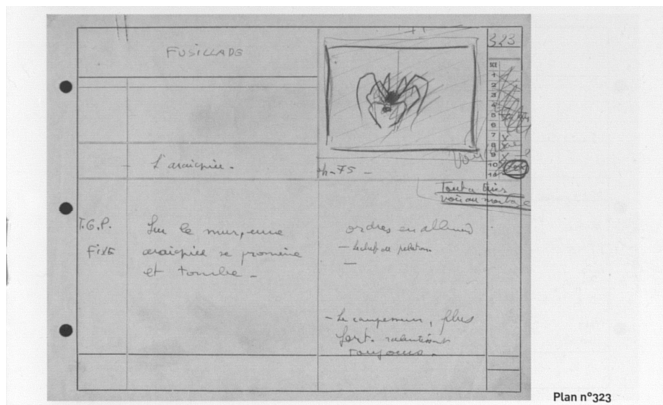
Enfin, ce qui n'a pas aidé le cinéaste à garder sa renommée, ce sont les critiques virulentes de François Truffaut. Cela tient aux *Cahiers du cinéma* avec un de ses articles, en 1954, notamment, où il va écrire ce fameux texte qui attaque le cinéaste, « Une certaine tendance du cinéma Français ». Il attaquait aussi les scénaristes qui avaient travaillé avec René Clément. Il continuera à s'en prendre à lui pour une raison bien simple : le désir de déboulonner les cinéastes voulant se faire une place dans ce monde très fermé, mais aussi car il était finalement assez jeune et faisait donc ainsi de l'ombre. François Truffaut ne lui reprochera rien sur le plan de l'écriture cinématographique, de la qualité d'auteur mais plutôt et surtout sur le fait qu'il soit un touche-à-tout, de son manque de personnalité. Une certaine injustice puisqu'il reviendra sur ses propos par la suite. On constate que le prestige de Clément reste en retrait à cause de ces articles qui ont remis en cause son importance.

Comment l'art a-t-il pu diriger l'œuvre de René Clément ? Quel amateur et artiste était-il ? En quoi la peinture a-t-elle pu influencer sa technique et sa pratique cinématographiques ? Et plus particulièrement, quels liens peut-on établir entre les œuvres de Clément et sa collection personnelle ?

Au cours de ce dossier, nous commencerons par étudier, dans un premier temps, René Clément sous ses versants de cinéaste, d'amateur, de collectionneur et d'artiste. Nous analyserons, ensuite, dans un deuxième temps, l'aspect technique et du langage des objets, à savoir la façon dont il construit les plans dans ses films. Et, enfin, nous terminerons par travailler sur les parallèles qu'on peut établir entre les films de René Clément et les peintures de sa collection, relatif à l'univers visuel du cinéaste.

I - René Clément, cinéaste, amateur, collectionneur, artiste

La filmographie hétéroclite de René Clément, dans laquelle se mêlent films historiques, comédies et thrillers, présente plusieurs dénominateurs communs : la tromperie et la dissimulation, l'enfermement dans un lieu ou dans un destin desquels les personnages ne peuvent s'affranchir, la « maîtresse-femme »¹, etc. Mais l'un des éléments les plus marquants et les plus caractéristiques de « l'œuvre clémentienne » demeure la science et la minutie que déployait le cinéaste français dans l'art de la composition. Chacun des plans des films de René Clément, chacune de ses intentions stylistiques et narratives faisaient l'objet d'une attention particulière. L'œil et le goût que développait le réalisateur, et que met en lumière la vente de sa collection de tableaux, provenaient, sans doute, de l'importante formation artistique que René Clément avait pu recevoir dans sa jeunesse. Élève à l'école des Beaux-Arts, il se destinait alors à une carrière d'architecte. Dans cette institution, Clément reçut une culture artistique et une technique du dessin qui ne devaient jamais le quitter dans sa carrière de cinéaste. Des documents relatifs au film *La Bataille du rail* témoignent de l'application avec laquelle René Clément composait ses plans.



