

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

JEAN RENOIR

French Cancan



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandeau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.
Rédactrice du dossier : Charlotte Garson.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Correction : Muriel Bourgeois (Point Final).
Conception (printemps 2011) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre, 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achévé d'imprimer : juillet 2011

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Jean Renoir	2
Acteur – Jean Gabin	3
Genèse – « <i>Un petit pas vers ce vieux rêve</i> »	4
Contexte – Impressionnisme	5
Genre – Une comédie musicale ?	6
Avant la séance – Vérité de l'artifice	7
Découpage séquentiel	8
Récit – Tout pour le métier	9
Mise en scène – Franchir la rampe	10
Séquence – Hymne au mouvement	12
Plans – L'aveu de Nini	14
Figure de style – La composition	15
Technique – Montmartre en studio	16
Filiations – <i>Van Gogh</i> de Maurice Pialat	17
Pistes de travail – Les femmes du film	18
Atelier – Jeté de couleurs	19
Témoignage – « <i>Des films du présent perpétuel</i> »	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE

French Cancan

France, 1955



Affiche originale de René Péron

Réalisation :
Scénario :

Jean Renoir
Jean Renoir, sur une idée
d'André-Paul Antoine

Image :
Musique :
Montage :
Chorégraphie :
Costumes :
Décors :
Production :

Michel Kelber
Georges Van Parys
Borys Lewin
Claude Grandjean
Rosine Delamare
Max Douy
Franco London Films,
Jolly Films

Distribution :
Durée :
Formats :
Tournage :

Gaumont
1 h 40
35 mm couleurs, 1:1,33
du 4 octobre
au 20 décembre 1954

Sortie française :

27 avril 1955

Interprétation

Danglard :
Lola la Belle Abbesse :
Nini :
Le baron Walter :
Le prince Alexandre :
Casimir :
Valorgueil :
Coudrier :
Paulo :
Guibole :
*Mme Olympe,
mère de Nini :*
Thérèse :
Esther :
Chant d'Esther :
Bidon :
Savate :

Jean Gabin
Maria Félix
Françoise Arnoul
Jean-Roger Caussimon
Giani Esposito
Philippe Clay
Michel Piccoli
Jean Parédès
Franco Pastorino
Lydia Johnson

Valentine Tessier
Annik Morice
Anna Amendola
Cora Vaucaire
Jacques Jouanneau
Jean-Marc Tennberg

SYNOPSIS

Montmartre à la Belle Époque. Danglard, directeur de cabaret, recrute dans une guinguette la blanchisseuse Nini. Il lui fait prendre des cours de danse pour remettre le cancan au goût du jour auprès d'une clientèle bourgeoise. Au gré de ses amours avec Lola « la Belle Abbesse », les financeurs de Danglard le soutiennent ou le laissent choir. Blessé par le fiancé jaloux de Nini, ruiné, Danglard devient l'amant de sa nouvelle recrue. Courtisée par le prince Alexandre, Nini lui cache sa liaison avec Danglard pour qu'il finance le nouveau cabaret. Lorsqu'il apprend la vérité, le prince fait une tentative de suicide dont la violence réconcilie Nini et Lola. Beau perdant, il décide de financer le Moulin rouge qui ouvre fastueusement. Danglard y produit sa nouvelle découverte, une chanteuse. Nini, jalouse, refuse d'entrer en scène. Elle se ravise devant la colère de Danglard, qui place au-dessus du couple l'amour du métier. Le cancan endiablé est une réussite.

RÉALISATEUR

Jean Renoir, un Patron en habit d'Arlequin

« *Quand je pense à ma vie, il me semble que je n'y ai fait que changer de costume* ». Jean Renoir pourrait reprendre à son compte les mots de Louis Jouvet dans *Les Bas-Fonds* (1936), son adaptation de la pièce de Maxime Gorki. Lieutenant de cavalerie (il fut blessé lors de la première guerre mondiale), céramiste et acteur dans sa jeunesse, le plus français des cinéastes sera naturalisé américain dès 1944. Né le 15 septembre 1894 à Montmartre, le deuxième fils du grand peintre Pierre-Auguste Renoir s'est forgé le goût au contact de l'œuvre de son père mais aussi de Guignol, des cafés-concerts et du cinéma.

Son premier film à gros budget, *Nana* d'après Zola (1926), s'inspire de la cruauté du cinéma muet d'Erich von Stroheim et explore l'art du mouvement par excellence, dans le prolongement de son goût pour le jazz et pour l'énergie physique de son épouse et actrice Catherine Hessling. Mais Renoir s'est aussi lancé dans le cinéma « *par amour des trucages* ». En 1931, avec *La Chienne*, loin du théâtre filmé, il utilise à plein la nouveauté du cinéma sonore et l'immense talent de Michel Simon, avec qui il a tourné dès 1928 la savoureuse comédie troupère *Tire-au-flanc*, et qu'il filme à nouveau dans *Boudu sauvé des eaux* (1932). Laisance avec laquelle le clochard Boudu vient troubler un ménage petit-bourgeois se traduit par un usage virtuose de la profondeur de champ que Renoir, dans une recherche constante d'équilibre entre l'artifice et la chronique sociale, va parfaire durant cinq années fécondes.

De 1934 à 1939, il signe neuf films qui le placent au premier rang des réalisateurs français. La « *méthode Renoir* » est établie : réécrit maintes fois par le cinéaste, le scénario est mis de côté sur le plateau où règne une part d'improvisation.

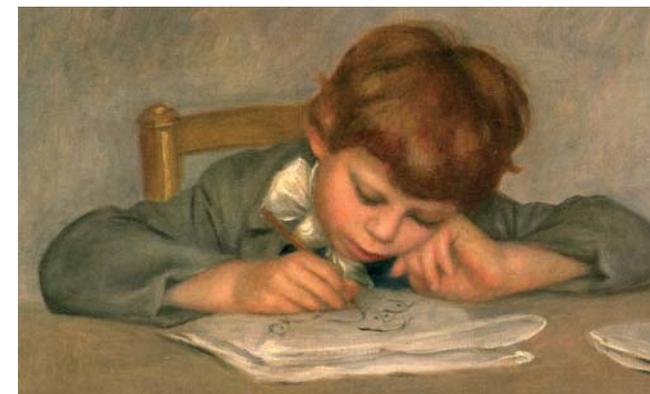
Quoi qu'il en soit, dans sa pratique du cinéma, l'aventure collective du tournage prend le pas sur l'écrit. Dans cet esprit, *Le Crime de monsieur Lange* (1935), coécrit avec Jacques Prévert, raconte, dans un unanimité annonciateur du Front populaire, la reconversion en coopéra-

tive d'une imprimerie au patron véreux. *La Marseillaise* (1937), l'un des films les plus sous-estimés d'un Renoir alors compagnon de route du parti communiste, prolonge cet élan collectiviste mais reste un échec commercial. La même année, le succès public de *La Grande Illusion* – sur l'évasion de prisonniers français d'Allemagne pendant la Grande Guerre – n'empêche pas qu'une partie de la critique y voie d'un mauvais œil le brouillage des frontières sociales et nationales (et même sexuelles, dans une mémorable séquence de travestissement des soldats). Jean Gabin, qui interprète l'un des rôles principaux, reprend du service l'année suivante dans l'adaptation aux accents de film noir de *La Bête humaine* de Zola.

Les métamorphoses du réalisme

À sa sortie en 1939, *La Règle du jeu* suscite une grande perplexité : la bourgeoisie réunie dans le château d'un marquis s'y livre à des chassés-croisés amoureux qui se terminent en chasse mortelle, mais personne ne semble voir l'allusion à la guerre imminente. Considéré comme l'un des plus grands films du cinéma mondial, *La Règle du jeu* met en scène une combinaison amoureuse dont Renoir est coutumier (trois hommes autour d'une femme) en associant un découpage en blocs hétérogènes, avec la continuité à l'intérieur de chaque plan (profondeur de champ, durée, flux de dialogues quasi ininterrompu). Fuyant la France occupée, Renoir n'a pas le temps de se battre avec la censure qui interdit le film, jugé « *démoralisant* ». Il émigre début décembre 1940 aux États-Unis.

À Hollywood, sa façon de « *partir du tournage pour arriver au scénario* » et de « *découvr[ir] les personnages en les faisant parler* » s'accommode mal du système des studios. Mais ses films américains, d'abord tournés pour la 20th Century Fox, lui permettent de collaborer avec de bons scénaristes (comme Dudley Nichols, qui a écrit pour John Ford, Howard Hawks et Fritz Lang) et d'excellentes actrices (Paulette



Jean Renoir dessinant – Auguste Renoir (1901).

Goddard, Joan Bennett). Bien installé outre-Atlantique dans sa vie personnelle, il représente cependant à l'écran une Europe qu'il connaît de moins en moins : sortis après-guerre dans son pays d'origine, *Vivre libre* (1943), sur un couard qui se révèle résistant par amour, puis *Le Journal d'une femme de chambre* d'après Octave Mirbeau (1946), rencontrent l'incompréhension du public et de la critique : ils attendent le réalisme social des années 1930 alors que Renoir, qui a pris entre temps la nationalité américaine, explore la théâtralité à l'écran avec une part d'artificialité assumée. Après *Le Fleuve* (1951), son dernier film américain... tourné en Inde (où l'inspirent la beauté des couleurs et le panthéisme de l'hindouisme), c'est à Rome qu'il tourne *Le Carrosse d'or* avec Anna Magnani (1953), fable profonde sur la frontière poreuse entre vie et théâtre. Peu après que les *Cahiers du cinéma* l'ont plébiscité patron du cinéma français, *French Cancan* (1955) lui permet de renouer avec le public français pour ce qui reste son dernier succès commercial.

À la fin des années 1950, la télévision lui offre une liberté nouvelle, dont il s'amuse dans *Le Testament du docteur Cordelier* (1959), variation sur *Dr Jekyll et Mr. Hyde*, et dans *Le Déjeuner sur l'herbe*. Belle rencontre avec une nouvelle génération d'acteurs, *Le Caporal épinglé* (1962) inaugure pourtant sept ans de projets avortés. Certains se retrouvent dans son dernier opus, qui mêle satire de la société de consommation et adieux au théâtre et au cinéma. Le rideau tombera définitivement sur *Le Petit Théâtre de Jean Renoir* (1969) quand mourra, en février 1979 à Beverly Hills, cet immense inventeur de formes cinématographiques.

Renoir, comme le Danglard de *French Cancan*, n'a jamais cessé d'aimer ses acteurs, mais, comme Danglard à la fin de ce film, il n'a pas non plus oublié de glisser du spectacle à son contrechamp : le regard du public, sans lequel il n'existerait pas.

ACTEUR

Jean Gabin, de la gueule et du métier

Il fallait bien que Jean Gabin incarnât, dans *French Cancan*, le fondateur du Moulin rouge : né au pied de Montmartre le 17 mai 1904 de parents artistes d'opérette et de café-concert, Jean-Alexis Gabin Moncorgé grandit à la campagne et exerce dès son adolescence des métiers manuels, mais son père insiste pour le faire entrer aux Folies-Bergères à dix-huit ans. D'abord figurant, il devient artiste de music-hall, notamment aux côtés de la danseuse de cancan des affiches de Toulouse-Lautrec, la Goulue (morte en 1929), puis, au Moulin rouge, de Mistinguett.

Débutant au cinéma à l'arrivée du parlant, il obtient grâce à Julien Duvivier un statut de star dans *La Bandera*. Son image d'ouvrier rebelle permet bientôt au public du Front populaire de projeter sur la vedette une certaine idée de l'identité masculine française, à la fois virile et féminine (le regard très bleu de sa « gueule d'amour », titre d'un film de Jean Grémillon). Entre 1935 et 1939, Gabin tient le haut de l'affiche dans neuf films majeurs du réalisme français signés Duvivier, Carné, Renoir. Le héros qu'il incarne, écrit le scénariste de *La Grande Illusion* Charles Spaak, est « à l'aise dans les bagarres, champion de tous ceux qui n'ont guère eu de chance et qui luttent pour des causes simples : la liberté, l'amour, l'amitié¹ ».

Pendant la guerre, le patriotisme de Gabin lui fait tronquer un début de carrière mal engagé à Hollywood pour un engagement auprès des Forces navales françaises libres du général de Gaulle. Après 1945, sa silhouette s'est épaissie, et à part l'émouvant Joseph Rivet du *Plaisir* de Max Ophüls, les rôles, plus rares, portent la marque d'un embourgeoisement, même si, du truand de *Touchez pas au grisbi* au président du Conseil du *Président* d'Henri Verneuil, ils conservent, magnifiées par le talent du dialoguiste Michel Audiard, des origines prolétariennes². À la faveur d'un choix de la production, Renoir se réjouit de retrouver, pour son premier film en France depuis 1939, l'acteur français par excellence pour lequel il a publiquement déclaré son admiration. Le dialogue de *French Cancan* fait même directement référence à un grand succès de Gabin, *Le Quai des brumes*, en glissant dans la bouche de Danglard un « T'as d' beaux yeux » (s. 26, écho au fameux « T'as d' beaux yeux tu sais » de



Gabin à Michèle Morgan) qui donne à la relation pédagogique de Danglard et Esther une tonalité amoureuse.

