

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT PÉDAGOGIQUE

LA BÊTE HUMAINE DE JEAN RENOIR - 1938

L'adaptation cinématographique du roman d'Emile Zola



L'HISTOIRE DU FILM

Suite à une altercation avec un riche industriel, Roubaud, sous-chef de gare au Havre, craint pour sa carrière. Il demande à son épouse Séverine d'intervenir auprès de son « parrain » Grandmorin, homme influent. Mais, à son retour, Roubaud découvre la vraie nature des relations entre Grandmorin et sa femme.

Fou de jalousie, Roubaud force cette dernière à tendre un piège à Grandmorin qu'il assassine dans le train Paris-Le Havre. A l'arrivée en gare, les voyageurs sont interrogés. Le mécanicien Jacques Lantier, qui est du nombre, a aperçu le couple revenir dans leur compartiment et décide de se taire. Une relation amoureuse naît alors entre Lantier et Séverine, qui projettent bientôt d'éliminer Roubaud. Mais, un soir, Lantier, victime d'une pulsion meurtrière, tue Séverine. Le lendemain, il se suicide en se jetant de sa locomotive.

LISTE DES PERSONNAGES

Roubaud	le sous-chef de gare
Séverine	la femme de Roubaud
Grandmorin	le parrain de Séverine
Jacques Lantier	le mécanicien
Pecqueux	le chauffeur
Victoire	la femme de Pecqueux.
Philomène	la maîtresse de Pecqueux
Cabuche	le braconnier
Flore	la fille de Misard et de Phasie
Camy-Lamotte	le secrétaire de Grandmorin
Tante Phasie	la marraine de Jacques

AU CINÉMA LE 27 NOVEMBRE 2013

Chapitre 1 DE L'ENCRE À L'ÉCRAN



Sans s'attarder sur la question de la fidélité – écrit et écran ont tous deux leurs spécificités et sont des œuvres à part entière* –, on aura soin néanmoins de relever les différences entre le roman et le film. Ceci pour bien saisir les enjeux de l'adaptation décidée par Renoir et ainsi justifier ses choix de dramaturgie et de mise en scène. On se demandera notamment ce que le cinéaste a cherché à dire – à dire de plus ou de différent – que le texte zolien n'exprimait déjà lui-même.

Il est donc préalable à notre étude d'identifier les principaux éléments supprimés, conservés, modifiés et ajoutés par Jean Renoir.

* « *Quand Renoir [...] se confronte avec *La Bête humaine*, nous dit Gilles Deleuze dans la préface à l'édition Folio, c'est une œuvre très belle où le cinéma trouve son autonomie.* »

TABLEAU SYNOPTIQUE

Éléments supprimés	Éléments conservés	Éléments transformés (ou recréés)	Éléments ajoutés
<ul style="list-style-type: none"> • Le contexte historique et social de la fin du Second Empire. • La dimension politique de l'affaire judiciaire et le rôle joué par Camy-Lamotte. • La destruction de la lettre à Grandmorin par Camy-Lamotte. • La tempête de neige et l'accident mortel de la Lison. • La fascination bestiale pour le meurtre, les corps déchiquetés. • La maison de Grand Morin à la Croix-de-Maufras (lieu de convalescence de Lantier, lieu de rencontre Lantier/Flore et lieu du meurtre de Séverine). • Le déraillement provoqué par Flore et son suicide. • L'intrigue amoureuse Lantier/Philomène après le meurtre de Séverine. • Tante Phasia empoisonnée par Misard. • L'issue tragique Lantier/Pecqueux, et la fin satirique des soldats morts dans l'accident de train. 	<ul style="list-style-type: none"> • Les trois personnages principaux et la trame narrative Roubaud/Séverine, Lantier/Séverine. • Les liens entre Grandmorin et Séverine. • Les meurtres de Grandmorin et de Séverine. • Le cadre spatial des chemins de fer (les gares Saint-Lazare et du Havre, les voies ferrées). • Le poids de l'hérédité de Lantier, sa sobriété, son immobilisation au Havre et la visite à sa marraine. • La souillure originelle de Séverine, son incapacité à aimer et son effet sur les hommes. • La passion du jeu et la jalousie de Roubaud. • L'importance des regards. • Des extraits du dialogue. 	<ul style="list-style-type: none"> • La relation sexuelle Lantier/Séverine édulcorée (alors que Zola insiste et lie pulsion sexuelle et instinct de mort). • Le statut social de Cabuche (d'ouvrier, il devient braconnier). • L'intrigue judiciaire condensée en une séquence d'interrogatoires conduisant à l'arrestation de Cabuche pour le meurtre de Grandmorin (et non celui de Séverine). • L'amitié immarcescible de Lantier/Pecqueux unis dans le même amour pour leur métier. • Le meurtre de Grandmorin (ni jeté ni mutilé sur la voie ferrée). • Le suicide de Lantier (au lieu du combat mortel avec Péqueux). • Le personnage épique de Flore, « vierge et guerrière », réduit à une scène. 	<ul style="list-style-type: none"> • L'époque de la fin des années 1930, contemporaines du tournage. • Les relations confraternelles des cheminots notamment à travers la relation Lantier/Pecqueux. • Séverine, femme-chatte. • La scène de bal des cheminots (en lieu et place de la chambre rouge de la Croix-de-Maufras), et la plainte de <i>Ninon</i>. • Les remords de Lantier face à l'arrestation de Cabuche qu'il sait innocent. • Les aveux de Lantier à son ami Pecqueux.