La Bataille du rail

Story-board de la main de René Clément



Vernet

Copie par René Clément

La qualité du tracé dont il faisait preuve, révèle ici le talent d'un artiste complet qui maîtrisait les différents aspects de ses réalisations. C'est le regard d'un peintre, d'un plasticien que porte le cinéaste français sur les images qu'il crée. Ses paysages présentent le même échelonnement de plans que ceux de peintres paysagistes et ses prises de vue évoquent les cadrages prisés par les artistes classiques et contemporains. Cet attachement fort que René Clément entretenait avec l'art s'explique certainement par la pratique de la peinture qu'il exerçait en dilettante, lorsqu'il ne tournait pas. Dans un entretien accordé à Denitza Bantcheva, Johanna Clément, seconde épouse du cinéaste, rapporte, en ces termes, le goût particulier que ce dernier entretenait avec la peinture : « *Il faisait des copies de tableaux, comme les artistes en font pour se perfectionner, et aussi des peintures personnelles. Il a fait, entre autres, des copies de Picasso, de Boudin, de Vernet... Mais il ne copiait pratiquement jamais le tableau tel quel, il y apportait de petites modifications* »².

¹ BANTCHEVA, Denitza, *René Clément*, coll. Cinéma, éd. du Revif, Paris, 2008, p. 246-254.

² *Ibid.*, p. 309.

Ce travail de « re-création » de thèmes picturaux se retrouve pleinement dans l'œuvre cinématographique de René Clément. Du paysage aux natures mortes, le réalisateur des *Félins* sut réinterpréter ces sujets pluriséculaires et les adapter à un nouveau média culturel, le cinéma. Le choix du film précédemment cité n'est pas anodin. À bien des niveaux, cette œuvre originale, réalisée en 1963, peut être considérée comme un manifeste de la culture artistique de René Clément. Profitant de l'intérieur bourgeois de la demeure de Barbara, Clément propose un mélange baroque de mobiliers divers et d'œuvres d'art composites, démonstration parfaite de sa grande culture artistique. Denitza Bantcheva insiste sur cet aspect atypique de ce film « *Quand on pénètre dans la villa, on découvre – au fur et à mesure de l'action, jusqu'à la fin du film – une décoration hétéroclite au possible, qui tient du résumé de l'histoire de l'art de tous les continents, et qui inclut le meilleur comme le pire (notamment un Giacometti et des chiens en faïence)* »³. Loin de ne se satisfaire que de la valeur visuelle de ces œuvres, René Clément leur attribue une signification symbolique qui est partie prenante de la narration, comme nous le découvrirons plus tard.



René Clément et son prix, Festival de Cannes, 1946

Le rapport intime, que le cinéaste entretenait avec l'art, ne se limitait pas à sa carrière. Il était également prégnant dans sa vie d'homme puisqu'il eût à cœur de constituer une importante collection de peintures. L'histoire du « musée » personnel de René Clément débuta en 1946. Récompensé du Grand Prix international du jury au Festival de Cannes pour *La Bataille du rail*, le cinéaste reçut un tableau, *Le port de Marseille et Notre-Dame-de-la-Garde* d'Albert Marquet (1875-1947). Ce fut le premier d'une longue série d'acquisitions, fortement associées avec la carrière de René Clément puisque celui profitait des bénéfices de ses films, pour agrandir sa collection. Celle-ci, constituée principalement d'œuvres d'artistes contemporains, représente tout de même le goût hétéroclite du réalisateur en matière d'art. Des paysages y côtoient des natures mortes, des portraits et des scènes de genre. Des peintures naïves, comme celles du Douanier Rousseau ou d'André Bauchant, cohabitent avec des toiles à l'aspect plus « Fauve », tels *Le Portrait de femme au collier et à la rose*, de Kees Van Dongen ou le paysage nommé *Sur la Seine*, de Maurice de Vlaminck. La modernité picturale, que l'on décèle dans certaines des œuvres de la collection Clément, permet d'établir un parallèle avec son travail de cinéaste. La plupart des tableaux ont été réalisés par des artistes

³*Ibid.*, p. 154.

appartenant à une génération, comme celle des Fauves, qui se situait dans un entre-deux artistique, pris en tenaille entre des mouvements picturaux emblématiques d'une époque et desquels cette génération cherchait à se démarquer pour mieux se définir, l'Impressionnisme et le Cubisme.