Mais Gabin n'a vécu ni Hollywood ni la guerre comme Renoir, dont la naturalisation américaine le scandalise. Sur le tournage, il fait preuve d'un professionnalisme froid. « À midi précise, raconte Jacques Rivette, Jean Gabin était là dans un coin du plateau, avec d'un côté sa maquilleuse, de l'autre son habilleuse, connaissant son texte, et sans rapport aucun avec ses partenaires. Souvent, Jean Renoir était obligé de freiner ses propres inventions ; dès que c'était un peu bizarre, un peu décalé, Gabin ne comprenait tout simplement pas : inutile d'insister³ ». Concentré sur son métier et aussi indifférent aux démonstrations d'amitié de Renoir que Danglard l'est à l'idéal amoureux de Nini, Gabin adopte le même style de jeu qui lui a valu le vedettariat avant-guerre et l'accusation d'immobilisme après : un alliage de détachement gouaillieur et de colère retenue (même quand Lola interrompt le chantier du Moulin rouge, s. 21). Stratégiquement, sa colère éclate juste avant l'entrée en scène de Nini (s. 37), comme une mise à l'épreuve initiatique. Sur le masque empâté du vieux briscard du spectacle ressurgit à cet instant l'ombre des crises de rage meurtrières de Gabin-Lantier dans *La Bête humaine*. C'est sans doute cette fluctuation des pulsions qui a donné son endurance au plus grand mythe masculin du cinéma français.

1) « Jean Alexis Moncorgé dit Jean Gabin », Dictionnaire Larousse, 2010.

2) Comme l'a montré Ginette Vincendeau dans son livre coécrit avec Claude Gauteur, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe* [1994], Nouveau monde éditions, 2006.

3) Jacques Rivette, « À propos de Jean Renoir, par Jacques Rivette », propos recueillis par Hélène Frappat, *La Lettre du cinéma*, n° 25, hiver 2003-2004.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Jean Gabin (1904-1976)

- 1935 *La Bandera* de Julien Duvivier
- 1936 *La Belle Équipe* de Julien Duvivier
Les Bas-Fonds de Jean Renoir
- 1937 *Pépé le Moko* de Julien Duvivier
La Grande Illusion de Jean Renoir
Gueule d'amour de Jean Grémillon
- 1938 *Le Quai des brumes*
de Marcel Carné
La Bête humaine de Jean Renoir
- 1939 *Le jour se lève* de Marcel Carné
- 1941 *Remorques* de Jean Grémillon
- 1952 *La Vérité sur Bébé Donge*
de Henri Decoin
- 1952 *Le Plaisir* de Max Ophüls
(segment : *La Maison Tellier*)
- 1954 *Touchez pas au grisbi*
de Jacques Becker
French Cancan de Jean Renoir
- 1955 *Razzia sur la chnouf*
de Henri Decoin
- 1956 *La Traversée de Paris*
de Claude Autant-Lara
- 1958 *Les Misérables* (film en deux
époques) de Jean-Paul Le Chanois
En cas de malheur
de Claude Autant-Lara
- 1959 *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*
de Jean Delannoy
- 1961 *Le cave se rebiffe* de Gilles Grangier
- 1963 *Mélodie en sous-sol*
de Henri Verneuil
- 1968 *Le Pacha* de Georges Lautner
- 1969 *Le Clan des Siciliens*
de Henri Verneuil
- 1971 *Le Chat* de Pierre Granier-Deferre
- 1973 *L'Affaire Dominici*
de Claude Bernard-Aubert



GENÈSE

« **Un petit pas
vers ce vieux rêve** »

Projet initialement confié au cinéaste Yves Allégret, *French Cancan* exauce deux souhaits de Jean Renoir, que lui propose en juin 1954 le producteur Henry Deutchmeister. D'une part « l'idée de faire un opéra cinématographique », « vieux rêve » qu'il a depuis 1924 et vers lequel la chanson à écrire pour le film, *La Complainte de la Butte*, constitue « un petit pas¹ ». Et surtout son « grand désir de faire un film dans un esprit très français, [...] un pont entre moi-même et le public français¹ ». L'enjeu est crucial car, désormais installé aux États-Unis, Renoir n'a pas renoué avec le public après-guerre. Dans l'histoire inspirée par la vie du fondateur du Moulin rouge, Charles Zidler, il trouve un écho à son film précédent, *Le Carrosse d'or*, dont l'héroïne, une actrice, renonce à l'or d'un prince pour se consacrer à son métier.

Deutchmeister espère inscrire *French Cancan* dans le sillon lucratif de *Moulin rouge* de John Huston (1952), *biopic* à succès du peintre Toulouse-Lautrec. Charles Boyer refusant le rôle, c'est Jean Gabin, que Renoir admire et a filmé trois fois avant-guerre, qui jouera Danglard. Pour Lola, la star mexicaine Maria Félix est imposée par la production plutôt qu'Arletty, choix de Renoir. Chez Françoise Arnoul (qui, à 23 ans, enchaîne les rôles de femme facile), Renoir décèle une écoute suffisante pour jouer Nini. Plus libre dans les seconds rôles, il réunit ses fidèles des années 1930, Gaston Modot (*La Grande Illusion*, *La Règle du jeu*), Valentine Tessier (*Madame Bovary*), Max Dalban (*Toni*) ainsi que le fleuron de la chanson française, Édith Piaf, Patachou, Jean-Roger Caussimon et Cora Vaucaire.

Moins de dialogues, place au mouvement

D'octobre à décembre 1954, sur le tournage, Renoir taille dans le scénario « en ne gardant plus que la construction² ». Pour multiplier les prises sans froisser ses interprètes, il feint l'erreur technique, parfois attribuée à la lourde caméra Technicolor. Il les crédite d'une créativité qui vient de lui, suggérant par exemple les gestes de Nini (pouce dans la bouche, petit rire, révérence). « Souvent, j'avais l'impression de pouvoir improviser. Jean Renoir nous laissait

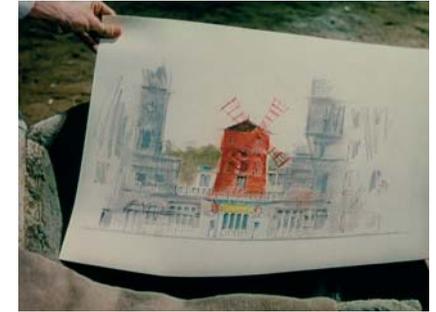
d'abord nous enhardir, occuper l'espace. Ensuite seulement, il venait nous indiquer un geste, puis un autre, finalement reprenait tout en mains³. » Dans les studios de la rue Francœur et de Saint-Maurice, le budget élevé permet à Max Douy de recréer le Montmartre 1900 de l'enfance de Renoir. Pavés et escaliers sont en grès, pour sonner juste. Mais le producteur, soucieux des dépassements, s'invite tous les soirs sur le plateau pour signaler que tel ou tel décor sera détruit la nuit même.

À la fin du tournage, le film fait près de 2 h 30. Renoir rentré en Amérique, la production coupe sans égards. Disparus, une séquence qui suit le bal à la Reine blanche et un plan où l'on voit Van Gogh, Pissarro et Degas attablés à un café. *French Cancan* sort à Paris fin avril 1955. Dixième meilleure recette de l'année, c'est le dernier succès public de Renoir. La critique est positive même si Georges Sadoul, dans *Les Lettres françaises*, ne retrouve guère le Renoir des années 1930 dans sa représentation du peuple qu'il juge méprisante (les blanchisseuses vénales). Le cancan final fait l'unanimité critique. Renoir a gagné, lui qui concédait dès la sortie : « Je me sens de plus en plus attiré vers ce genre d'histoires, des histoires assez faibles pour me laisser libre de m'amuser à faire du cinématographe. Sans être très fort en grec, je sais que ça consiste à inscrire des mouvements⁴. »

1) J. Rivette et F. Truffaut, « Nouvel entretien avec Jean Renoir », *Cahiers du cinéma* n° 78, Noël 1957, repris in *Entretiens et Propos*, op. cit., pp. 149-150.

2) Max Douy, propos recueillis par Matthieu Orléan, in Bernard Bénéoliel et Matthieu Orléan (dir.), *Renoir/Renoir*, La Martinière / Cinémathèque française, 2005. p. 176.

3) Françoise Arnoul, in Claire Denis, « *French Cancan* », *Cahiers du cinéma* n° 482, juillet-août 1994.
4) 7 avril 1956, repris in *Écrits (1926-1971) [1974]*, Ramsay poche cinéma, 2006. p. 375.





Vincent Van Gogh, *Moulin de la Galette* (1886)



Degas, *Danseuses à la barre* (1876-1877)



H. de Toulouse-Lautrec, *Moulin de la Galette* (1889)



H. de Toulouse-Lautrec, *La Danse au Moulin rouge* (1889)



CONTEXTE

« *L'impressionnisme multiplié par le cinéma* »

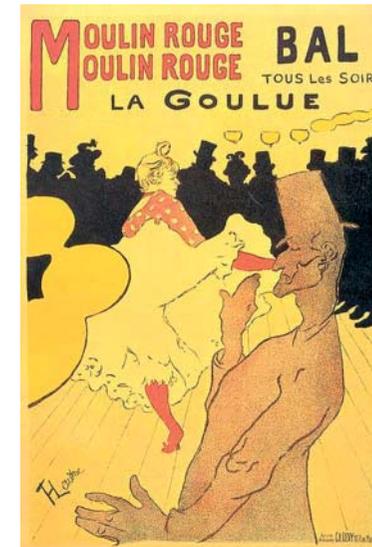
À la Belle Époque (donc pendant l'enfance de Jean Renoir), la Butte Montmartre et le boulevard Rochechouart, au pied de la Butte, deviennent des quartiers de plaisirs et de vie de Bohème grâce à des loyers modérés et des cafés fréquentés par les artistes impressionnistes et post-impressionnistes. Les peintres représentent dans leurs toiles les lieux qu'ils fréquentent, notamment les cabarets. L'un de leurs sujets privilégiés est une guinguette, le Moulin de la Galette. Les toiles de Pierre-Auguste Renoir (*Bal du Moulin de la Galette*, 1876), de Henri de Toulouse-Lautrec (1889) et de Pablo Picasso (1900) soulignent la densité de la foule et le mouvement des danses populaires, tandis que celles de Vincent Van Gogh (1886) et plus tard de Maurice Utrillo (1922, entre autres) représentent la façade. Ouvert en 1889, le fastueux Moulin rouge fascine surtout Henri de Toulouse-Lautrec, qui le fréquente assidûment et s'en inspire pour dix-sept de ses toiles. Fréquentant les danseuses de cancan Jane Avril et Louise Weber dite La Goulue, il signe des affiches de revues dansées dont s'inspire le générique de *French Cancan*. Les nombreuses toiles et sculptures du Montmartrois Edgar Degas ne sont pas sans évoquer les cours de Guibole avec leurs levers de jambes à la barre (*L'École de danse*, 1879-1880). Comme les peintres impressionnistes, Jean Renoir n'effectue aucune distinction entre sujets nobles et sujets vulgaires.

À la sortie de *French Cancan*, le critique André Bazin analyse la picturalité du film. Complexe, elle intègre la durée, contrairement à l'imitation superficielle de toiles connues qu'effectue John Huston dans *Moulin rouge*. La durée de certains plans du film peut dérouter le spectateur, habitué à associer au cinéma déroulement du temps et développement dramatique. C'est que Renoir, d'après Bazin, oppose à l'anecdote ou à l'intrigue une temporalité proprement picturale qui fait de *French Cancan* « *l'impressionnisme multiplié par le cinéma* ». Il prend pour exemple le moment où Esther secoue son chiffon jaune à la fenêtre (s. 24), « *plan essentiellement pictural [...] composé en fonction de l'apparition momentanée de cette tache jaune* ». Au lieu d'utiliser la durée cinématographique comme moyen pour animer une toile préexistante, Renoir coupe le



plan « *quand au terme de la scène le cadrage évoque enfin un tableau*¹. » Pénétré de peinture, Renoir y arrive donc par un chemin paradoxal : c'est au moment où le personnage bouge (Esther agitant son chiffon) que la composition atteint cette picturalité hybride et mouvante, propre au cinéma.

1) André Bazin, *Jean Renoir*, Champ libre, 1971, pp. 125-126, 129.



Henri de Toulouse-Lautrec, Affiche (1891)





GENRE

Une comédie musicale ?

French Cancan est-il, comme l'indique le carton de son générique, « une comédie musicale » ? Avant même ce carton, le graphisme du générique s'inspire des affiches des revues dansées de la Belle-Epoque (on en voit d'autres aux murs de la Reine blanche, s. 2) et des programmes de cabarets (comme ceux vus lors de la tournée montmartroise du prince et de Nini, s. 30, 31). Le carton « *Au Paravent chinois. Danglerd directeur présente La Belle Abbessé* » rapproche par son unité graphique le réalisateur du film et le directeur du cabaret : davantage qu'un film de genre, c'est un autoportrait qui s'annonce.