« J'ai d'abord été saisi par la préoccupation de l'auteur de créer un engrenage capable d'entraîner sans rémission les héros de son livre [...]. Cette fatalité, elle joue puissamment dans le livre, et j'espère qu'elle sera visible dans le film. *La Bête humaine* de Zola rejoint par ce côté les grandes œuvres des tragiques grecs. Jacques Lantier, simple mécanicien de chemin de fer, pourrait être de la famille des Atrides. »

Jean Renoir, *Ecrits 1926-1971*, Ramsay Poche Cinéma, 2006

Chapitre 2

UNE TRAGÉDIE EN LIGNE DROITE

Douze ans après sa première adaptation d'un roman d'Émile Zola (*Nana* en 1926, qui sera un échec commercial), Renoir s'empare de *La Bête humaine*, drame de l'humain élevé à l'épique, foisonnant, emporté, chaotique, qu'il actualise, condense, élague, ronge jusqu'à l'os pour n'en garder que l'épure tragique, pour en faire une œuvre fiévreuse, intense, tendue comme un rail de chemin de fer.

Parfaitement linéaire, l'intrigue du film est délibérément resserrée autour du couple maudit Lantier/Séverine. Chaque fondu au noir, qui clôt la plupart des séquences, scande la marche implacable du fatum. Incapables d'aimer l'un et l'autre, Lantier et Séverine ne peuvent se soustraire à leurs souillures, à leurs fantômes, à leurs obscurs instincts de destruction. Même Roubaud, miné par sa passion morbide pour sa femme, ne parvient pas à échapper à son sort de bête criminelle.

LA FATALITÉ

Renoir propose une adaptation à la fois fidèle et « autonome », proche et éloignée, dans tous les cas respectueuse. Citation du roman (avec insistance sur la « fêlure héréditaire »), portrait et signature de l'écrivain, placés en exergue du film, affichent un ardent désir de filiation. Pour autant, Renoir ouvre avec Lantier, plutôt qu'avec Roubaud comme c'est le cas dans le roman. Lantier, qu'une sourde fatalité travaille de l'intérieur, est au cœur de ses préoccupations. Le héros zolien est un cas pathologique, dont la dimension tragique est toute entière inscrite dans son hérité et son sang. La séquence d'ouverture est à ce titre emblématique du projet. On y voit le héros et son collègue Pecqueux aux commandes de la Lison. Les plans sont brefs, le fracas de la machine terrifiant, l'impression de fulgurance et de puissance absolument effroyable. La métaphore est évidente : une force, une mécanique qui le dépasse fait perdre à l'homme la maîtrise de son destin. Le train d'enfer de la fatalité est lancé. Rien ne saurait plus l'arrêter. Le film – son style et son rythme ainsi déterminés par cette séquence – apparaîtra ensuite comme l'enregistrement clinique des tourments et pulsions des personnages.

LUTTE DE CLASSES

Renoir fait de la soustraction des personnages et actions secondaires un atout supplémentaire à la dramaturgie de son film, ne gardant ainsi que l'essence du « suspense » du roman. Il simplifie considérablement l'intrigue criminelle, et offre du marginal Cabuche l'image d'un pauvre hère accusé à tort du meurtre de l'abject mais puissant Grandmorin. Et non du meurtre de Séverine ! Idéologiquement, le changement est important. Cabuche, déjà exclu de la société bourgeoise, est ici condamné par une « justice de classe », un système et une justice au service de la classe dirigeante. Comme Séverine, Cabuche est victime de la loi des nantis. La charge renoirienne est d'autant plus forte que le cinéaste prête à Cabuche un caractère profondément humain, qui aime tendrement sa compagne (à l'opposé des pratiques de Grandmorin) et pour qui le spectateur aura de la sympathie.