Tout comme ces artistes, René Clément a souffert d'une position intermédiaire entre deux périodes cinématographiques, entre deux façons de faire des films. S'il n'appartenait plus au cinéma académique à la française des années 1940-1950, il fut également rejeté par La Nouvelle Vague qui l'assimilait à des réalisateurs aux méthodes datées.

En fait, René Clément n'appartient, ni à l'un, ni à l'autre : les techniques qu'il met en place, les sujets qu'il aborde, l'attention portée à la psychologie de ses personnages et à la réalité, l'insertion d'images de films documentaires dans ses propres réalisations, font de lui un cinéaste bien plus proche des avant-gardes européennes, comme le néoréalisme italien, que des productions des décennies précédentes. La critique italienne, ayant vu sa *Bataille du rail*, le qualifia même de « Rossellini français »⁴.

La place, que René Clément attribua aux diverses expressions artistiques dans ses films, leur donne une dimension particulière qui offre de multiples interprétations de son œuvre.

⁴ BANTCHEVA, Denitza, « Modernité de René Clément », in *Positif*, n°612, février 2012, Positif Éditions, Paris, 2012.

II - René Clément : technique et dimension artistiques

Critiques et historiens du cinéma mettent, en avant, la virtuosité technique de René Clément, tant le cinéaste maîtrisait tous les aspects de la réalisation de ses films. Chaque scène, chaque plan était minutieusement élaboré.

René Clément fait preuve d'une maîtrise parfaite du langage cinématographique. Néanmoins, sa formation initiale d'architecte à l'école des Beaux-Arts n'a certainement pas été sans conséquences sur sa manière de réaliser, que cette influence soit consciente ou non.

A. La composition des plans

- L'utilisation des horizontales et des verticales issues de la composition des tableaux. L'exemple le plus frappant et certainement le plus connu est *Au-delà des grilles* où les plans se composent essentiellement de lignes verticales lorsque le personnage de Pierre est en difficulté et au contraire, reposent sur des lignes horizontales lorsque sa situation s'améliore.



Nous retrouvons le même genre de composition dans *Monsieur Ripois* où la ville de Londres forme un canevas de lignes qui répond à la situation d'enfermement de Ripois ou encore dans certains plans des *Félins* au fur et à mesure que l'intrigue se complexifie et que le piège se referme sur Marc.



À ces compositions très travaillées s'ajoute souvent le traitement de la lumière : ainsi dans *Le Jour et l'heure*, les plans de la chambre dans laquelle est installé Allen Morley associent lignes courbes et une clarté presque éblouissante ; il s'agit certes d'un lieu d'enfermement, mais également un lieu de repos (le capitaine y est relativement en sécurité).



Il faudrait encore évoquer l'utilisation des obliques dans les scènes, parfois réelles comme dans *Au-delà des grilles*, où, à la véritable grille, s'ajoutent toutes les ombres qu'elle produit, ou immatérielle comme dans cette scène de Gervaise où René Clément utilise la diagonale du plan pour souligner l'alcoolisme de l'héroïne.



B. L'utilisation du cadrage induit

Au sein de ces plans très travaillés, René Clément utilise, très souvent, des cadrages induits qui soulignent ou isolent plastiquement les personnages de la scène et bien souvent renvoient à la thématique clémentienne de l'enfermement⁵. Bien que ce procédé soit utilisé de façon très courante par le langage cinématographique, nous pouvons supposer que la culture artistique du réalisateur n'a pas été sans influence dans ses choix de cadrage.

Dans certains de ses films, ce jeu de cadre est clairement revendiqué, mêlant, au réalisme de l'action l'aspect fictif de l'image. Exemple dans « Le jour et l'heure ».



Quelques « tableaux » issus de la filmographie de René Clément



Jeux Interdits – Portrait de Michel

Plein Soleil – Si nous n'avons pas ici un portrait au sens premier du terme, le cadrage induit par l'architecture rapproche Ripley d'une figure angélique (impression amplifiée par la lumière).

⁵ Voir sur ce sujet le livre de Denitza Bantcheva, *René Clément*, Paris, Éditions du Revif, 2008, p. 255-265



Le Jour et l'heure – Portrait d'Allen Morey et des enfants de Thérèse



Les Félines – Portrait de Marc « le nœud coulant autour du cou », image de son destin



Les Félines – Portrait de Vincent



Le Passager de la pluie – Portrait de Mellie



La Bataille du rail – « Portraits » de locomotives



Au-delà des grilles – Scène de genre ?



