



*LE CHEF-D'ŒUVRE ABSOLU DE RENOIR* Jacques Lourcelles

*LE CARROSSE D'OR EST UN OBJET PARFAIT* François Truffaut

# LE CARROSSE D'OR

de Jean RENOIR

France/Italie - 1952 - 1h40

COPIES NUMÉRIQUES RESTAURÉES PAR TF1 DA  
VERSION ORIGINALE ANGLAISE INÉDITE VOULUE PAR JEAN RENOIR

**SORTIE LE 31 OCTOBRE 2012**

## **PRESSE**

**Laurence Granec et Karine Ménard**

Tél. 01 47 20 36 66

Mail : [laurence.karine@granecmenard.com](mailto:laurence.karine@granecmenard.com)

## **COMMUNICATION INTERNET**

**Christine Brion**

Tél. 06 75 18 92 74

[brion.christine@gmail.com](mailto:brion.christine@gmail.com)

## **DISTRIBUTION**

**Les Acacias**

Tél. 01 56 69 29 30

[acaciasfilms@wanadoo.fr](mailto:acaciasfilms@wanadoo.fr)

Dossier de presse et photos téléchargeables sur [www.acaciasfilms.com](http://www.acaciasfilms.com)

## SYNOPSIS

Au 18ème siècle, une troupe de la Commedia dell'arte donne des représentations dans une colonie espagnole d'Amérique du Sud. C'est une communauté joyeuse et bruyante, animée par une maîtresse femme, Camilla, qui joue le personnage de Colombine à la scène. Camilla est une force de la nature et un tempérament généreux. Elle a un soupirant, Felipe, son compagnon de voyage, mais ne tarde pas à conquérir les cœurs du toréador local, Ramon, et du vice-roi lui même, Ferdinand. Ce succès dérange l'ordre social et agace la cour qui essaie de discréditer l'intruse et sa troupe de théâtres. Le vice-roi, monarque frivole, aimable et fastueux, fait don à Camilla du superbe carrosse d'or qu'il a acheté en Europe et qui fait l'orgueil de la cour. Scandale. Pour sortir d'une situation embarrassante et dans l'incapacité de choisir entre ses trois galants, Camilla les renvoie dos à dos, et offre son beau carrosse à l'Église. Il servira désormais à porter le saint sacrement aux malades. Ayant résolu ces problèmes, Camilla se consacre totalement à son art : le théâtre.

## DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

Après treize ans d'exil américain, Renoir choisit cette adaptation du *Carrosse du Saint Sacrement* de Mérimée pour revenir tourner en Europe. Quand il débarque sur ce projet, les producteurs ont déjà englouti une petite fortune en confiant initialement le développement du scénario à un Luciano Visconti devenu totalement incontrôlable.

Renoir, lui, accepte de jouer le jeu de la commande. Mais en gros chat matois, il impose tranquillement ses conditions :

- Le Technicolor (le film sera la première superproduction européenne en technicolor sans participation américaine et comme le proclamera l'affiche du film : « La première superproduction française en Technicolor »). Et ce sera son second film en couleur après *Le Fleuve*.

- Le son direct, ce qui pour une production italienne est exceptionnel à l'époque. A ce titre, la lettre de Renoir aux producteurs est assez édifiante : «...A tort ou à raison, j'ai toujours refusé de faire des films doublés et je continue à refuser... Si je me trouvais dans l'impossibilité d'enregistrer directement le rôle principal du film, je me verrai dans l'obligation de me retirer... ».

Mais surtout, Renoir pose sa patte sur ce projet. Il transforme le texte initial en un hommage à la commedia dell'arte, au jeu et à Anna Magnani : « Où commence la comédie ? Où finit la vie ? » fait-il dire à son héroïne dans le film. Une réplique que l'auteur illustre dès l'ouverture du film : des acteurs jouent sur une scène de théâtre, zoom, on entre dans la scène qui soudain devient le film. Plus tard, Renoir ne tarira pas d'éloge sur le jeu d'Anna Magnani :

« Le tournage était en anglais. Or, elle ne parlait pas anglais. Elle l'a appris pour ce film... Son parlé est délicieux, son accent italien est très poussé et cela donne aux mots anglais une sonorité imprévue, inattendue. Et je crois que c'est une des raisons pour laquelle la version anglaise est bonne... ».