L'ouverture concentre certes les prémices du *backstage musical*. Dans ce type très répandu de comédie musicale, l'intrigue, centrée sur un spectacle en préparation, prend pour prétexte aux numéros chantés et dansés les répétitions et les performances scéniques tandis que des histoires d'amour se déroulent en coulisses. Or en coulisses nous y sommes dès la première séquence de *French Cancan*. Le Paravent chinois est si petit que de ses coulisses on voit presque l'intégralité de la scène. Dans cette ouverture le numéro de la Belle Abbessé est rapidement éclipsé par le dialogue entre Danglerd et le Pierrot siffleur. Le cancan de la Reine blanche (s. 2) n'est pas un numéro mais un bal, qui, à l'échelle du film, fait office de première audition pour le cancan final : parmi ces ouvriers venus guincher Danglerd cherche du sang frais. Jusqu'à l'ouverture du Moulin rouge, Renoir fait donc usage des codes du *backstage musical*, mais il



n'en tire pas prétexte à des numéros musicaux. Seul Casimir chante hors du cabaret, mais les interruptions du récit par ses chansons interviennent plutôt comme « un *chœur antique* » (il se désigne ainsi) : elles commentent l'action avec humour. L'évolution de Casimir épouse le projet de fondation du Moulin rouge : dans le nouveau cabaret, il devient maître de cérémonie chantant, avec la même grivoiserie et la même souplesse de contorsionniste¹. Comme les chansons de Casimir, la valse *Papillons et violettes* entonnée par l'orchestre pendant la bagarre sur le chantier du Moulin rouge (s. 18), joue un rôle de contrepoint comique détonant dans la furie belliqueuse des participants.

Comédie, music-hall

Si Renoir reprend les codes du *backstage musical*, il se démarque de l'orthodoxie de la comédie musicale par son utilisation des moments chantés. Habituellement, les personnages passent du parlé au chanté comme si de rien n'était, l'art des metteurs en scène consistant à masquer la rupture en faisant advenir le rythme et la musique très progressivement (la leçon de diction de *Chantons sous la pluie* étant un modèle du genre). Dans *French Cancan*, Renoir ne s'intéresse guère à ce raccord sans couture entre la vie et le chant : les numéros musicaux se détachent nettement, s'assument comme moments à part. La toile de fond artistique de l'histoire permet à Renoir de mettre en scène des numéros à la fois justifiés narrativement

(même Casimir, le chœur antique, a la vocation artistique) et autonomes par rapport à l'intrigue principale.

La tournée des cabarets de Nini et du prince pousse loin cette autonomie (s. 30 et 31). Renoir y réaffirme un goût déjà à l'œuvre dans ses films précédents pour la musique populaire. Les quatre cabarets (*L'Alcazar d'été*, *Le Chat noir*, *le Petit Casino*, *L'Eldorado*) où se produisent quatre artistes connus de la Belle Époque (Yvette Guilbert, Paul Delmet, Paulus et Eugénie Buffet) ressuscitent les cafés-concerts qu'il a fréquentés enfant. Elle donne aussi à l'artificialité des décors de *French Cancan* un tour d'écrou supplémentaire, via la stylisation extrême des toiles peintes (fausses colonnes grecques, faux meubles dorés, faux lac)... Ces séquences reflètent un changement historique : depuis 1860, en France, les cafés chantants ont pris le nom de « cafés-concerts » ; la rampe et la scène y sont apparues, transformant les clients en spectateurs : Nini et le prince, dans l'assistance, ne sont pas attablés mais face à la scène. Leur immobilité sera mise en contraste avec *La Complainte de la Butte* (qui n'est pas filmée avec une telle frontalité) et avec le cancan final (qui rompt la rampe en mêlant, fût-ce pour un instant, les spectateurs et les danseuses).

Mais cette tournée des cabarets renvoie aussi à l'histoire du cinéma : par leur frontalité, ces scènes chantées citent une forme cinématographique des années 1900 et 1910 : les phonoscènes Gaumont, ancêtres du vidéoclip musical, filmaient face



caméra un chanteur, avant même l'arrivée du parlant. La performance était enregistrée simultanément sur pellicule et gravée sur un cylindre (sonore). L'autoportrait du cinéaste en cabaretier se poursuit via cette double référence à l'histoire du music-hall et à celle du cinéma.

De la frontalité à la sinuosité

C'est à partir du moment où Danglard confie son projet de *revival* du cancan à Guibole (s. 7) que le récit adopte plus nettement le pacte du *backstage musical* construit sur le suspense : Nini parviendra-t-elle à la souplesse qu'exige cette danse ancienne (s. 7, 10, 12, 14) ? Le grand écart que la vieille Guibole exécute spontanément manifeste un enthousiasme communicatif mais marque aussi le risque que le projet « coince » (elle doit s'aider de danseuses pour se relever). Le suspense du défi physique se double d'un suspense commercial : les investisseurs et les clients adhéreront-ils au concept particulier du nouveau lieu ? Les scènes tournées à l'intérieur du Moulin rouge en cours de décoration (s. 26-28) mettent l'accent sur la vulnérabilité du projet. Jusqu'au dernier moment, le numéro de cancan est menacé par les amours contrariées de Nini en coulisses et dans la salle (Danglard et Paulo furieux, s. 37, 38), puis maintenu grâce à l'adage connu du *backstage* : « *the show must go on* », le spectacle doit continuer. À l'ouverture du Moulin rouge (s. 35), la grande échelle du décor des Zouaves (on en compte dix-huit, rangés dans des cases comme des petits sol-

dats dans une boîte) contraste avec la scène étriquée du Paravent chinois. Puis, sous le regard de Danglard qui la guide comme avec une longe, l'interprétation de *La Complaine de la Butte* est le clou chanté du spectacle. Le fait que le texte de la chanson ait été écrit par Renoir poursuit le parallèle entre Danglard et lui. Si chaque détail, y compris l'échancrure de la robe, est minutieusement réglé par le directeur, le texte, tout en brassant les lieux communs des chansons populaires (la « *rue St-Vincent* », titre d'Aristide Bruant chanté par Cora Vaucaire en 1909), est lui aussi précis, ses vers faisant écho au scénario (« *sur tes cheveux roux* », « *les escaliers de la Butte* », « *les ailes des moulins* »). Entrée par le fond de la salle, Esther Georges surgit ainsi de la rue, en accord avec son image de « *fleur du pavé* ». Son parcours sinueux parmi les clients attablés (qui les oblige à tourner la tête pour la suivre) prépare le grand chamboulement spatial du cancan. Ce double finale chanté puis dansé de près de quinze minutes justifie enfin pleinement le titre du film et le carton initial de « *comédie musicale* ».

1) Sans doute inspirée par le personnage réel du Montmartre de la Belle-Époque, Valentin le désossé.

Avant la séance

Vérité de l'artifice

Dans *French Cancan*, plusieurs éléments peuvent dérouter un spectateur contemporain, y compris s'il est familier de comédies musicales sur un sujet proche, tel *Moulin rouge* de Baz Luhrmann (2001). Comment dépasser cette première impression d'un film daté ? En se penchant sur ses partis pris esthétiques, notamment le principal : le choix de tourner entièrement en studio. Un tel choix confère à l'univers visuel de *French Cancan* une sensation d'enfermement – l'impression qu'on n'y voit pas un carré de (vrai) ciel bleu. Certes, le Montmartre 1900 dans lequel Renoir disait rencontrer des blanchisseuses avec leur panier sous le bras, avait de fait beaucoup changé en 1953 : il n'aurait été possible d'y tourner en décors naturels qu'au prix de restrictions de cadrages drastiques afin que seul son côté villageois apparaisse.

Mais le travail en studio présente aussi des avantages qui s'accordent au projet de Renoir. Avantages pratiques d'abord : comme ils ne sont pas fermés mais coulissants, les décors peuvent se combiner. Ainsi les escaliers typiquement montmartrois que l'on voit lorsque Danglard suit Nini et son amie (s. 5) sont-ils réutilisés au pied du cours de danse de Guibole (s. 7).

Au-delà d'une nécessité technique, cette récréation permet de composer un Montmartre qui n'est pas seulement passé mais fantasmé, stylisé. Dans le décor du talus où le prince demande à Nini de l'emmener, l'arbre unique planté au sommet suggère une humilité qui va se nicher jusque dans les éléments naturels. Elle entre en contraste avec la description des richesses naturelles du pays du prince : « *des moutons, du tabac et des roses* ». On peut même revoir *French Cancan* à

l'aune de son goût pour l'artifice, qui est après tout le credo du music-hall lui-même : il s'ouvre sur un homme à la face grimée (le Pierrot siffleur) et sur une hispanophone présentée comme une Maurisque (la Belle Abbessse, dont le nom est un jeu de mots sur la ville algérienne de Sidi Bel Abbès). Dans cette perspective, ce film est à classer parmi ce que Renoir, parlant du *Journal d'une femme de chambre* (1946), classait dans la catégorie de ses « *crises anti-réalistes* ». La théâtralité de ses décors produit une mise à distance qui détache le spectateur de la simple adhésion à une histoire. Impossible, devant les couleurs et les décors de ce film, d'oublier tout à fait les précédentes représentations du Montmartre Belle Époque (la peinture) ou la façon dont le film a été fabriqué. En ce sens, l'artificialité acquiert une portée réflexive.



DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Le récit est ici divisé en épisodes, à l'intérieur desquels est indiqué le numérotage des séquences. Les repères temporels sont ceux de l'édition DVD (Gaumont, 2010).

Générique. Sur l'air de *La Complainte de la Butte*, des cartons dessinés comme des affiches de cabaret Belle Époque annoncent « *Une comédie musicale* ».

Au Paravent chinois (00:01:53) : sous les yeux de son propriétaire Danglard et de ses investisseurs, les artistes du cabaret Le Paravent chinois font ou préparent leur numéro. Un Pierrot siffleur débute. Une fois achevé son numéro d'effeuillage en Belle Abbessé mauresque, Lola déclare qu'elle va faire un tour à la Reine blanche, le cabaret montmartrois (**séquence 1**).

À la Reine blanche (00:05:40) : dans le bas-tringue de Montmartre, la Belle Abbessé et sa suite viennent danser le chahut avec les gavroches, les pickpockets et les blanchisseuses. Le prince Alexandre et Danglard sont séduits par Nini, venue guincher avec son ami Paulo. « – Ça vous plaît, le cancan ? – J'aime mieux ça qu'faire la lessive ! ». Danglard et Nini dansent une tendre valse. Jalousie de Paulo et de Lola (**s. 2**). Danglard et Lola rentrent en s'avouant tendrement leur jalousie, l'une à l'égard de Nini, l'autre à l'égard de Walter (**s. 3**).

La saisie (00:14:02) : tirant du lit Danglard et Lola, un huissier vient réclamer le dû du baron Walter, prétendant jaloux de Lola. Au cleric Casimir qui lui avoue son désir de jouer au cabaret, Danglard tient un discours amer : « *le spectacle, c'est pas un métier* » (**s. 4**).

Pygmalion à la blanchisserie (00:18:08) : dans les rues de Montmartre, Danglard suit Nini, qu'il a croisée par hasard. Il vient offrir à la blanchis-

seuse « *le plus beau des métiers : le théâtre* ». Sa mère qui tient la blanchisserie hésite mais accepte pour « *trois francs par jour* » (**s. 5**).

Leçon avec Paulo (00:22:04) : persuadée que Danglard l'a embauchée pour ses charmes, Nini se résout à « *y passer* » mais veut d'abord s'entraîner avec Paulo. Dans la boulangerie où il travaille, elle s'offre à lui. (**s. 6**).

Leçon avec Guibole (00:23:33) : Nini est surprise quand Danglard la mène à un véritable cours de danse. Guibole, ancienne vedette de Montmartre, y apprend aux jeunes le cancan, en vogue jadis. Danglard le mettra au goût du jour grâce à un qualificatif : « *french* ». En sortant du cours, Danglard et Nini croisent Prunelle, une ancienne danseuse devenue mendicante (**s. 7**).

Le retour du financier (00:27:28) : Danglard est revigoré par son projet : à la Reine blanche, vendre aux bourgeois « *du canaille pour millionnaires* ». Il a en effet racheté le cabaret malgré un manque de fonds qui amuse Casimir, son « *chœur antique* ». Le baron Walter vient proposer son aide financière à Danglard et Lola qui acceptent son retour à demi-mot (**s. 8**).

Chantiers (00:31:02) : pendant que les travaux du futur Moulin rouge avancent (**s. 9, 16**), les danseuses du cancan sont recrutées (**s. 10**) puis on suit en alternance l'apprentissage de Nini (**s. 12, 14**) et les atermoiements du couple Walter-Lola (**s. 11, 13, 15**). Lola conditionne le moment où elle se donnera à Walter à l'avancée des travaux. Nini continue de fréquenter Paulo (**s. 17**).