Au-delà des grilles – Paysage nocturne



Le Jour et l'heure - Paysage industriel



Les Félines – La séparation plastique (ou matérielle dans d'autres cas) entre Barbara et Marc, marquant la fausseté de leur relation ne disparaît que lorsque leurs sentiments deviennent réels.





Au-delà des grilles – Portraits en diptyque. René Clément utilise plusieurs fois ce motif : l'homme et la femme (toujours dans un rapport amoureux, de séduction ou encore une relation ambigu) sont représentés séparés par un élément vertical.



Le Passager de la pluie – Mellie et Dobbs, Marlène Jobert et Charles Brown

C. L'utilisation de la couleur



René Clément a tourné très peu de films en couleur, néanmoins, plusieurs éléments sont notables dès *Plein Soleil*, comme l'agencement de couleurs fortes sur un fond neutre ou l'unité des gammes chromatiques.

Dans l'appartement de Marge, cette recherche devient évidente avec les tons rouge, bleu et jaune disposés dans un cadre neutre.

Dans une certaine mesure, René Clément semble emprunter la palette de couleurs de Fra Angelico : des juxtapositions d'ocre-jaune rappelant l'or des tableaux du maître italien, de roses (les chemises de Ripley), de bleus clairs et de bleus foncés.

Dans *Le Passager de la pluie*, en véritable peintre, René Clément utilise pour souligner l'irréalité du récit une palette chromatique unifiée et des teintes fortes, relevées par D. Bantcheva :

« La stylisation visuelle du *Passager de la pluie* est frappante dès son début : le paysage, les vêtements des personnages, les accessoires et le premier décor qu'on voit, forment une harmonie chromatique à dominantes gris bleuté et vert d'eau, aux accents blancs et rouges. L'arrivée du « passager » a un aspect quasi-onirique : la teinte de son imperméable étant très proche des couleurs du car et du ciel pluvieux, on a l'impression que le personnage est une apparition plus qu'un être réel [...]. Cependant, l'homme porte un sac rouge à logo blanc, qui se détache du fond monochrome, et qui se relie visuellement aux petites voitures rouges que Juliette et Mellie tiennent, à la tenue blanche de l'héroïne et à certains éléments du bowling. L'unisson visuelle que forment les dominantes aussi bien que les accents chromatiques est si poussée qu'elle suffit, à elle seule, à assurer un effet d'inquiétante étrangeté. Elle sera maintenue, par divers moyens, pratiquement dans tous les plans. »⁶



Cet aspect semble également présent dans *La Maison sous les arbres* : « Le seul plan sur lequel Clément ait maintenu son exigence artistique habituelle, c'est l'image : visuellement parlant, le film est superbe, bénéficiant d'une recherche chromatique complètement inédite chez le cinéaste (une gamme terne impliquant du gris, du marron et du violet très étouffés, aux rares accents jaune vif). »⁷

⁶ Denitza Bantcheva, p. 168

⁷ Denitza Bantcheva, p. 176-177

Nous pouvons noter, dans la collection de René Clément, un goût pour des tableaux où des couleurs vives (primaires) dominent comme les œuvres d'André Bauchant, Raoul Dufy, Bernard Buffet ou chez les fauves en règle générale.

D. Les décors

René Clément était particulièrement soucieux de ses décors. Il est intéressant de constater que dans nombre de ses films, architecture, œuvres d'art, mobilier précieux ont une place importante.

Au-delà des grilles



L'architecture en ruines de l'ancien couvent où vivent Marta et Cecchina, image associée aux destins des personnages

Cecchina face à une statue angélique



Gervaise

Après son mariage, Gervaise et ses invités visitent Le Louvre et s'attardent devant certaines œuvres.



Il est amusant de voir que le cinéaste représente des copistes, alors qu'il pratiquait lui-même une activité (presque) similaire durant ses loisirs (et certainement lors de sa formation à l'École des Beaux-Arts).