L'ŒUVRE DOCUMENTAIRE

Renoir fait œuvre documentaire comme Zola. Comme lui, il est soucieux de réalisme, fruit d'un regard attentif des êtres et des lieux. La toute récente SNCF a mis des moyens importants à sa disposition (gare Saint-Lazare, zones de dépôt, tronçons de voies, locomotive et tender, personnels, etc.). Jean Gabin, qui a effectué plusieurs fois le trajet Paris-Le Havre sur une locomotive, a acquis le geste sûr des machinistes. La séquence liminaire est à cet égard un hymne dédié au travail des cheminots tandis que la scène suivante, située en gare du Havre (les mécaniciens occupés à leur machine, Roubaud démêlant un litige entre voyageurs), constitue un instantané de la vie du rail.

Chapitre 3

MISE EN SCÈNE ET SIGNIFICATIONS

ACTEURS

La Bête humaine s'inscrit dans la veine du « réalisme social » qui caractérise les films de Renoir des années 1930 – l'optimisme en moins ici. Aux yeux du cinéaste, qui souhaite donner une juste représentation du roman (lui-même fortement ancré dans le réel), Jean Gabin est l'acteur idoine pour le rôle de Lantier. Outre ses qualités professionnelles et la douceur quasi féminine qu'il peut instiller à son personnage, le « Jean » de *La belle équipe* (Julien Duvivier, 1936) incarne l'esprit ouvrier de l'époque. Symbole cinématographique du Front populaire, il jouit d'une cote de popularité qui, lors du climax du drame, s'avèrera utile à l'empathie du public pour le personnage, à sa compréhension pour celui qui, comme chez Zola (insistons), est victime de la « bête » démoniaque qui le dévore intérieurement.

À ses côtés, Carette (Pecqueux, plus présent que dans le roman) s'avère un camarade chaleureux, attentif et protecteur, selon la représentation idéalisée des relations entre ouvriers voulue par Renoir. La gouaille naturelle du comédien prête à son personnage une sorte d'humour désinvolte, nécessaire à la distanciation brechtienne, à l'opposé des trois autres héros.

Le physique pesant de Fernand Ledoux fait de Roubaud un être menaçant et opaque. Quant à Simone Simon, son jeu un peu dissonant et affecté, rend parfaitement compte des origines, de la duplicité sinon de la perversité de Séverine, femme insaisissable et mystérieuse à l'image du chat qu'elle tient dans ses bras lors de sa première apparition à l'écran (notons que Renoir a également choisi la comédienne pour sa physionomie féline).

CADRE ET DÉCORS

Si Lantier/Gabin fait corps avec sa machine – la Lison est un personnage auprès de qui il trouve refuge ou déclare son amour à Séverine –, les autres protagonistes « cadrent » parfaitement dans le décor. En effet, à y regarder de près, on constate que Renoir a apporté un soin particulier à l'encadrement de l'action, aux éléments du décor qui en fixent le cadre ou qui forcent au surcadrage (cadre dans le cadre). Pour cela, le réalisateur place souvent ses acteurs entre les montants d'une porte ou le découpage d'une fenêtre, traçant ainsi dans l'espace de la mise en scène un réseau de lignes qui sont autant de limites à la liberté des héros. Ainsi inscrits dans la géographie filmique, ceux-là apparaissent comme prisonniers de leur tragique passion amoureuse – de leur jalousie (Roubaud), de leur histoire biologique (Lantier), de leur parcours psychique (Séverine).

Souvent l'éclairage des images souligne les contrastes, barre l'espace d'ombres portées. Nombre de scènes ont lieu de nuit, lourdes de menaces sur la destinée des personnages. Les zones obscures sont alors comme des pièges ou des obstacles à leur existence. « *Devant nous, tout est barré* », confiera Roubaud après que Séverine a rompu avec lui. Lequel Roubaud est souvent vu, en sa qualité de sous-chef de gare mais aussi de « bras armé » du destin par qui tout arrive, en train de consulter sa montre, objet éminemment symbolique de la tragédie en marche (rappelons qu'il est aussi en possession de la montre de Grandmorin).