Premières pierres (00:38:42) : en présence du prince Alexandre venu déclarer sa flamme à Nini, un ministre inaugure le chantier. Mais en pleine *Marseillaise* Lola jalouse attaque Nini. Au son

d'une valse, la cérémonie vire au pugilat. Paulo fait tomber Danglard dans un trou. La police l'arrête (**s. 18**). Danglard est immobilisé (**s. 19**).

Au fond du trou (00:45:49) : les badauds du café, autre chœur antique, remarquent que le quartier est à nouveau calme (**s. 20**). Lola jalouse a suggéré à Walter de retirer ses fonds du Moulin rouge. Sur le chantier abandonné, Danglard et Nini croisent Prunelle, la mendicante (**s. 21**).

L'amour au champagne (00:50:59) : alors que Danglard est chassé de son hôtel, Nini s'offre à lui. Bonheur mutuel (**s. 22**). Lola se donne à un autre de ses prétendants, « *par désespoir* » (**s. 23**).

Fleur du pavé (00:53:14) : menacé par Paulo sorti de prison, Danglard ne se laisse pas intimider. En face de chez Guibole, il entend une jeune femme fredonner en époussetant : Pygmalion a fait une nouvelle découverte (**s. 24**).

La rose et le camembert (00:58:25) : le prince Alexandre, à qui Nini dit préférer Paulo, la couvre de roses et lui demande de faire comme s'il était son amoureux gavroche. Contre un chaste flirt sur un talus de Montmartre, il lui propose de financer le Moulin rouge (**s. 25**).

« *J'suis une sale fille* » (01:00:35) : sous l'impulsion du prince, les travaux du Moulin rouge ont repris. Danglard répète avec Esther, la chanteuse qu'il a découverte (**s. 26**). Lola, jalouse, dessille le prince : Danglard est l'amant de Nini. Elle avoue (**s. 27**). Le prince tente de se suicider (**s. 28**).

Réconciliation (01:06:18) : choquée par les conséquences de sa vengeance, Lola offre son amitié à Nini (**s. 29**).

Tournée des cabarets (01:10:08) : en échange

d'une soirée ensemble de cabaret en cabaret (**s. 30, 31**), le prince offre à Danglard la propriété du Moulin rouge (**s. 32**). Amertume de Paulo qui prévient Nini : si elle danse en public, il ne voudra plus d'elle et elle finira comme Prunelle la vieille mendicante avec qui il vient de se souler (**s. 33**).

L'ouverture (01:15:37) : la foule se presse à l'inauguration du Moulin rouge (**s. 34**). Un numéro de Lola en Catherine de Russie (**s. 35**) est suivi de *La Complainte de la Butte*, magnifiquement chantée par Esther. Nini est jalouse, Danglard, sous le charme (**s. 36**).

La colère de Pygmalion (01:25:43) : surprenant Danglard et Esther qui s'embrassent, Nini refuse d'entrer en scène. Elle réclame Danglard « *pour [elle] toute seule* ». Furieux, il lui fait la leçon devant la troupe : il ne doit fidélité qu'à son art et refuse d'un même geste monogamie et confort bourgeois. Nini, en bon petit soldat, se ravise (**s. 37**).

Tourbillon (01:30:57) : une furie s'empare de la salle et de la scène : le french cancan envahit le Moulin rouge de couleurs et de jupons blancs. Paulo, blême dans l'assistance, sait qu'il a perdu Nini. Danglard en coulisses ne regarde pas le spectacle mais il bat la mesure et lève la jambe en cadence.

Pygmalion frappe encore (01:37:54) : venu prendre un bain de foule dans la salle, Danglard « découvre » une nouvelle chanteuse, une jeune femme qui fredonne à côté de lui (**s. 38**).

Épilogue (01:39:16) : contrastant avec le chahut coloré du cancan, le trottoir devant le Moulin rouge est désert la nuit, à l'exception d'un client ivre. La silhouette (on reconnaît Renoir) tire son chapeau face caméra. FIN.

RÉCIT

Tout pour le métier



French Cancan, aventure entrepreneuriale aussi bien qu'initiation au métier du spectacle, s'ouvre et se ferme dans un cabaret. Le premier, Le Paravent chinois, est si étriqué que des coulisses on peut voir l'intégralité de la scène. Le dernier, le Moulin rouge, est de toutes autres proportions, comme en témoignent son vaste rideau rouge et le nombre de zouaves du premier numéro. Du cabaret de poche au cabaret à concept (« *de la canaille pour millionnaires* »), le récit suit le projet de Danglard, les aléas de construction du Moulin rouge correspondant dans la sphère privée à la transformation du chez-soi : vidé par l'huissier, symbolisé par le trou dans lequel Paulo le pousse, son foyer devient immatériel quand il est chassé de son hôtel et qu'il dort chez Guibole (on l'y voit en robe de chambre). Cette dématérialisation est justifiée par sa tirade finale sur son refus du confort bourgeois.

Dans une parfaite économie narrative, les aléas du projet sont organiquement tissés à l'intrigue amoureuse. Non seulement parce que c'est la découverte de Nini (« *mieux qu'une élève : une idée* », s. 7) qui coïncide avec le projet de cabaret d'un style nouveau, mais aussi parce que les relations de Danglard avec elle (via le prince) et avec la Belle Abbessse (via Walter, son prétendant) en conditionnent la mise en œuvre.

Aucun des personnages secondaires agrégés autour de Danglard n'est là pour le simple pittoresque. Le quatuor de pickpockets montmartrois (s. 2, 18, 38) fait office de « *chœur antique* » au même titre que Casimir et que les clients de la brasserie Graff, dont les propos de comptoir (ou plutôt de terrasse) ponctuent la destruction de la Reine blanche et la construction du Moulin rouge sur son emplacement (s. 5, 9, 18, 20, 34).

Les choix de Nini

Mais le récit de *French Cancan* est tout autant l'histoire de Nini. Si Danglard initie le projet et joue les Pygmalions, la jeune femme accomplit au cours du film une série de choix moraux dont l'enjeu est incarné par ses avatars : elle a un jour été Esther, la nouvelle découverte de Danglard, elle sera bientôt Lola, la maîtresse et danseuse plus âgée. Ancienne gloire du cancan, enseignera-

t-elle comme Guibole, ou, comme l'en menace Paulo (s. 33), finira-t-elle dans la rue comme Prunelle ?

Le premier choix de Nini est basé sur un préjugé : elle croit devoir « *y passer* » et s'offre à Paulo pour ne pas « *avoir l'air gourde* » avec Danglard (s. 6). Ironie dramatique, même si Danglard la détrompe (s. 7), il couche plus tard avec elle (s. 22). À ceci près que c'est elle qui s'offre à lui. Autre choix de Nini : son mensonge au prince, dans l'intérêt financier de Danglard et de sa carrière de danseuse. Enfin, son choix final de surmonter sa jalousie (s. 37) a valeur d'initiation. En renonçant à la scène de ménage pour la scène du cabaret, elle abandonne sa vision du couple pour « *le métier* ». Imposée par Danglard à Nini, l'infidélité amoureuse est certes érigée en morale professionnelle à peu de frais. Mais l'équation un homme-et-trois-femmes (Lola, Nini, Esther) ne laisse pas Nini en reste, car elle a aussi trois amants (Paulo, le prince, Danglard). Et surtout, son entrée en scène lui permet de sublimer son statut de femme-objet (achetée à sa mère malgré la dénégation « *Ma fille est pas à vendre* », s. 5). Car en dansant dévêtue en public elle ne se donne physiquement à personne. Elle apprend ainsi la valeur de la représentation comme médiation du désir – contrairement à ce qu'affirme Paulo, pour qui danser devant des hommes équivaut à coucher avec eux (s. 33).

Le cancan final de près de dix minutes (s. 38) constitue à la fois une rupture dans le récit par sa durée (l'impression de temps réel) et une apothéose qui noue sous les auspices du spectacle les deux trajectoires de Danglard et de Nini, alors même que le baiser de Danglard à Esther indique une séparation future. Les représentations passées et futures de Nini (l'inconnue dans le public, Esther, Lola, Guibole, Prunelle) sont abolies dans le présent de la danse. Au moment où le labeur physique montré à l'entraînement chez Guibole (s. 7, 10, 12, 14) s'efface sous l'apparente facilité de mouvement, la possessivité (de Lola, Walter, le prince, Nini, Paulo) cède le pas à sa version sereine et méritée : la propriété – propriété du lieu (Danglard parcourt l'assistance), propriété de son corps (la joie enfantine de Nini portée par les spectateurs).

Des rôles secondaires au chœur du film

Écrits et filmés avec une netteté et une économie qui leur permettent d'exister véritablement à l'écran, les rôles secondaires participent de l'architecture rigoureuse du récit. Un premier groupe gravite autour de Danglard, en quête de nouveaux talents mais professionnellement fidèle : le Pierrot siffleur qui débute est réemployé au Moulin rouge ; Casimir est promu meneur de revue et Danglard garde une affection pour les anciennes gloires du cancan, Prunelle et Guibole.

Un deuxième groupe apparaît dès la première séquence. Contrairement aux artistes, le baron Walter et ses acolytes (Coudrier, le capitaine Valorgueil et Barjolin) s'attablent, parlant affaires pendant le spectacle, même si Coudrier, en un adage récurrent, sépare travail et plaisir : « *Moi les affaires, en dehors des heures de bureau : rideau !* » – le mot rideau évoque à la fois cette séparation et le rideau des cabarets. Ce groupe fait office de chœur commentant l'action au nom de sa classe – une bourgeoisie affairiste qui spéculé sur le travail (« *le Moulin rouge nous rapportera plus d'argent qu'à Danglard* »). Son pendant petit-bourgeois est le couple attablé en face de la Reine blanche, voix du conformisme ambiant (« *On va faire une usine à plaisir* » ; « *Encore un étranger ! – Il en faut !* »...) et son pendant populaire est le trio de pickpockets : « *Qu'est-ce qu'ils viennent fout'ici tous ces rupins ?* ». Les trois classes se présentent à l'entrée du Moulin rouge préfigurant le grand mélange du cancan final.

MISE EN SCÈNE

Franchir la rampe



Dans l'immense succès de Renoir avant-guerre, *La Grande Illusion*, les frontières nationales se trouvaient brouillées lorsqu'un prisonnier de guerre français (Gabin, déjà) et une paysanne allemande tombaient amoureux. La ligne de démarcation entre les classes sociales, d'abord nette (les officiers nobles des deux pays partageaient amis et références et un compagnon de chambrée bourgeois recevait de savoureux colis) était ensuite franchie lorsque l'aristocrate de Boieldieu se sacrifiait pour des roturiers.

Marqué par une représentation tranchée des différentes classes sociales, *French Cancan* organise à son tour leur fusion, aussi bien dans son intrigue que dans son esthétique. Car l'histoire du film, ce n'est pas seulement la remise au goût du jour d'une danse ancienne, c'est aussi le lancement d'un cabaret d'un style nouveau, au concept trans-classes : « *du canaille pour millionnaires, l'aventure dans le confort* », permettant aux bourgeois de fréquenter les « *gigolettes sans craindre la vérole ou les coups de couteau* » (s. 8). Ainsi Danglard décrit-il son projet, immédiatement approuvé par l'investisseur Walter. Construisant le Moulin rouge sur les ruines de la Reine blanche, il donne symboliquement un soubassement populaire au nouveau lieu. En somme, comme l'indiquait la moue de Danglard au patron de la Reine blanche (s. 2), le seul problème de cette agréable guinguette, commercialement parlant, c'était son public désargenté. Aller chercher l'argent où il se trouve (dans la poche du client bourgeois), telle est alors son ambition.

Ce n'est pas un hasard si c'est du fond de son lit (le seul meuble que l'huissier lui a laissé) que Danglard évoque pour la première fois son projet. Une fois son mobilier saisi, il refuse que son créancier Walter, avec qui il s'est finalement réconcilié, le lui restitue. En décidant de vivre à l'hôtel et donc en acceptant une forme de dépossession, il se place à l'écart des classes sociales couramment définies. D'une part, il rejette l'idéal petit-bourgeois d'un foyer douillet (comme l'idéal du couple exprimé par Lola, s. 4, Paulo, s. 33, ou le « *petit intérieur Renaissance* » dont rêve l'amie de Nini, s. 5). D'autre part, il n'appartient pas au monde ouvrier, qui vient guincher à la Reine blanche, même s'il connaît les pas du cancan. Enfin, il n'appartient pas davantage à la bourgeoisie, qui fréquente le cabaret pour faire « *rideau* » sur ses affaires et oublier les fluctuations

de la Bourse. En aristocrate du music-hall (« *Tu seras toujours un prince* », s'incline Prunelle, s. 7), Danglard parcourt l'échelle sociale de haut en bas, jouant dès l'ouverture du film de la cohabitation des classes lorsqu'il parle en argot à une élégante du paravent chinois (« *T'en as un joli chapin !* »), avant de s'incliner devant un homme en turban (« *Votre Altesse* ») et de donner du « *mon vieux* » à Coudrier en frac.