Cette séquence évoque les nombreuses caricatures des visiteurs des Salons annuels de la seconde moitié du XIX^e siècle, comme par exemple celle de Daumier « Un jour où l'on ne paye pas » (publié dans *Charivari* en 1852).



Paris brûle-t-il ?

La première réunion des résistants parisiens se déroule dans un musée : les différents protagonistes discutent devant des tableaux représentant La Révolution de 1848. Ces tableaux trouveront un écho visuel tout au long du film.



Plein soleil

Le film est, bien sûr, habité par la figure de Fra Angelico, auquel Clément consacre une longue séquence soulignée par la musique.



De nombreux critiques ont notamment effectué le rapprochement entre Ripley et une figure angélique déçue.



Un plan rapproche plastiquement Ripley d'un portrait d'homme (non identifié) accroché dans son appartement (cadrage induit, position).

Le Jour et l'heure



Nous retrouvons d'ailleurs ce portrait dans *Le Jour et l'heure*.



Ce film est, par ailleurs, fortement marqué par la présence d'œuvres d'art religieuses et du mobilier très précieux dans l'appartement de Thérèse.



Régulièrement, des parallèles sont faits entre ces œuvres, les personnages ou l'intrigue



Parallèle entre une statue de Saint-Sébastien et la jeune Lucie qui s'engage dans les ordres



La chute de ces deux portraits grimaçants, consécutive au bombardement, illustre la dramatisation du récit, les sentiments entre les deux héros devenant évidents et complexifiant l'intrigue.

Les Félines

Il s'agit du film de Clément le plus riche en ce qui concerne l'utilisation d'œuvres dans les décors. Comme le remarque très justement Denitza Bantcheva⁸, il s'agit d'une collection très éclectique comprenant, notamment, des animaux en faïence, de l'art primitif et des œuvres contemporaines.



Bureau de Barbara



Georges Braque



Joan Miró



Alberto Giacometti

⁸ p. 154

La plupart de ces œuvres ont, par ailleurs, une portée symbolique et sont régulièrement confrontées aux personnages par un jeu de cadrage.



Juxtaposition de Barbara et d'une statue masculine qui évoque l'existence de Vincent

Barbara s'apprête à séduire Marc pour le piéger : son parcours au sein de la maison est ponctué par des parallèles avec des œuvres : elle passe notamment devant un tableau où le visage déformé de la femme fait écho à sa propre duplicité. La séquence se termine très symboliquement par une représentation de *Judith et Holopherne*.





Opposition chromatique entre Melinda, en robe blanche sur fond noir, et Barbara en robe noire sur fond blanc qui trouve un écho dans le tableau abstrait qui repose, lui aussi, sur ces mêmes contrastes

Au début du film, selon Denitza Bantcheva, « les cariatides de l'hôtel trouvent leur version réduite dans la sirène du porte-clés de Marc et les trois renvoient de concert au statut d'objets qu'ont les femmes pour lui, mais aussi à l'idée qu'il risque de devenir leur victime. »⁹. Inversement, nous pouvons voir, dans les nombreux rapprochements visuels entre Marc et les statues masculines, qu'il devient, lui-même, un objet pour Barbara et Melinda.



Marc et la tête réduite sur le bureau de Barbara

Jeu de miroir entre Marc et un atlante en bronze



Marc, en position de faiblesse, rappelant son impuissance face aux événements

⁹ Denitza Bantcheva, p. 154

III - L'œuvre de René Clément et les tableaux de sa collection

A. Le thème de la maîtresse-femme

Malgré l'éclectisme de l'œuvre de René Clément, plusieurs thématiques parcourent ses films avec une cohérence qui met en avant la logique même de son travail. Le cinéaste sut donner aux thèmes qui lui étaient chers une dimension universelle, ce qui lui permit de les utiliser et réutiliser dans chacune de ses réalisations. Parmi ces sujets récurrents, l'un des plus emblématiques est celui qui traite des figures féminines, nommées à juste titre les « maîtresses-femmes » par Denitza Bantcheva¹⁰. Loin de l'image de la femme que pouvait offrir le cinéma des années 1950-1960, où elle apparaît souvent faible par rapport aux personnages masculins, René Clément attribue, à ces héroïnes, une place particulière dans son œuvre. Il sut créer des figures féminines complexes qui peuvent aussi bien susciter la sympathie, la compassion, que le rejet. Les femmes fortes et indépendantes, comme Barbara Hill dans les *Félins*, Anne dans *Monsieur Ripois* ou encore Agathe, la belle sœur de Thérèse, dans *Le Jour et l'heure* apparaissent, au long de l'intrigue, plus complexe qu'il ne pourrait le sembler. Il en va de même pour les femmes amoureuses, telles Hilde (*Les Maudits*), Marta (*Au-delà des grilles*), Marge (*Plein Soleil*) ou encore Mellie (*Le Passager de la pluie*). Gervaise incarne également cette double figure : une femme amoureuse et indépendante par le biais de la création de son entreprise.