JEU DE REGARDS

Histoire d'amour tragique, *La Bête humaine* est avant tout une affaire de regards. Regards de Séverine dans les miroirs, personnage ambivalent en quête de sa véritable identité, de la bonne image d'elle-même. Diffraction de l'image de Lantier, héros double déchiré en deux, après le meurtre de Séverine. Regards encore dans le couloir du wagon où tout se noue : Lantier, qui a une escarille dans l'œil, aperçoit le couple sortir du compartiment de Grandmorin (dans le roman, il est celui qui voit, du ballast où il se trouve). L'échange de regards qui s'ensuit entre lui et Séverine, comme demande et assentiment de son silence, suffit à sceller leur destin. Regards encore de Roubaud, mari jaloux toujours l'œil aux aguets, qui ferme les yeux sur la relation de Jacques et sa femme. Enfin, regards de Renoir lui-même qui, autant que chez Zola, puise l'esthétique de ses images vaporeuses (de gares notamment) du côté des tableaux impressionnistes d'Eugène Boudin, de Camille Pissarro et bien sûr Claude Monet.

Chapitre 4

CONTEXTES HISTORIQUES : DE ZOLA A RENOIR

L'EMPIRE EN RUINES

Zola place l'action de son roman dans le contexte politique de la fin du Second Empire (1852-1870), et plus précisément, au cours des dix-huit mois précédant la déclaration de guerre de la France à la Prusse. Le régime, combattu de toutes parts, s'effondre. Nous sommes en période pré-électorale, et la presse d'opposition s'empare de l'affaire Grandmorin pour dénoncer la débauche des élites et du pouvoir en place. Ce dernier, et la justice (en la personne de Camy-Lamotte) qui lui est inféodée, tentent de manipuler la vérité pour préserver les apparences. Chez Zola, Cabuche constitue « l'erreur judiciaire » d'une faction de la classe dirigeante (contre l'autre partie), résolue coûte que coûte à préserver et à garder le pouvoir en place dans son propre intérêt.

FIN DU FRONT POPULAIRE

Chez Renoir, en revanche, le « cas Cabuche » n'est pas politique, ou politicien. Il ne s'agit pas de manigancer pour sauver un régime. L'affaire, qui oppose les masses populaires à la grande Bourgeoisie (et encore une fois la justice « coupable » de la servir), est idéologique et sociale. S'exerce ici un mécanisme infernal qui, comme dans la tragédie classique, broie les êtres dès lors qu'ils tentent d'affirmer leur libre arbitre, dès qu'ils se laissent aller à leur cri de révolte ou leur haine contre les « maîtres ». Cabuche n'est pas condamné pour le meurtre qu'il a prétendument commis, mais pour avoir eu l'audace de se réjouir de la mort du notable qui violentait la fille qu'il aimait. « *La vie de M. Grandmorin le mettait au-dessus de vos accusations !* », lui lance le juge chargé d'instruire l'enquête. Et ce dernier d'ajouter, définitif, au sujet de celui qu'il désigne comme l'assassin : « *Moi, c'est aux yeux que je les reconnais.* » Nous sommes en 1938. Le temps a passé depuis *Le Crime de Monsieur Lange* (Renoir, 1935), film imprégné de l'esprit vainqueur de la classe ouvrière d'alors. Le ton est résolument pessimiste. Comme *Le Quai des brumes* (Carné, 1938) ou *Le Jour se lève* (id., 1939), *La Bête humaine* sonne le glas des espoirs du Front populaire. Les puissants ont repris la main. Tous, Cabuche, Roubaud, Séverine, et Lantier pris au piège de la causalité, sont les victimes d'un ordre social qui les opprime.

FASCISME ORDINAIRE

Renoir est un bon scrutateur des comportements humains. La force de son cinéma vient en partie de la description qu'il nous livre de la société, de ses rouages, de ses classes et des injustices qu'elle engendre. Avec *La Bête humaine*, il pose en plus une question d'actualité qui justifie à elle seule la transposition moderne du roman. Roubaud, qui appartient pourtant à l'élite des cheminots, est un homme qui subit. Il subit le mépris des riches, la pression de sa hiérarchie, le mystère de sa propre femme qui lui échappe. Il gronde d'un violent ressentiment envers les possédants ; il est jaloux, violent. Il bat sa femme avant de l'abandonner aux bras d'un autre. Avec son physique banal, il est un homme ordinaire. Coupable d'une haine ordinaire. Et avec lui, Lantier qui se tait, par amour ou par faiblesse, participe de la banalisation de ce que Renoir appelle le « fascisme ordinaire », cette sorte de violence familiale et familiale. Son silence fait de lui un complice dont l'histoire, pourtant universelle, acquiert à la veille de la guerre la valeur d'un sombre et lucide avertissement. « *J'étais convaincu, nous dit Renoir, qu'il fallait faire quelque chose contre le fascisme ordinaire. Celui qui commence chez soi... Par le mépris de l'autre, par la violence quotidienne. C'est ce que j'avais perçu déjà chez Zola. C'est aussi ce qui rendait plus facile la transposition à l'époque contemporaine d'un roman qui se situait en 1870, à la fin d'une époque.* » (Roger Viry-Babel, *Jean Renoir. Le jeu et la règle*, éd. Denoël, 1986).