Cette première séquence fait ainsi se coudoyer, dans un cabaret de poche, la haute société et l'apparence de la haute société : la femme maniérée à éventail qui rejoint Walter et ses acolytes à table se révèle née à Montmartre (donc d'extraction pauvre), comme le lui rappelle Lola. La Belle Abbessé, elle, incarne la mixité nationale (« *Je suis née à Sidi Bel Abbes et mon père disait caramba !* », chante-t-elle sur scène, où elle interprétera plus tard Catherine de Russie). Mixité qu'elle double d'une fluctuation des signes d'appartenance sociale : descendue de scène, elle se change en grande dame hautaine et corsetée... Mais c'est pour décider d'aller guincher à la Reine blanche... Avant d'avouer à Danglard son idéal petit-bourgeois d'un foyer avec cheminée, cuisinière et bonne (s. 4).

Le plaisir du frôlement social

La Reine blanche est le lieu d'une friction entre classes plus franche que celle du Paravent chinois, défini comme « *cabaret chic* » par Casimir (s. 4). La séquence 2 relate une invasion : arrivant en fiacre, la troupe des « *rupins* » vient y chercher des « *sensations* », comme le remarquent les pickpockets du cru. Seuls le prince, à la courtoisie tombée d'un conte de fées (il ramasse l'épingle à cheveux de Nini avec une obséquiosité transie) et le capitaine Valorgueil, au costume rigide de soldat de plomb, y détonent par leur impossibilité à sortir momentanément de leur classe. Le prince emploiera même la métaphore d'espèces animales différentes de la jungle, rendant ainsi naturel et infrangible le tabou social qu'il a brisé en convoitant Nini (s. 29). Le baron Walter non plus ne s'encanaille pas ; il ne danse ni ne se défait de son monocle. Mais c'est par calcul : défenseur acharné des « *apparences* » (s. 8), il tient à incarner pleinement sa classe, c'est pourquoi il rappellera à l'ordre à son compère blagueur



(« Vous n'en êtes pas moins un symbole de notre classe. De la tenue mon cher, de la tenue... », s. 29). À la Reine blanche, les seuls à prendre un vif plaisir au cancan sont ceux qui sont socialement réversibles – Danglard, Lola et les demi-mondaines accompagnant les bourgeois. La friction entre les classes par la danse est un frôlement filmé comme une « sensation » puissamment érogène. À coup sûr, c'est dans ce plaisir que Danglard puise son idée de mêler la canaille et le bourgeois.

Un unanimisme social mensonger ?

À l'état de projet, le Moulin rouge se résume donc à un tour de passe-passe d'« illusionniste social » (la formule est du baron Walter) : exploiter une danse de pauvres pour exciter les sens des riches qui, informés de la tentative de suicide du prince amoureux de Nini, se pressent à l'ouverture en fantasmant qu'il y ait « du sang ». Réduit à cette partie de l'histoire, le projet du film lui-même pose problème : n'est-il pas aussi un *revival*, la représentation stylisée de la Belle Époque en plein après-guerre, la reconstitution d'un Montmartre bohème qui est depuis longtemps un site touristique ? La critique Janet Bergström, dans un article de la revue *Vertigo*, est de cet avis : elle voit dans ce film une façon pour Renoir de renouer avec son public français après son exil américain via une vision idéalisée de la nation dans laquelle les classes se fréquentent et se mêlent. Pourtant la mise en scène de *French Cancan* n'épouse pas directement l'entreprise de son protagoniste ; elle s'y noue de manière plus complexe. Renoir, loin d'un unanimisme de la fusion de toutes les classes sociales (la lutte des classes soluble dans le cancan), passe le plus clair du scénario à montrer frontalement leur imbrication, à savoir la concordance des intérêts des ouvrières avec ceux des financiers dans cette entreprise capitaliste (les blanchisseuses sont prêtes à beaucoup de choses pour devenir danseuses ; Danglard aussi, qui accepte le contrat de Walter, s. 7, et ferme les yeux sur la raison du don du prince, s. 28). Quant au long cancan final, il dépasse l'illusionnisme en se désignant comme un évident jeu social. Les clients invités sur scène ou mêlés aux gigolettes ne jouissent que du plaisir temporaire de la transgression entre les classes, qui ni l'une ni l'autre, ne sont dupes. Enfin, plus profondément pour Nini, la mise en

scène du finale désigne l'art comme une pratique libératoire pour celui qui s'y voue. Ce n'est pas tant l'ascension sociale de la blanchisseuse qui y est soulignée que sa possibilité de maîtriser son corps et son image (plutôt que d'« y passer » avec un homme) et surtout, d'aimer son métier. Chez Renoir, les artistes constituent en ce sens une classe privilégiée, qui trouve dans l'exercice de son travail la réalisation d'aspirations personnelles.



La rose et le camembert

La représentation du Montmartre des blanchisseuses offre l'occasion de dialogues savoureux. Un relevé soulignera la crudité du vocabulaire de Nini. Souvent qualifiée de petite (« elle est gentille, cette petite », « une petite déesse », « ma petite femme ») et vêtue de rose, elle évite la mièvrerie grâce à une gouaille énergique (« *charriez pas !* », « *Minute papillon !* ») et son abord frontal de la sexualité (« *va falloir y passer* »). Elle a de qui tenir : sa mère répond à une cliente insatisfaite du plissé d'une blouse : « *Et le plissé d vos fesses, comm'est-ce qu'il est ?* », et sa dernière réplique concerne la même partie du corps, le postérieur que sa fille exhibe pendant le cancan : « *Ben vous avez jamais vu un derrière non ?* ».

Outre ces saillies verbales, le film ménage des incursions brusques de la nudité : les strip-teases de Lola (s. 1, 35) ou son corps moulé dans un corset rose dont Danglard, dans une posture suggestive, serre les lacets (s. 4). Un accessoire est emblématique du contraste entre le noble et le trivial : le camembert que Nini, sur le chemin du cours de danse, cache derrière son dos quand elle rencontre le prince. Incompatibles, elle et lui le sont autant que leurs attributs : d'un côté un camembert qu'on imagine malodorant (puisqu'elle le cache) mais que l'on sait vital pour la troupe affamée ; de l'autre un délicieux bouquet de roses, synecdoque du pays entier (dont « *le tabac, les moutons et les roses* » sont les spécialités) offert par le prince mais que l'on sait inutile, puisque Nini a déjà fait son choix.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Hymne au mouvement



Aboutissement du suspense propre au *bactage musical* (le spectacle pourra-t-il avoir lieu ?), la séquence du cancan met enfin en images et en musique le titre du film. L'annonce du « french [prononcé franche] *cancan* » par Casimir (1) déclenche parmi les spectateurs une réponse codée : comme dans *Nana*, l'un des premiers films de Renoir, les bourgeois agitent leur chapeau au-dessus de leur tête. Ce geste du haut de leur corps prépare celui, plus ample et sensuel, du bas du corps des danseuses.

La première étape du cancan consiste en une quasi mise à sac du décor, une invasion de la salle par les danseuses. Elles surgissent d'abord de derrière les tables, touches de couleur rouge, jaune, bleue se détachant sur le fond noir et blanc des tenues des clients (2), puis un plan large les montre descendant de la scène où Casimir a installé des clients avant le numéro (3). À cette invasion horizontale succède une invasion verticale : dans un plan moyen, une danseuse descend d'une corde du haut du cadre et met littéralement les pieds dans le plat sur la table du couple petit-bourgeois vu précédemment à la brasserie. Le contact physique avec les clients va crescendo, la danseuse s'asseyant sur les genoux de l'homme si conquis qu'il se lève pour la suivre (4).

Le surgissement suivant se fait de la profondeur du décor : une danseuse crève un faux mur (5). C'est après des plans en coulisses et un changement de tempo musical que Nini vient saluer du haut du balcon, d'où elle se jette (6). Scénographie et montage la désignent comme la vedette du spectacle.

Les changements de mélodie marquent l'enchaînement des figures : ronde, lever de jambe aligné (8, 9), regroupement en soleil, équilibré et enfin lever de jupon arrière qui montre les postérieurs culottés de blanc. Ce premier moment culmine avec le plan moyen sur Nini jupon levé, un geste qui rappelle qu'à l'origine, le cancan était la danse des blanchisseuses, fières d'exhiber leurs jupons propres (10). La reprise du mouvement ajoute un élément à la chorégraphie, le grand écart, équivalent horizontal de l'omniprésent *crotch shot* (plan sur l'entrejambe qui est un des codes de la comédie musicale).

L'étape suivante consiste en un défilé suivi d'une figure quasi-architecturale, les danseuses joignant leurs membres deux à deux. La caméra, demeurée fixe jusque-là à l'exception d'un léger panoramique lors du regroupement en soleil, prend soudain part à la chorégraphie elle-même, le travelling s'avancant sous l'arche des jambes et des bras gantés (12).

Suit une série de figures en solo (pied dans la main tournant, roue, grand écart, 13, 14) dont la virtuosité acrobatique culmine avec les flips arrière de Nini (interprétée par la doublure de Françoise Arnoul, filmée en plan large et de dos) et son grand écart.

L'étape suivante, inaugurée par la musique d'Offenbach traditionnellement associée au french cancan, joue à nouveau sur les propriétés du champ cinématographique, les danseuses se jetant sous la caméra et disparaissant dans le bas du cadre (16). Ce cadrage, hommage à l'art du mouvement que le cinéma partage avec la danse, résume l'ensemble du cancan : la course vers la caméra donne l'illusion que les danseuses vont rejoindre l'espace du spectateur et briser le « quatrième mur ».

Franchir la rampe

Le cancan, « *furie de filles et de linge* » selon l'expression de Jacques Rivette, met en effet en scène le franchissement de la rampe (séparation entre la scène et la salle). Pour un temps, il n'y a plus d'espaces assignés aux clients ou aux danseuses, ces dernières ont investi la salle et inversement, les clients sont montés sur scène et se sont immiscés dans la ronde. Ce franchissement, Renoir en faisait déjà état dans son film précédent *Le Carrosse d'or* dont l'héroïne actrice demandait « *où finit le théâtre, où commence la vie ?* ». Dans *French Cancan*, il le met véritablement en actes. Ce débordement de la couleur sur le « trait » noir des fracs métaphorise la fusion des classes sociales. Mais il a une portée plus vaste : à travers lui, spectacle et vraie vie ne sont plus opposés, le premier démultiplie la seconde. Autant le dernier cancan de *Nana* (Jean Renoir, 1926), véritable danse macabre, précédait la déchéance de *Nana* dans la petite vérole, autant le premier de Nini inaugure la carrière d'une jeune femme libérée de l'impératif d'« *y passer* » qu'elle imaginait.

Grâce au crescendo rythmique et visuel, le mouvement emporte sur son passage l'adhésion du public anonyme mais aussi des proches de Nini, montrés dès son apparition en une série de plans intercalés à la danse : d'abord angoissés (la mère de Nini) ou furieux (Paulo, 7), ils passent au rire admiratif puis à un sourire serein. Cette joie unanime est filmée en une série de plans rapprochés qui font office de générique de fin listant les rôles secondaires (18). Même Paulo sourit : il a fait le deuil de Nini, dont il enlace l'amie.

Le dernier segment de la danse, véritable dénouement du récit, est

aussi marqué par le passage de Danglard des coulisses à la salle. Dès l'apparition de Nini, le montage introduit des plans sur Danglard en coulisses. Au lieu de regarder le fruit de son labeur, il se l'imagine, tournant le dos à la scène mais connaissant par cœur les différentes étapes si bien qu'il lève la jambe et esquisse le mouvement en une touchante identification à ses danseuses (15).

Lorsqu'il se glisse dans l'assistance, à l'identification à ses danseuses succède une identification au cinéaste : Danglard, qui fait brièvement « paravent » devant les clients (« *vous m'empêchez d'voir !* »), accomplit le guidage du regard qu'il exerçait dès l'ouverture du film en ne quittant pas des yeux le siffleur débutant et qu'il prolongeait avec sa consigne à Esther (« *Chaque type dans la salle doit croire que tu chantes pour lui tout seul* »). Sorte de super-spectateur, le directeur, comme le cinéaste, est à la fois dans la danse et en dehors, dans la coulisse et dans la foule indistincte (17). Le salut final d'une silhouette identifiable, celle de Jean Renoir au dernier plan (20), boucle l'identification en marquant plus nettement la condition du créateur : il forge les talents en les découvrant mais il doit accepter de ne pas les posséder comme des objets, pour les laisser s'épanouir comme sujets. Comme ce client éméché, le spectateur sort enivré de cet enduring finale.