Cette complexité de la figure féminine est particulièrement prégnante dans l'un des tableaux de la collection de René Clément : il s'agit du *Portrait de femme au collier et à la rose*, de Kees Van Dongen. Celui-ci représente une jeune femme de trois-quarts, le regard dirigé vers le spectateur. Sa tenue vestimentaire, son port de tête sont ceux d'une mondaine, d'une femme dotée assurance certaine et séductrice. Le centre du tableau est matérialisé par la bouche en forme de cœur de cette femme, ce qui conforte l'idée de séduction. Il est intéressant de noter l'analogie de la couleur rosée entre la fleur et la bouche de cette femme. Le caractère fort, qui se dégage de ce portrait, est un écho évident aux différentes héroïnes clémentiennes. Ceci est d'autant plus vrai lorsque l'on prend en considération le traitement sombre du fond et du regard, qui, malgré la proximité du spectateur avec le personnage représenté, isole ce dernier et dénote un sentiment plus complexe : l'on peut aussi lire, dans cette composition, une forte mélancolie qui pourrait être due à l'enfermement de la jeune femme dans une situation sociale et intime qui relève davantage du carcan que de la volonté émancipatrice. Échapper à son destin est un autre trait caractéristique des personnages de René Clément, masculins ou féminins. Les films du cinéaste français montrent, à plusieurs reprises, des héroïnes dont les attitudes et les traits physiques évoquent la dame peinte par Van Dongen. Une série de la production de Van Dongen se tourne vers la représentation de la garçonne des années 1920. Si on imagine une rencontre du peintre et du cinéaste à Monte-Carlo il n'est pas incongru de noter que Clément révèle les différentes facettes de la femme moderne à travers l'ensemble de ses œuvres. Entre les années 1920 et 1960, le rôle, la place sociale, mais aussi le stéréotype physique de la femme évoluent, une modernisation qui se retrouve dans les différents films de Clément. Ainsi, Hilde, l'Allemande des *Maudits*, mais également la jeune américaine qui apparaît subrepticement au début des *Félins*, ont, par leurs tenues élégantes et la séduction qui émane d'elles, un lien très fort avec l'œuvre du peintre fauve. Cette dernière symbolise également la femme clémentienne par le sentiment mitigé de force et de fragilité qu'elle dégage. Un oxymore psychologique que l'on retrouve aussi bien chez Marta la femme séductrice d'*Au-delà des grilles*, dont le quotidien modeste la rend dépendante de différents personnages masculins, que chez Monique, la fille rangée de la bourgeoisie provinciale du *Père tranquille*, qui est prête à se mettre au service de La Résistance pour protéger la

¹⁰

BANTCHEVA, Denitza, *René Clément*, coll. Cinéma, éd. du Revif, Paris, 2008, p. 246-254.

double-vie du patriarche de cette famille peu soupçonnable. Ces deux personnages témoignent du goût de René Clément pour des personnages féminins aux multiples nuances et dont le destin, malgré l'aspect sûr qu'il peut présenter au début de ses films, peut être bouleversé par des événements extérieurs. Cette force mêlée à de la fragilité, cette séduction qui dissimule des tourments intérieurs, René Clément devait les retrouver dans le *Portrait de femme au collier et à la rose*, de Van Dongen.



Les Félines



Les Maudits



Madeleine Grey à la rose par Van Dongen.
modèle de la maîtresse-femme chez René Clément.