François Truffaut, qui a baptisé sa société de production « Les films du Carrosse » en hommage au film de Renoir, déclarait dans son livre *Les films de ma vie* : « Il est entré beaucoup d'injustice dans l'accueil réservé par la critique et le public au *Carrosse d'or* qui est peut-être le chef-d'œuvre de Jean Renoir. C'est en tout cas son film le plus noble et le plus raffiné jamais tourné. On y trouve toute la spontanéité et l'invention du Renoir d'avant-guerre jointes à la rigueur du Renoir américain. Tout y est race et politesse, grâce et fraîcheur. C'est un film tout de gestes et d'attitudes... *Le Carrosse d'or* est d'une beauté absolue mais la beauté est son sujet profond ».

Quant à la nécessité de « digitaliser » ce monument de beauté en abyme, citons ici Renoir dans une célèbre interview qu'il accorda à Jacques Rivette et François Truffaut : « Quand j'ai commencé dans le cinéma, je considérais qu'une des supériorités du cinématographe sur le théâtre était d'être comme un objet plastique ; il restait, comme peut rester un tableau, une statue, bon ou mauvais, je ne parle pas de la qualité, je parle simplement de la durée. Et bien, ce n'est pas vrai, ça ne reste pas... On se figure que le film, tel que nous allons le sortir, le donner après son montage définitif, restera imprimé comme cela.

Remarquez que, mécaniquement, c'est la vérité. Un film technicolor ne bouge plus. On peut tirer des copies technicolor pendant des siècles, elles seront les mêmes, théoriquement ».

## PROPOS DE JEAN RENOIR

Quant au *Carrosse d'or*, l'action se situe au XVIIIème siècle. L'élément principal en est un carrosse que le Vice-Roi du Pérou fait venir d'Europe. Sa maîtresse en titre espère que le carrosse lui échouera. Le Vice-Roi est séduit par l'actrice vedette d'une troupe de comédiens dell'arte en tournée. Il lui donne le carrosse ce qui déclenche une révolution de palais. L'actrice ne question, la Péricole, arrangera les choses en faisant don du carrosse à l'Evêque de Lima. Mon collaborateur principal pour ce film fut feu Antonio Vivaldi. J'ai écrit le scénario au son des disques de ce maître. Son sens dramatique, son esprit m'orientaient vers des solutions m'apportant le meilleur de l'art théâtral italien.

Le personnage de La Péricole était interprété par Anna Magnani. Bien des gens s'étonnèrent de l'application d'un talent connu pour sa violence à un ensemble en principe mieux fait pour des marionnettes milanaïses. Si j'avais eu affaire à une actrice de genre bourgeois, mon film eût risqué de tomber dans la mièvrerie. Avec Magnani, le danger était d'aller trop loin dans ce qu'il est convenu d'appeler le réalisme. Sa réussite dans ce rôle est évidente. Sa bouleversante interprétation me força à traiter le film comme une pantalonnade. Un autre atout qu'elle m'apportait était sa noblesse. Cette femme habituée à interpréter des rôles de femmes du peuple déchirées par la passion fut parfaitement à son aise dans les subtilités d'une intrigue de cour. Les heures de travail au studio avaient été fixées de midi à huit heures du soir. Au début des prises de vue, Magnani ne paraissait jamais avant deux heures. Je lui représentais combien ce retard coûtait à la production. Mais elle se fichait pas mal de la production. Je lui représentais que ce n'était pas gentil pour ses camarades qui, eux, arrivaient à l'heure, en vain. Finalement, je la pris à part et lui déclarais que je préférais renoncer au film plutôt que de faire poireauter tout le monde. Emue par cette menace, elle me promit d'arriver désormais à l'heure et tint parole.

Une autre entreprise concernant Magnani fut de la persuader de passer ses nuits dans son lit et non dans les cabarets. Elle m'arrivait le matin mourant de fatigue, avec des poches sous les yeux et incapable de se souvenir d'une ligne. Claude, mon neveu, faisait la grimace en pensant qu'il allait devoir la photographier dans cet état. Elle commençait par déclarer qu'elle ne tournerait pas, qu'elle était trop moche, qu'elle avait l'air d'une mendiante, tout cela dit en frissonnant dans une vaste cape de vison et en grillant cigarettes sur cigarettes. J'insistais pour qu'elle se laisse maquiller et la faisais répéter dans le décor. Je demandais à Claude de l'éclairer provisoirement : il fallait qu'elle sente la chaleur des lampes. Au bout de cinq minutes ses poches sous les yeux avaient disparu, sa voix était éclaircie et elle avait dix ans de moins. Elle était La Péricole.