1) In André Bazin, *Jean Renoir, op. cit.*, p. 266.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

Attention chantier

La pose de la première pierre du Moulin rouge (s. 18) anticipe sur le finale dansé du film. Après le chœur des clients attablés, ce sont les pick-pockets qui commentent l'événement. Leur expression « *Y a du linge* » désigne les personnes haut placées et préfigure les jupons du cancan. Quant à la Marseillaise – premier morceau entendu au Moulin rouge – elle tisse un lien comique entre la bandeson et l'image : les participants affairés se figent, comme au garde-à-vous (Valargueil l'est, littéralement). Leur solennité est bientôt minée par les déplacements des personnages, à commencer par le prince, dont la nationalité étrangère peut expliquer son indifférence à l'hymne. Bientôt la jalousie désorganise la cérémonie. C'est une guerre en plusieurs batailles, scandées par l'évanouissement feint de Lola, comiquement chargée sur une brouette, puis par la conséquence ironique de son coup : le retroussage par Danglard des jupons de sa rivale. En un crescendo rythmique, la bagarre mêle les classes, les couleurs et les linges, comme une danse furieuse sous l'œil des ouvriers du bâtiment savourant leur pause cocktail. Bouclant la boucle avec l'avertissement du début (« *Attention au trou monsieur le ministre* »), la séquence finit au trou : celui où Paulo précipite Danglard, celui (la prison, en argot) où il finira, arrêté et celui enfin, sentimental, dans lequel Nini jette le prince (« *J'veux plus vous voir* »).

Une femme à sa fenêtre

Après avoir découvert Nini à la Reine blanche (s. 2), Danglard repère un autre talent, celui de la chanteuse Esther Georges (s. 24). Filmée comme une composition picturale, sa première apparition ne livre pas le nom de cette « fleur du pavé » (s. 36). De même que Danglard s'était laissé entraîner à la Reine blanche par Lola, la découverte se fait par hasard : c'est la troupe réunie chez Guibole qui ouvre la fenêtre pour s'assurer que Paulo, menaçant, est bien reparti.

Quand Danglard stoppe le bavardage qui recouvrait le début de la chanson fredonnée, son « taisez-vous » déclenche un plan en pied de la chanteuse. Place à l'art, comme le cadre dans le cadre le souligne : la largeur du champ est d'autant plus réduite que la fenêtre est bordée de part et d'autre de la zone grise du toit. Le regard se focalise ainsi sur la femme. Autre indice d'art qui redouble ce surcadrage : le tableau encadré qu'elle est en train d'épousseter.

La valeur future d'Esther se confirme via un double rapprochement : Danglard vient tendre l'oreille ; puis elle secoue son chiffon à la fenêtre, établissant un contact par le regard. La touche jaune vif du chiffon fait écho à d'autres objets jaunes du film : la porte cochère près de laquelle Danglard suit Nini (s. 5), le gant de la Belle Abbessse (s. 18, 21) – comme si cette couleur était le talisman des femmes promises à la faveur du Pygmalion.

PLANS

L'aveu de Nini

Si *French Cancan* raconte l'initiation de Nini au monde du spectacle à travers une série de choix moraux qu'elle doit accomplir, tous ses choix ne sont pas forcément avisés : non seulement elle couche avec Paulo en croyant erronément que cela la préparera à un acte sexuel obligé avec Danglard (s. 6), mais elle ment ensuite au prince Alexandre en lui laissant croire qu'elle reste fiancée à Paulo, sa fidélité au jeune boulanger expliquant qu'elle refuse les avances faramineuses du souverain (s. 25). Ce mensonge est certes stratégique : le prince, ignorant que Danglard est son rival auprès de Nini, décide de financer le Moulin rouge, bientôt achevé. En quelques plans brefs, la révélation de la vérité va être accélérée par un personnage caractérisé par sa haine de l'hypocrisie et son mépris du qu'en dira-t-on : la Belle Abbessse.

Cadré en plan américain, l'aveu proprement dit, prononcé face caméra (« oui c'est vrai, j'suis sa maîtresse »), fait l'objet d'une attention collective diffuse via la présence floue à l'arrière-plan des ouvriers, acrobates et danseuses. Ce plan est placé sous le signe de la complexité émotionnelle : si le visage de Nini semble d'abord trahir sa honte, le changement brusque de son regard, soudain plein de défi, et la suite de sa réplique, viennent nier toute repentance : « Et j'en suis fière ».

Même rupture dans l'ordre du montage : entre **1** et **2a** la coupe effectuée à la fois un changement radical de grosseur de plans (on passe au plan général), de profondeur de champ (Nini et les autres personnages ont désormais la même netteté) et, surtout, d'axe (la caméra n'est plus placée là où se situent le prince et Lola, les interlocuteurs de Nini, mais au fond de la salle, embrassant latéralement leur face-à-face ainsi que le « public » qui y assiste).

La rupture surprend d'autant plus qu'un montage attendu (paresseux ?) appellerait classiquement un gros plan sur Nini détaillant ses émotions ou bien un contrechamp montrant la réaction du prince. Dans les deux cas, on s'attend donc à un face-à-face dialogué et fixe, que le personnage rompt en traversant la pièce en courant, son geste mettant un terme à la conversation.



La place privilégiée du spectateur

Un léger panoramique à droite recadre Nini lorsqu'elle agrippe le poteau (à nouveau en plan américain, **2b**), suivi d'un deuxième panoramique, vertical cette fois, qui suit son glissement vers le bas de dos, tête entre les genoux (**2c**). Ces deux mouvements d'appareil, malgré leur discrétion, font le vide autour du personnage. Les nombreux autres personnages présents ont disparu du champ et le gentil pianiste Oscar est vertement écarté, de la même manière que Nini avait envoyé paître le prince à la fin de la séquence sur le chantier du Moulin rouge (s. 18).

La perfection géométrique du plan (croisement des lignes des lames du plancher, du poteau et de la démarcation entre petites et grosses lames) souligne cet isolement. Pourtant Nini, seule dans le champ, n'est pas tout à fait seule si l'on considère le « quatrième mur » du cinéma : la place de la caméra met le cinéaste (et à sa suite, le spectateur) en position de voyeur : alors même que Nini court se dérober aux regards (loin des autres et le visage enfoui dans son jupon), la caméra « l'attend » pour la cueillir, la filmer comme à la dérobée. Le cadre fait alors office de piège, comme si notre désir inassouvi par le montage de voir Nini en gros plan l'attirait à l'écart.

En tant que spectateurs peut-être souhaitons-nous voir la jeune femme franchir cette étape initiatique de l'aveu afin que ses actes et ses paroles coïncident. Dans le plan suivant, sans le savoir, Lola décrit à merveille le dispositif cruel du montage renouveau : « L'opération était nécessaire ». Une cruauté telle que le prince en une entorse à la pureté de sa langue, somme Lola de lui « foutre le camp » et que Danglard la traite de « reine des garces » : détestée pour sa soif de vengeance, la Belle Abbessse se révèle accoucheuse de premier choix. Et pour cause : ancienne découverte et maîtresse de Danglard, elle a déjà parcouru le chemin de Nini.

FIGURE DE STYLE

La composition

La composition d'un plan, au cinéma, se définit comme l'utilisation de l'espace, la place des corps ou des objets, les directions de regards ou de mouvements, qui, ensemble, contribuent à la dynamique expressive du cadre.

Dans *French Cancan*, l'abondance des personnages et l'aspect collectif du bal (à la Reine blanche), de l'inauguration (sur le chantier) et du ballet (au Moulin rouge) appellent une majorité de plans larges. Les décors en extérieur sont le plus souvent filmés soit frontalement, leurs verticales parallèles au cadre (les façades de la Reine blanche et du Moulin rouge), soit selon des obliques à effet géométrique (la rue que pavent des employés de la voirie, s. 5, la rampe des escaliers, s. 5, 7, 25, le poteau et le plancher, s. 27).

La composition des plans est d'autant plus étudiée que la caméra reste le plus souvent fixe, un choix sans doute encouragé par l'extrême lourdeur de la caméra Technicolor : en raison des trois négatifs (pour chacune des couleurs primaires) qu'elle doit contenir, elle nécessite d'être poussée par plusieurs assistants. Si les travellings (ceux qui suivent Danglard parcourant le public, s. 1 et 38) et les panoramiques (s. 27) existent, ils sont ponctuels, souvent à des fins de recadrage. La relative fixité de la caméra permet de mieux rendre le mouvement de la bagarre ou de la danse, car les mouvements d'appareil, en l'accompagnant, annuleraient le mouvement filmé.

La relative fixité des plans permet aussi de disposer dans le cadre une multitude d'éléments différents offerts au regard « reposé » du spectateur. Ainsi dans l'appartement de Danglard, les cadres dans le cadre qui détaillent ses goûts artistiques et féminins (un nu au mur et une sculpture de torse nu sur une table) ; chez Guibole, la femme debout dans un tub qui rappelle certains nus impressionnistes. Cette picturalité est d'autant plus remarquable qu'elle n'est pas systématique : les plans riches en éléments visuels sont mis en contraste, dans le découpage du récit, avec d'autres scènes dans lesquelles l'unité chromatique du fond indique un dénuement inquiétant (la chambre de Danglard au fond uniment vert, vidée de presque tous ses meubles, s. 6, la graille du chantier abandonné, s. 21).



La profondeur de champ comme support d'une esthétique égalitaire

La composition des plans est également déterminée par le choix des focales dont la longueur, combinée avec l'ouverture du diaphragme, détermine la profondeur de champ, c'est-à-dire la taille de la zone de netteté de l'image. Souvent ici, la profondeur de champ est grande, permettant au spectateur d'observer les décors, par exemple dans la salle du Paravent chinois (s. 1, à 00:05:50) où l'on aperçoit une porte donnant sur un jardin ainsi que ledit paravent à droite. Même chose à la Reine blanche où des fenêtres aux carreaux en miroir permettent de voir à la fois les danseurs et le groupe du Paravent venu les observer (00:07:50). La richesse visuelle ainsi offerte permet de faire durer les plans sans lasser le regard tout en privilégiant la continuité de jeu pour les acteurs.

La netteté des différents plans revêt aussi une fonction narrative. En coulisses, Danglard parle au Pierrot siffleur au premier plan, tandis que derrière eux à gauche, des acrobates répètent et qu'à l'arrière-plan, la Belle Abbessse danse dévêtue (s. 1). Coulisses et scène sont ainsi organiquement reliées via Danglard dont l'ubiquité se vérifie au Moulin rouge quand il passe des coulisses à la salle.

Mais la profondeur de champ, en réunissant dans le cadre un maximum d'éléments que le regard peut distinguer, est aussi porteuse d'un choix moral. Dans *French Cancan*, écrit François Truffaut à sa sortie, « chaque élément du scénario ou du décor a une valeur égale, la robe que porte une actrice peut être plus importante que le texte qu'elle prononce. [...] D'où la multiplication des situations, des détails et notations de toutes sortes qui fait un scénario proprement inracontable. » Cette analyse vaut aussi à l'intérieur d'un même plan : l'abondance des détails ne tient pas de la coquetterie décorative mais d'une forme de collectivisme esthétique. « Tous égaux » dans le cadre, bourgeois et gigolettes, accessoires et constructions, personnages et dialogues accomplissent une forme d'utopie cinématographique.

La Belle Époque au cinéma

La parenthèse de paix entre les guerres de 1870 et de 1914 a charmé de nombreux cinéastes des années 1950. À partir d'extraits (*Gigi* de Vincente Minnelli, *Les Grandes Manœuvres* de René Clair ou le film suivant de Renoir, *Elena et les hommes*), on comparera ses représentations à l'écran.

On pourra relever dans *French Cancan* les éléments qui renvoient à la vie de l'époque : l'ouverture du Moulin rouge (1890), le fait que Lola connaisse le général Boulanger (épisode historique que Renoir développe dans *Eléna et les hommes*), le prince russe ou balkanique qui évoque lointainement la cause de la future première guerre mondiale...

Mais plus qu'une période historique, la Belle Époque offre au cinéaste la possibilité d'un dépassement de la reconstitution historique, qu'il détaille à propos de son film de 1946 *Le Journal d'une femme de chambre* : « Je crois que si un jour nous arrivons à une espèce de style commedia dell'arte dans le cinéma, eh bien, l'époque à choisir, l'époque unique, l'époque qui fait qu'on ne se préoccuperait plus de vérité extérieure, peut-être que la bonne époque à choisir, c'est précisément l'époque 1900. Je vois très bien tous les films se passant en 1900, comme ça. » (Propos télévisés d'août 1961, in *Entretiens et Propos, op. cit.*, pp. 314-315).

TECHNIQUE

Montmartre en studio

Ancienne commune de la Seine annexée en 1860 par Paris, Montmartre est un quartier surélevé. Les escaliers du pied de la Butte (qui sont en grès comme les pavés, pour la justesse du son) servent à plusieurs séquences. Quant au talus, il est traversé une première fois par Nini et son amie quand Danglard les suit, avant d'être investi par Nini et le prince. Son pittoresque est empreint à la fois d'une nostalgie pour le Montmartre encore villageois (l'herbe, l'arbre) et d'une légère dérision : c'est un lieu dont même le vieux peintre qui y peint en plein air (s. 5) a sans doute conscience du pittoresque un peu fané, et le prince prie Nini de l'y emmener comme si ce simple talus lui permettait de changer de peau et de se transformer en garçon de la Butte. Initialement, Renoir avait même indiqué dans le scénario qu'un tas d'ordures ferait contrepoids à l'arbre – une pointe de dérision que l'on retrouve, atténuée, dans la présence sur cette hauteur champêtre du camembert dérobé par Nini à la blanchisserie.