Au-delà des grilles

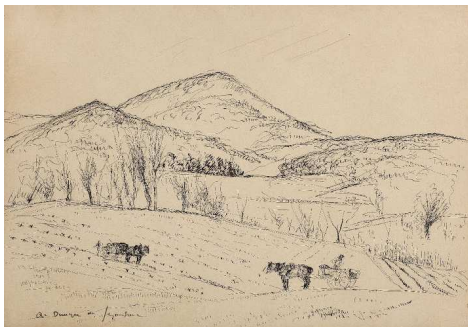


Le Père tranquille

B. Le thème de l'innocence et celui de l'enfance

Si l'innocence est un thème qui se dessine de manière plus ou moins subtile avec les « maîtresses-femmes », René Clément impose ce sujet avec d'autres personnages de ses films, comme les enfants par exemple. *Jeux interdits* est le meilleur exemple pour comprendre comment le cinéaste confronte le monde de l'enfance avec celui des adultes dans un choc violent et, parfois, destructeur. La petite Paulette est l'innocence même plongée dans un univers martial dont elle ne peut sortir indemne. Si la souffrance due à la mort de ses parents et de son chien semble s'amoindrir assez rapidement, son comportement n'en est pas moins profondément bouleversé. Tout d'abord, elle trouve refuge dans un milieu qui est parfaitement étranger à cette petite Parisienne, la campagne. René Clément montre cette France rurale comme un monde éloigné de la guerre et des conflits et qui, si elle n'en connaît pas les affrontements, en subit tout de même les multiples dommages. Pour Paulette, la campagne est le lieu de la survie, de la paix et du calme. Le lien, qu'elle établit très rapidement avec la nature est également présent dans l'un des tableaux de la collection Clément : *Jeune fille à la charlotte, couchée sous l'arbre*, de Pierre-Auguste Renoir. La peinture, comme le film, semble inscrire le bonheur enfantin, l'innocence propre à la jeunesse, au calme d'un environnement champêtre. Le rapprochement, que l'on peut établir entre Paulette et la jeune fille peinte par Renoir, semble d'autant plus évident quand l'on compare leurs attitudes et leurs tenues vestimentaires. Les deux enfants sont des citadines, habillées avec des vêtements élégants, qui dénotent leur origine sociale. La *Jeune fille à la charlotte, couchée sous l'arbre*, tout comme Paulette, scrute avec attention la nature qui l'entourne et se l'approprie. Le rapport privilégié qu'entretiennent les enfants avec la campagne, lieu où les adultes ne semblent pas avoir de loisirs, mais seulement des travaux manuels, peut nous laisser penser que le bonheur bucolique est propre à l'enfance.

Le calme et l'innocence sont également les sentiments qui se dégagent de *La montagne de Miremer, Nice*, d'André Dunoyer de Ségonzac. Ce paisible paysage agreste évoque ceux qui servent de cadre à l'histoire de *Jeux interdits* et où évoluent les deux jeunes enfants. Cet autre paysage bucolique apparaît très loin de l'horreur de la guerre. Le tableau d'André Bauchant, *Dans la campagne en prières*, est, lui aussi, baigné par une atmosphère où l'innocence semble être associée à la nature. La ferveur dont font preuve les deux figures féminines est entièrement dédiée à la campagne environnante : la nature est l'espace où s'incarne Dieu.



André Dunoyer de Ségonzac, *La Montagne de Miremer, Nice*



Pierre-Auguste Renoir *Jeune fille à la charlotte, couchée sous l'arbre*



Jeux interdits. Paysage



Jeux interdits. Paulette.