Jean Renoir *Ma vie et mes films* (Flammarion)

## LE CARROSSE D'OR

### «LE CHEF-D'ŒUVRE ABSOLU DE RENOIR»

Le chef-d'œuvre absolu de Renoir. Le plus civilisé et le plus européen de tous les films. Les motifs d'admiration sont ici innombrables : construction en actes, plus habile encore, dans sa géniale simplicité que celle de *La Règle du jeu*, utilisation raffinée et savante de la profondeur de champ dans le théâtre, au palais du roi et surtout dans l'appartement de Camilla, splendeur harmonieuse des couleurs, et cette lumière claire et dorée qu'on n'a jamais revue depuis sur un écran. Il est plus facile d'aimer ce film (qu'on peut revoir cent fois avec le même plaisir) que d'en pénétrer le cœur. Sans doute se trouve-t-il dans le caractère protéiforme du personnage de Camilla, portrait tout à la fois de la condition humaine selon Renoir, de son auteur lui-même, de ses aspirations, de sa vision du monde. Protée : symbole et incarnation de l'envie faustienne de mener plusieurs existences. Camilla ressent avec plénitude, avec une intensité déchirante, l'appel de l'exubérance de la vie ; elle en ressent aussi la frustration. Une vie, c'est trop peu. Toutes les vies, c'est impossible. Entre les deux, ou plutôt au-delà des deux, il y a le théâtre, ce mirage incarné, ce remède à la mélancolie et à toutes les frustrations. Certes Renoir rend hommage au théâtre, mais ce serait une erreur que de limiter le sens du film à cet hommage-là. Le théâtre apparaît ici, bien évidemment, comme réalité concrète (Renoir n'exprime rien qui ne passe d'abord par le concret) mais surtout comme métaphore. Il est le réceptacle de toutes les aspirations humaines à la totalité, à la plénitude ; il est le miroir de l'âme sensible et avide de l'héroïne et de celle de son auteur. Il représente un dépassement, encore réel, de la réalité : le théâtre ou la métempsychose préférée de l'Occidental. Synthèse de l'art plastique et de l'art dramatique, musique et confession intime, *Le Carrosse d'or* est l'un de ces quelques films qui permettent de croire à la supériorité du cinéma sur tous les autres arts.

Jacques Lourcelles *Dictionnaire du cinéma* (Robert Laffont)

## LE CARROSSE D'OR VU PAR ÉRIC ROHMER

« le sésame ouvre-toi » de toute l'œuvre de Renoir. Les deux pôles ordinaires de celle-ci, l'Art et la Nature, la Comédie et la Vie y prennent figure de deux miroirs en vis à vis qui se renvoient indéfiniment leur image jusqu'à en effacer toute démarcation entre les deux zones d'influence. La question majeure de tous les films précédents et suivants – celle de la sincérité – trouve ici sa réponse la plus élégante, fût-elle formulée à son tour comme une interrogation. Cette œuvre nécessaire (il fallait qu'elle fût et chacun des moindres accidents y peut être déduit de l'hypothèse initiale) est une œuvre de commande, tirée d'une pièce que rien ne semble-t-il (si ce n'est la veine ésotérique de Mérimée) ne promettait à une telle destinée. Ce jeu rigoureux ne connaît d'autre règle que celle d'une improvisation posée comme principe. Cet écrin précieux a eu le rare bonheur d'enfermer les riches joyaux qui ont nom : *Commedia dell'arte*, Vivaldi, Magnani. Rien donc de théorique. Si un auteur peut ainsi se flatter de faire passer dans la forme ce qui constitue d'habitude le fond de son propos, c'est que celui-ci est en même temps le propos privilégié de l'art dans lequel il s'exerce. Tout ce qui est dit et montré, ici, concerne non seulement Renoir, mais le cinéma tout entier, lesquels n'ont qu'un même et unique objet profond : le spectacle, ou si l'on préfère l'apparence. Et les apparences, là, n'étaient guère à priori favorables. Cette sorte de spectacle, le mime, la mascarade, offre en général la plus extrême répugnance à s'inscrire sur un écran. Renoir a su le plier aux normes cinématographiques, en même temps qu'il l'a fait servir de repoussoir. L'affectation des attitudes n'est là que pour provoquer le naturel et rendre ses interventions plus éclatantes ; le masque une fois ôté, la figure humaine brille de sa splendeur vraie, lavée de la boue déposée par la routine séculaire de la vie et de l'art.