Si certains arrière-plans des rues de Montmartre sont à l'évidence des toiles peintes (au fond à gauche de la boulangerie, on distingue au loin deux moulins), les décors de l'extérieur de la Reine blanche et du Moulin rouge ont été réalisés sur le grand plateau des studios de Saint-Maurice. Le moulin en construction est représenté au moyen d'une toile peinte : en regardant de près, on voit la différence de texture à l'image entre la partie en décor réel et la partie peinte. Pour l'ouverture, les ailes du moulin étant mobiles, une simple toile peinte ne convenait pas. Le moulin a donc été représenté par une maquette en volume et en réduction. Deux prises de vues ont été faites, en utilisant le système du cache-contre-cache : on a d'abord filmé le décor et les comédiens en plaçant une surface opaque devant l'objectif pour préserver la partie supérieure de l'image où apparaît le moulin. On a filmé ensuite le moulin en réduction en protégeant au moyen d'un contre-cache la partie de l'image déjà impressionnée. Les deux prises de vues ont ensuite été associées pour obtenir une image composite.

Sources : entretien avec Max Douy, bonus du DVD Criterion, 2004 et *Décors de cinéma. Un siècle de studios français* de Max et Jacques Douy, éditions du collectionneur, 1993, pp. 202-207 et 327.



La partie supérieure de l'image est une toile peinte



Première prise de vues, avec cache



Deuxième prise de vues, avec contre-cache



Image composite finale

FILIATIONS

Van Gogh de Maurice Pialat

Maurice Pialat (1925-2003) a vu dès leur sortie les films d'avant-guerre de Renoir. Aussi impossible à classer que Renoir dans tel ou tel mouvement de l'histoire du cinéma français, Pialat partage avec lui un désir de capter la vie sur pellicule, qu'il filme la jeunesse de son époque (*Passé ton bac d'abord*), celle qui grandit à l'ombre de la première guerre mondiale (*La Maison des bois*) ou qu'il retrace les derniers mois de la vie du peintre Vincent Van Gogh (*Van Gogh*).

Le visionnage des séquences dansées de *Van Gogh* (1991, chapitre 13 et 23 de l'édition DVD Gaumont) offre des points de comparaison fructueux avec le style de Renoir, notamment avec le bal de la Reine blanche dans *French Cancan* (s. 2). Les films se déroulent tous deux aux environs de 1890 et racontent l'un la lutte d'un directeur de cabaret qui se décrit comme « esclave » des financiers (s. 4), l'autre celle d'un artiste contre l'incompréhension des marchands de tableaux et des critiques.

Le Montmartre semi-campagnard de Renoir n'est pas si éloigné des bords de l'Oise de Pialat. Mais à la théâtralité voyante du décor en studio du premier succède chez le second un intérêt pour la lumière naturelle, par exemple les jeux d'ombres sur les frondaisons – dentelle lumineuse qui fascinait déjà les peintres impressionnistes, évidente inspiration de nombreux plans de *Van Gogh*. Pourtant, loin d'assimiler le réalisme aux extérieurs réels, Pialat semble endosser la remarque de son protagoniste peintre : « *J'aime pas peindre l'eau, c'est trop fluide et équivoque* ». La juxtaposition des couleurs lors des danses, dans *Van Gogh*, confirme le choix de touches vives sur fond neutre plutôt que de demi-teintes qui se fondraient les unes avec les autres.

Le cabaret, dans *Van Gogh*, rappelle encore davantage la Reine blanche, avec les fresques à la Toulouse-Lautrec sur les murs (échos aux affiches de même style chez Renoir). Un même point de bascule a lieu dans les deux films : après une danse gaie en deux temps, l'orchestre entonne une valse lente, propice à une solennité amoureuse : c'est le coup de foudre entre Nini et Danglard et la déclaration muette, par la seule intensité du regard, de Van Gogh à Marguerite



Van Gogh de Maurice Pialat (1999, Gaumont)

chez Pialat. Le mouvement circulaire de la valse offre un bonheur furtif, filmé comme un isolement momentané du monde.

Le plan large, pour capter la vie même

La parenté entre les deux cinéastes est surtout visible dans leur préférence pour le plan-séquence, la profondeur de champ et les plans larges (Pialat disait les films « à *champ large* »). Le cadre doit être suffisamment ouvert pour que les personnages y déploient leurs mouvements en toute liberté, particulièrement lorsqu'ils dansent. Dans les trois bals, la liberté des corps (jambe levée de Nini pendant le chahut-cancan ; épaules dénudées d'une prostituée à la guinguette) indique une sensualité qui s'épanouit en plaisirs de la chair dans les séquences suivantes. Le moment où Marguerite (jeune bourgeoise à qui son père a interdit de danser) se met à guincher avec une fille du cabaret diffuse la même force vitale que Nini, radieuse lors du cancan. Toutes deux ont dû auparavant renoncer à la jalousie envers l'homme qu'elles aiment et donc accomplir un acte de lâcher-prise. Le personnage masculin n'est pas en reste : Pialat, comme Renoir, est fasciné par le mystère d'une création qui, lorsqu'elle s'accomplit, n'appartient plus en propre à son créateur – qu'il soit peintre comme Van Gogh ou homme de spectacle comme Danglard.

Mais Danglard, quand le spectacle a enfin lieu, a le plaisir d'être témoin de la satisfaction de son public ; Van Gogh, lui, ne la connaît guère de son vivant. Seule Marguerite, modèle et amie, reconnaît sous la « *succession de moments de faiblesse* » dont il fait preuve, une incroyable « *force* ». Cette remarque (justement prononcée alors qu'elle regarde Vincent danser à la guinguette) s'appliquerait à merveille au parcours de Danglard mais aussi à celui de Nini, qui après une série de choix parfois mal avisés, triomphe sur scène en une affirmation de la vie – le credo esthétique de Renoir comme de Pialat.



Van Gogh de Maurice Pialat (1999, Gaumont)



Van Gogh de Maurice Pialat (1999, Gaumont)

PISTES DE TRAVAIL

Les femmes : sujets ou objets du spectacle ?



Nini à tous les temps

Plusieurs femmes de spectacle tendent à Nini un miroir, décliné à tous les temps.

On étudiera :

– les deux visages de son passé : celui d'Esther, la « fleur de pavé » qui lui succède et celui de Thérèse, son amie blanchisseuse, refoulée lors de l'audition chez Guibole et qui, dans le cancan final, est enlacée par Paulo le boulanger, qui vient de comprendre qu'il a perdu Nini.

– les visages de son futur : avenir proche avec Lola, la maîtresse mûre et encore danseuse pour Danglard ; avenir éloigné, variable selon qu'elle continue de pratiquer son art en le transmettant aux plus jeunes (Guibole), ou qu'elle finisse, avec « l'aide » de l'absinthe, à la rue et oubliée de presque tous (Prunelle, ancienne gloire du cancan elle aussi).



Pygmalion ou Don Juan ?

Le choix de vie de Danglard oppose amour du métier et fidélité conjugale.

Pourquoi Nini accepte-t-elle finalement ce contrat ? On note que lorsqu'elle l'accepte, elle croit qu'il s'agit de se prostituer.

Comment Lola s'est-elle accommodée de cet arrangement amoureux ? Elle jongle entre manifestations doucereuses de son amour envers Danglard et coups bas qui le privent de ressources financières.

Au regard du credo amoureux et professionnel de Danglard, dans quelle mesure le music-hall fait-il « paravent » (chinois !) à une guerre des sexes qui ne dit pas son nom ?



La face sombre de l'homme de spectacle

Comment Renoir fait-il usage du visage de la star Gabin, à la fois chargé de la sympathie de ses rôles d'ouvriers d'avant-guerre et empâté ? Voir les moments où son visage bonhomme se crispe, lors de deux colères : quand, ruiné, il peste contre le métier du spectacle en tirant les lacets du corset de Lola et, avant le cancan, lorsqu'il lâche un « *Et puis merde !* » à Nini, transporté de colère face à une jalousie qu'il juge puérile et non professionnelle.



Les femmes, des corps à vendre ?

Contre l'idée reçue d'une idéalisation de la vie des danseuses dans le film, on pourra relever les différents indices de la difficulté pour les femmes de s'élever hors de leur classe. Si les blanchisseuses apparaissent comme soucieuses de décrocher le meilleur parti (« *Il sera bien plus gentil quand il sera patron !* » dit Nini de Paulo, s. 5, « *C'est pas encore ça ! la qui m'offrira mon p'tit intérieur Renaissance* », dit Thérèse de son flirt de la veille), leur vénalité s'explique par le fait que le corps féminin, dans le monde du spectacle ou ailleurs, est acheté et vendu comme une marchandise : Coudrier plaisante sur la mise à disposition du corps de Lola (« *apportez-moi un narguilé, du haschich et le nombril de la Belle Abbessé !* », s. 1), Danglard obtient l'accord de la mère de Nini quand il évoque sa paie (s. 5), et quand Lola se refuse à Walter, celui-ci retire ses fonds du projet du Moulin rouge (s. 4).



Au lit

On mettra en parallèle les deux scènes où Nini couche avec un homme. Dans les deux cas, c'est elle qui prend l'initiative et l'acte lui-même est laissé dans une ellipse. Mais le décor, le rythme et les angles de prise de vues diffèrent grandement entre la « leçon » prise avec Paulo, qui croit à un don de sa personne tout entière (« *t'es ma p'tite femme* », s. 6, « *je t'aime* », s. 10), et l'abandon effectif (sur le dos, yeux vers le haut, restant dans le lit quand il l'embrasse) qui caractérise la scène d'amour avec Danglard (s. 22). On pourra aussi comparer les costumes (sous-vêtements blancs, roses) avec ceux, orientalisants, de l'odalisque Lola, qui, enroulée dans des tentures ou corsetée, ne se donne jamais totalement.



Les petits soldats du cancan

On étudiera la métaphore filée par Danglard, et par le film lui-même, des danseuses comme soldats : « *t'es un bon p'tit soldat* », dit Danglard à Nini blessée sur le chantier (s. 18), avant de mettre en doute cette qualité (s. 37). Les danseuses sont appelées « *l'escadron* » par les pickpockets quand elles déboulent sur le chantier et leur entraînement chez Guibole se fait au rythme de levers de jambes à la chorégraphie militaire (s. 12). Enfin, le cancan reprend des figures militaires quand l'orchestre joue une marche et que les danseuses défilent. Quel rapport au corps cette métaphore implique-t-elle ? Quelle est la part de discipline dans la vision du « métier » selon Danglard ?

ATELIER

Jeté de couleurs

Mêlant choix technique et ligne esthétique, l'usage de la couleur dans *French Cancan* est tendu entre le goût de Renoir pour la théâtralité et la peinture et son besoin de créer une énergie vitale par les moyens de la mise en scène. Nous proposons ici plusieurs entrées permettant d'étudier, avec les élèves, ces deux pôles de l'utilisation de la couleur par Renoir.

Le Technicolor. Dès son premier film en couleur, *Le Fleuve* (1950), Jean Renoir s'est révélé excellent coloriste, filmant notamment un rite indien lors duquel les enfants se jettent des pigments colorés. *French Cancan* utilise le procédé Technicolor trichrome (ou tri-bande) selon lequel trois négatifs noir et blanc (chacun sensible à une des trois couleurs primaires) sont impressionnés dans une énorme caméra, dont la lourdeur impose d'en limiter les mouvements. Ce procédé, créé en 1932, implique à l'époque que la pellicule impressionnée soit tirée à Londres dans les laboratoires Technicolor, ce qui diffère le moment du visionnage des rushes et rend la production plus onéreuse. Comment Renoir contourne-t-il les contraintes liées à la lourdeur de ce procédé, dans la scène finale en particulier (mouvements des personnages, composition du plan, jeté des couleurs) ?

Influencé par les conseillers techniques que la firme impose sur le tournage, le cinéma hollywoodien en Technicolor est souvent caractérisé par des couleurs flamboyantes, voire criardes. On pourra visionner tout ou partie de deux films situés dans le Montmartre de la Belle Époque et tournés en studio : *Un Américain à Paris* de Vincente Minnelli (1951) et *Moulin rouge* de John Huston (1952). Qu'est-ce qui distingue leurs choix chromatiques de ceux de *French Cancan* ? Chez Minnelli, les ballets, inspirés des toiles de Raoul Dufy ou de Toulouse-Lautrec, sont le lieu d'une extrême stylisation des décors (à l'instar de ceux des cafés-concerts où vont Nini et le prince, s. 32), souvent dominés par une seule couleur.

Chez Huston la vivacité des couleurs semble primer sur leur coordination : des robes des danseuses de cancan aux plumes de la chanteuse dans le décor bleu-



Un Américain à Paris de Gene Kelly (1951, Warner bros.)



Moulin rouge de John Huston (1952, Seven7)



Moulin rouge de John Huston (1952, Seven7)



blanc-rouge, les matières et les détails sont écrasés sous l'intensité chromatique. On pourra opposer le traitement des couleurs du cancan chez Huston, dont le plan en plongée filme les robes multicolores, à celui du cancan de Renoir, où un filmage frontal privilégie les dessous, donc les jupons blancs : bien que robes et chapeaux soient aussi multicolores, on ne les aperçoit que par touches.