C. Les natures mortes et la tradition des *vanitas*

L'intérêt que René Clément porte aux détails et aux objets n'est pas anodin. Le cinéma qu'il propose aux spectateurs est fourni d'images complexes où chacun des plans naît d'une réflexion approfondie. Les objets du quotidien jouent, dans cette composition savante, un rôle primordial. Influencé par la peinture, René Clément savait l'importance qu'il faut attribuer à chacun des plans, et il sut introduire dans ses images de multiples lectures. Ce goût prononcé pour les accessoires, pour la signification des objets, se retrouve dans la collection que René Clément constitua tout au long de sa vie. En effet, celle-ci est composée de nombreuses natures mortes où les éléments prennent un sens nouveau, loin de leur utilisation première, et permettent au cinéaste de développer un imaginaire qui s'inscrit dans une tradition picturale pluriséculaire : celle des vanités. Denitza Bantcheva, elle-même, en analysant *Plein soleil*, décrit les éléments qui permettent de rattacher l'œuvre de René Clément à cette longue histoire de l'art : « [...] il est important de noter que plusieurs moments du film chargés de valeur métaphysique impliquent une « nature morte » ou une composition assimilable au genre pictural des « vanités » : [...] les poissons rappellent des êtres humains par leurs physionomies et l'image de l'auberge où l'on voit, avant la fin du film, du feu dans un foyer (la vision de l'enfer), une sorte de cage (le symbole des limites humaines) et des aliments (le thème des vanités) »¹¹. La *Table garnie*, d'André Derain, la *Nature morte à la cafetière* et l'*Iris jaune*, tous deux de Bernard Buffet, témoignent du goût de René Clément pour ce genre pictural et influencèrent le réalisateur dans sa relation aux objets et dans sa façon de les sublimer. René Clément alla jusqu'à reproduire, au sein même de ses films, une nature morte à la composition savante et dont l'expression rejoint celle des vanités du XVII^{ème} siècle. En effet, dans *Plein soleil*, l'intrigue offre l'occasion au cinéaste de créer une œuvre quasi picturale. Lorsque Tom Ripley, interprété par Alain Delon, usurpant l'identité de Philippe Grenleaf, manque d'être pris sur le vif, le seul moyen qu'il puisse lui permettre de se sauver de cette situation périlleuse est de tuer celui qui l'a démasqué : Freddy. Se saisissant d'une statuette de Bouddha, il donne un coup mortel au sommet du crâne de l'homme qui menace le stratagème imaginé par le jeune homme. Le corps gisant à terre de l'homme donne à René Clément le sujet même de sa nature morte cinématographique. À ses côtés, les légumes et autres ingrédients, qui remplissaient les sacs que tenait Freddy, évoquent les divers éléments qui constituaient les tableaux anciens. Le poulet mort, qui se distingue dans une oblique parfaite, crée un parallèle direct avec le corps de l'homme, également en biais. De cette composition naît une symbolique similaire à celle des vanités : la vie humaine apparaît ici fragile et dérisoire, ironie de l'existence que soulignent, plus loin dans le film, les sourires moqueurs et moribonds des raies exposées sur les étals d'un marché.

Une corrélation entre la *table garnie* d'André Derain et l'œuvre de René Clément peut être soulevée sur le thème du repas. À travers différents films tels que *Gervaise*, *Les Maudits* ou encore *Le Père tranquille*, le cinéaste s'attache à mettre en évidence des célébrations populaires autour de la nourriture. Une autre similitude se présente entre les ustensiles de cuisine de Bernard Buffet et ceux présents dans *Gervaise*.



Le Père tranquille



André Derain, *Table Garnie*



Plein soleil

¹¹ *Ibid.*, p. 120.

Enfin, l'*Iris jaune*, de Bernard Buffet, peut être rapproché de l'orchidée entretenue par Édouard Martin dans *Le Père tranquille* et dont René Clément présente le gros plan.



Le Père tranquille



Bernard Buffet, *Iris Jaune*.



Gervaise, Cafetière



Bernard Buffet, *Nature Morte à la Cafetière*



Influence des natures mortes dans *Plein Soleil*. La justice et le châtement.

D. Le thème de l'eau

La thématique de l'eau est quasi omniprésente dans les collections et productions de René Clément. Le cinéaste possédait des maquettes de navire, des tableaux de paysage marin (Raoul Dufy : *Venise, la Piazzetta et les Gondoles* ; Henri Rousseau : *Paysage*, ou encore le tableau d'Albert Marquet) et environ un tiers de sa production cinématographique incorpore ce thème (*Les Maudits*, *Au-delà des grilles*, *Monsieur Ripois*, *Plein soleil*, *Barrage contre le Pacifique*).



Raoul Dufy, *Venise, la Piazzetta et les gondoles*



Plein Soleil



Albert Marquet,
Le port de Marseille et Notre-Dame-de-la-Garde



Au-delà des grilles