Ce chassé-croisé de la règle et de la liberté trouve enfin son écho sur le plan moral ; la belle indécision d'une femme nous est présentée comme la plus sublime des vocations. Si Renoir ne tranche pas, ce n'est point par urgence. Son œuvre est parfaite comme le cercle : comme le cercle, elle hait la quadrature.

Eric Rohmer, in *Jean Renoir* par André Bazin (Editions Champ libre)

## LES CONDITIONS DE LA RESTAURATION ET DE LA NUMÉRISATION DU FILM PAR TF1 DA

Nous présentons *Le Carrosse d'or* comme il n'a jamais été présenté à ce jour. Le film fut certes restauré à la fin des années 80, mais dans une filière photochimique. Vingt ans plus tard, les outils techniques dont nous disposons en cinéma numérique nous ont permis d'envisager une restauration différemment.

Le film a été tourné avec une caméra Technicolor Trichrome, laquelle gère trois négatifs noir et blanc à la fois, entraînés en synchronisme parfait, l'un étant sensible au rouge, l'autre au vert et le dernier au bleu.

Quant au son... Depuis toujours, deux hypothèses circulent sur la version originale du film : certains avancent que chaque scène aurait été tournée dans 3 langues (anglais, français et italien). D'autres, s'appuyant sur les propos du producteur Francesco Alliata, estiment que le film a été tourné en anglais, puis postsynchronisé en français et en italien. Renoir a toujours considéré que l'anglais était LA version originale.

Cette restauration a démontré que la version originale est anglaise, conformément aux propos de Renoir. Cependant, une seconde fin a été découverte, identique à la première, à ceci près qu'elle fut tournée...en français.

Chacun des trois négatifs a été scanné en 2K, sur le SCANITY, la dernière acquisition de Digimage. Une des particularités de ce scan est qu'il est « sprocketless » : aucune griffe ni dent n'entraîne le négatif, ce qui garantit une sécurité optimale.

Après un léger filtrage sur chaque couche, l'image a été recomposée à partir des ces trois sources. Opération extrêmement délicate, les images devant se superposer parfaitement.

Renoir utilise une large gamme chromatique et des couleurs éclatantes en Technicolor que l'éta-lonnage sur station Nucoda restitue parfaitement.

Les éléments magnétiques ayant disparu, nous avons restauré les versions anglaises et françaises d'après les négatifs son, les seuls éléments audio photochimiques dont nous disposons. Là encore, une nouvelle technologie, « Résonance », permet de scanner les négatifs son pour ensuite opérer de manière visuelle. Les éventuelles erreurs de gamma ont été corrigées.

Une attention particulière a été portée aux couleurs rouge et or, si emblématiques du film.



## FICHE TECHNIQUE

Réalisation	<b>Jean Renoir</b>
Scénario et adaptation	<b>Jean Renoir, Jack Kirkland, Renzo Avanzo, Giulio Macchi et Ginette Doynel</b> <b>d'après <i>Le carrosse du saint sacrement</i> de Prosper Mérimée</b>
Images	<b>Claude Renoir (Technicolor)</b>
Photographie	<b>Rodolfo Lombardi</b>
Son	<b>Joseph de Bretagne</b>
Décors	<b>Mario Chiari assisté de Gianni Polidori et de Gino Brosio</b>
Montage	<b>Mario Serandrei et David Hawkins</b>
Musique	<b>Antonio Vivaldi, Archangelo Corelli et Olivier Métra</b> <b>Arrangements de Gino Marinuzzi</b>
Costumes	<b>Maria De Matteis</b>
Production	<b>Panaria Films / Hoche Productions (Francesco Alliata)</b>

## FICHE ARTISTIQUE

Camilla	<b>Anna Magnani</b>
Le vice-Roi	<b>Duncan Lamont</b>
Felipe	<b>Paul Campbell</b>
Ramon	<b>Riccardo Rioli</b>
Don Antonio	<b>Odoardo Spadaro</b>
Le duc	<b>Ralph Truman</b>
Martinez	<b>George Higgins</b>
Le procureur	<b>Raf de la Torre</b>
La marquise	<b>Gisella Mathews</b>
La duchesse	<b>Elena Altieri</b>
Isabelle	<b>Nada Fiorelli</b>
L'évêque	<b>Jean Debucourt de la Comédie-Française</b>