Une palette gaie mais maîtrisée. La palette de *French Cancan* est caractérisée par sa variété et sa vivacité : robes des danseuses dans le cancan final (s. 38), juxtaposition de couleurs complémentaires (vert d'eau et rouge du costume de la Belle Abbessé s. 1 ; ensemble rouge et bleu d'Esther s. 36...) ou de l'ordre du dégradé (cheveux roux et robe rose de Nini). On pourra distinguer un usage de la couleur par à-plats (par exemple la chambre de Danglard, s. 6, la salle et les coulisses du Moulin rouge), d'un usage par touches : cocarde bleue de Danglard (s. 18), plumes multicolores des danseuses autour de lui (s. 37). Entre ces deux extrêmes, Renoir ménage souvent l'émergence d'une couleur dominante sur fond neutre, noir et blanc (les fracs et les jupons blancs des danseuses, les rehauts de leurs robes et de leurs chapeaux à plumes). L'étude du trajet de différentes couleurs au cours du film permet de leur attribuer, sans symbolisme réducteur, certaines fonctions narratives. Ainsi le jaune, de la porte cochère près de laquelle Danglard suit Nini (s. 5) au gant de la Belle Abbessé (s. 20) ou au chiffon d'Esther (s. 24), apparaît comme la couleur-talisman des femmes découvertes par Danglard. On pourra étudier les différentes occurrences du rose tendre, qui contribuent à faire appartenir Nini aux « murs » du Moulin rouge, ou du vert, qui véhiculent un jeu subtil entre naturel (le gazon) et artifice (les tenues de Lola).

TÉMOIGNAGE

« Des films du présent perpétuel »

Devenu critique aux *Cahiers du cinéma* à 25 ans en 1953, Jacques Rivette, futur réalisateur du documentaire *Jean Renoir*, le *Patron* et de films de la Nouvelle Vague, s'était proposé comme « petit stagiaire » sur le tournage de *French Cancan*.

C'était la façon dont [Jean Renoir] vivait : dans le présent total, ce qui est une des forces de ses films, qui sont des films du présent perpétuel – la rançon étant qu'on peut couper dedans à tort et à travers, ce qui est arrivé à presque tous.

Le tournage de *French Cancan* était un tournage très public. Le producteur, monsieur Deutschmeister, un des grands producteurs français de l'époque (il venait de produire *Le Rouge et le Noir* d'Autant-Lara), était prêt à dépenser l'argent qu'il fallait, mais pas un centime de plus. Presque tous les jours, en fin de journée, il venait sur le tournage, et il parlait publiquement avec Jean Renoir de ce qui allait se passer le lendemain. Parfois celui-ci avait l'imprudence de dire qu'il avait une idée formidable, il racontait, par exemple, qu'il y aurait un épisode où Philippe Clay serait déguisé en grenadier de la Garde, ce qui permettrait plein d'astuces sur les fameux pantalons, mais ça ne faisait pas rire du tout monsieur Deutschmeister, et il ne reste dans le film, de ce qui devait être un grand numéro musical, qu'une très rapide allusion. Jean Renoir spéculait, inconsciemment, sur le fait que si le producteur ne voulait pas de cette idée-là, il en aurait une autre. En effet, il était jaillissant d'inventions, toujours prêt à abandonner une idée au profit d'une autre, et en même temps, devant quelqu'un comme Deutschmeister, incapable d'affirmer qu'il tenait à celle-ci plutôt qu'à l'autre. [...]

[S]ur le tournage, Jean Renoir s'est surtout intéressé à Françoise Arnoul, qui était à l'époque la nouvelle grande star du cinéma français : elle sortait des films de Jean Boyer ou d'Henri Verneuil, elle était ravie de travailler avec Jean Renoir, intelligente et pleine de bonne volonté, et Renoir a pris un grand plaisir à travailler avec elle. Il s'est aussi beaucoup amusé avec tous les seconds rôles, dont certains étaient assez développés, tant l'entourage de Danglard que les petites blanchisseuses ou les jeunes danseuses de cancan. De tout cela, il ne reste que des lambeaux : l'essentiel a été massacré au montage.

Je me souviens par exemple d'une longue scène entièrement disparue : à la fin de la soirée qui fait l'exposition des principaux personnages, on abandonnait Gabin et Maria Félix, et on revenait sur Françoise Arnoul, escortée par le prince (Giani Esposito), et on les accompagnait jusqu'à la

porte de la blanchisserie, en haut de la rue en pente ; ils bavardaient, des couples passaient en chantonnant ; puis sa maman (Valentine Tessier), alertée par les voix, ouvrait la fenêtre et la grondait sur le thème : « C'est à cette heure-là que tu rentres... », alors la chatte de Nini arrivait, et Nini la prenait dans ses bras, l'embrassait : « Avec qui tu as été traîner ?... », et pendant tout ce temps, le prince n'osait pas dire à Nini qu'il était éperdument amoureux d'elle. C'était une scène magnifique, dont il ne reste pas un centimètre. Autre plan, dans la longue rue en pente, que Léon Larive (le cuisinier de *La Règle du jeu*) descendait fièrement au bras de sa nouvelle conquête (Dora Doll), et brusquement surgissaient de l'ombre deux mandrins qui se jetaient sur lui, lui fauchaient sa montre, son portefeuille ; la dame disparaissait de son côté, et le gros bourgeois se retrouvait tout seul, au milieu de la rue, dévalisé, perdu, et tournait sur lui-même comme une toupie, et dans son mouvement, la caméra panoramique doucement et recadrant en profondeur un fiacre qui arrivait, et d'où descendaient Nini et le prince. Dans le film, il ne reste que la fin du plan. C'était drôle, rapide, précis, mais Renoir était reparti à Hollywood, et le montage a été fait par les monteurs à l'année de monsieur Deutschmeister, aux ordres de la production.

En revanche, il y a une séquence que tout le monde avait détesté faire, tant Renoir que Jean Gabin et Françoise Arnoul, la scène dans l'hôtel où ils sont censés faire l'amour pour la première fois. Renoir, lui, avait prévu de s'en tenir à la petite chanson de Philippe Clay, devant la porte de la chambre refermée. Cela suffisait amplement, mais Deutschmeister a imposé qu'il y ait une scène dans la chambre, avec les deux acteurs sur l'oreiller. Renoir l'a tournée sans désir, sans idée ; quant à Gabin, il se trouvait trop vieux, et détestait ce genre de choses. Il avait raison, ces quelques plans tournés sans plaisir n'ont aucun intérêt. Bien sûr, cette scène est restée intacte au montage.

« À propos de Jean Renoir, par Jacques Rivette », propos recueillis par Hélène Frappat, *La Lettre du cinéma*, n° 25, hiver 2003-2004.



Jean Renoir, Jean Gabin et Françoise Arnoul sur le tournage de *French Cancan*.

Jacques Rivette a été témoin de la réalité du rapport de forces entre un réalisateur et son producteur : même face au plus grand cinéaste français, le financier a pouvoir sur le créateur. Au moment où il montre Danglard dans ses démêlés avec ses investisseurs, Jean Renoir vit lui-même cette contrainte. Cet interventionnisme aboutissant à l'absence de *final cut* (montage final avalisé par le réalisateur) est connu à Hollywood. L'importance d'une production comme *French Cancan* en costumes et en studio va dans le sens de ce rapport de forces déséquilibré. Mais Rivette a une hypothèse intéressante : le cinéma de Renoir prête particulièrement le flanc à cette atteinte : « on peut couper [dans ses films] à tort et à travers » car ce sont des films « du présent perpétuel ».

La formule s'entend au moins de deux façons. La part d'improvisation au tournage rend le producteur d'autant plus prompt à couper qu'il n'a pas approuvé préalablement les idées. Plus profondément, dès l'écriture, Renoir se contente d'une trame car il cherche à recréer à l'écran une vie, qu'elle soit de l'ordre de l'atmosphère (Montmartre), des relations humaines (l'exclamation de Nini quand Danglard lui demande si elle aime le cancan), ou de la pure énergie des corps (le cancan final). Plus ce « présent » est réussi, palpitant, plus il est fragile, inutile à la stricte mécanique narrative, et donc, supprimable aux yeux des stakhanovistes du scénario.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



De Jean Renoir

Écrits (1926-1971), [1974], Ramsay poche cinéma, 2006.

Entretiens et Propos, [1979], petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2005 : volume indispensable qui rassemble de grands entretiens des années 1950 et 1960.

Ma vie et mes films, Flammarion (Coll. Champs Contre-champs), 1974.

Sur Jean Renoir

Livres

André Bazin, *Jean Renoir*, Champ libre, 1971.

Christopher Faulkner, *Jean Renoir. Conversation avec ses films 1894-1979*, Taschen, 2007.

Claude Gauteur, *D'un Renoir l'autre*, Le Temps des cerises, 2005.

Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, la règle ou le jeu*, Denoël, 1986, réédité chez Ramsay Poche, 1994.

Périodiques

Télérama hors-série : « La toile en mouvement, Renoir père & fils », septembre 2005. Contient un DVD du *Déjeuner sur l'herbe*.

Claude Beylie, « Renoir le constructeur », *Cahiers du cinéma*, n° 80, février 1958, pp. 1-8.

Dossier Jean Renoir, *Positif*, n° 537, novembre 2005.

Sur French Cancan

L'Avant-Scène, n° 544, septembre 2005.

Edouard Arnoldy, « French cancan et le spectateur mobile », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 12, n° 3, 2002, p. 11-31 : téléchargeable gratuitement sur

<http://id.erudit.org/iderudit/000733ar>

André Bazin, « Portrait d'Auguste Renoir », *Cahiers du cinéma* n° 47, mai 1955, pp. 35-38 : malgré son titre il s'agit d'une critique de *French Cancan* à sa sortie.

Janet Bergström, « Renouer : *French Cancan*, ou le retour de Jean Renoir en France », *Vertigo* n° 21, 2001, pp. 157-166.

*Georges Sadoul, « Dimensions de Jean Renoir », *Les Lettres françaises*, 19 mai 1955, repris in *Chroniques du cinéma français*, UGE, 1979.

*François Truffaut, « *French Cancan* de Jean Renoir », *Arts*, 4 mai 1955.

NB : Les textes précédés d'un * sont disponibles à la Bibliothèque du Film (BIFI, Paris et Toulouse) en consultation sur place sous forme de fichiers numérisés.

Autres références

Texte

Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Flammarion, 1995.

Franck Kausch, « Limparfait antérieur. Ambiguïtés de la nostalgie », in dossier « La Belle Époque à l'écran », *Positif* n° 548, octobre 2006, pp. 109-111.

CD

Georges van Parys et le cinéma, Emarcy, 2006. Contient la valse à la Reine blanche et *La Complainte de la butte* en version instrumentale ainsi que chantée par Cora Vaucaire.

Jean Serge, *Jean Renoir, pour tout vous dire*, CD Ina/Radio France, 2005.

Vidéo

Jean Renoir, l'essentiel, coffret de 12 DVD, Studio Canal, 2005. Contient 13 films et de nombreux bonus.

Plusieurs documentaires consacrés à Jean Renoir sont au catalogue **Images de la culture**, disponibles pour les organismes culturels, dont les CDI (pour un prêt ou un achat, consulter le site internet d'Images de la culture).

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.luxvalence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captions de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Une ode au mouvement

Pour son premier film en France depuis 1939, Jean Renoir recrée en studio le Montmartre de son enfance, celui des petits métiers et des music-halls. Le plus français des cinéastes a goûté à l'Amérique mais c'est avec une comédie musicale infléchie de traditions scéniques françaises qu'il retrace la réinvention d'une danse ancienne par Danglard (Jean Gabin), fondateur du Moulin rouge, qui proposera aux bourgeois le frisson de l'encanaillagement.

Cette friction entre les classes sociales qui parcourt *French Cancan* trouve son équivalent dansé dans le french cancan qui abolit la rampe entre scène et salle. Mais le mouvement caractérise aussi l'intrigue : ascension sociale de la blanchisseuse Nini découverte par Danglard, remous financiers autour du cabaret en construction, valse-hésitation de Nini et de Danglard entre trois amours...

Comment rendre à l'écran le mouvement sans le figer ? Comment filmer le passé sans l'embaumer ? Renoir apporte des réponses à tous les niveaux de la mise en scène, de l'écriture aux angles de caméra en passant par les décors. Loin de la « chromo » 1900, *French Cancan* est entièrement tendu vers son éblouissant finale, apothéose du mouvement – l'âme de la danse comme celle du cinéma.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est coordinateur secteur scolaire et édition pédagogique au sein de Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Charlotte Garson est critique aux *Cahiers du cinéma* et à la revue *Études* depuis 2001, auteur des ouvrages *Amoureux*, *Jean Renoir* et *Le Cinéma hollywoodien* et des livrets sur *Adieu Philippine* et *Les Demoiselles de Rochefort*. A produit des émissions sur France Culture. Programmatrice au Festival des 3 Continents (Nantes).