Chapitre 5

DU TEXTE A L'IMAGE : ANALYSE DE SÉQUENCE

VERS SA DESTINÉE

Des volutes de fumée embrument les images du générique. Cette fumée évoque bien sûr celle qui s'échappe de la cheminée de la Lison, mais aussi la vapeur sortant en jets de ses purgeurs. Elle évoque aussi celle qui nimbe l'entrée des locomotives dans les gares. Enfin, cette fumée renvoie aux maux psychiques qui ravagent Lantier : « [...] au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout, nous dit le roman. Il [Lantier] ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée. »

D'emblée, le ton est donné, le lien assuré avec la séquence d'ouverture du film (4'12).

TRAIN D'ENFER

Le premier plan est une gueule de feu, béante [1]. Celle du foyer de la locomotive, bourré à grands coups de pelles de charbon par un machiniste. Un sifflement suraigu déchire l'image. C'est la Lison qui hurle sa joie furieuse de rouler à tombeau ouvert. Chaos assourdissant, trépидations de la machine, cadre instable de l'image, odeurs et chaleur aurait-on envie d'ajouter avec Zola, l'incipit du film saisit le spectateur avec la violence et la brutalité que le métier de machiniste suppose à l'heure des trains à vapeur. Lesquels étant en usage aux deux époques de Zola et de Renoir, les spectateurs modernes – a fortiori les élèves – ne verront guère de différence entre les deux. N'était la vitesse, la modernisation de l'histoire ne saute plus aux yeux de ce point de vue-là aujourd'hui.

En s'élargissant, le plan montre deux hommes au travail : Lantier aux commandes, Pecqueux au charbon. Les gestes sont précis, la concentration intense. La mise en scène réaliste, attentive et rigoureuse, suggère l'âpreté du métier, mais aussi la grandeur quasi poétique des hommes qui l'exercent.



Photogramme 1

LA FORCE DU DESTIN

Changement d'échelle de plan, au niveau des essieux [2]. L'image, saisissante, suscite un sentiment effrayé de fulgurance folle, d'hyperpuissance, de danger (dû notamment à l'emplacement de la caméra). La machine est lancée à toute vitesse. Sa masse impressionne. Roues et bielles, qui tournent à plein régime, clament la force du solide engrenage. Le symbole est double ici. Car, d'une part, c'est la rupture d'une bielle (ironie du sort) qui sera la cause de l'immobilisation de Jacques au Havre et donc du drame. D'autre part, la mise en scène du film est elle-même une mécanique de précision visant à démontrer les rouages sociaux et humains qui mènent au crime.

Autre point de vue de caméra pour saisir la rapidité de la machine [3]. La multiplicité des plans, le rythme soutenu du montage, les angles baroques de prises de vue, tout exprime la sauvage tragédie en marche. L'alternance des plans sur la voie ferrée et sur les hommes plaide pour un déséquilibre des forces en place. Contre l'hyperpuissance de la machine, comme figure du destin, les hommes apparaissent fragiles et vulnérables.



Photogramme 2



Photogramme 3

VERS LE TUNNEL

Enfin, sur cette machine de bruits, de vent et d'acier, apparaît Lantier/Gabin [4]. L'homme, les lèvres pincées, est concentré. Il fait preuve d'une grande dextérité dont il tire une grande fierté. Une jouissance aussi. Là, il est bien, avec sa Lison, qu'il considère comme sa compagne, avec qui il fait corps. L'amour du beau geste, du travail bien accompli est manifeste chez lui, et chez lui, cette satisfaction est une revanche sur sa maladie, lui qui ne peut avoir de femme. Sur sa Lison encore, Lantier s'épanouit, il est un être normal, respecté, bien vu de ses chefs et de ses collègues. Il est enfin un homme dont le statut de bon ouvrier le hisse à la normalité sociale.

L'entrée du train dans le tunnel est l'image-type du film, son symbole métaphorique qui jalonne le film de sa présence entêtante, menaçante, fascinante [5]. Tous les personnages redoutent d'y entrer, mais s'y jettent du même élan furieux, envahis par un désir irrépressible de destruction et de mort.



Photogramme 4



Photogramme 5

Chapitre 6

DU TEXTE A L'IMAGE : COMMENTAIRES D'IMAGES

UN TRAIN PASSE

Dans le roman, l'action se déroule de nuit. Lantier y rencontre Flore, occupée à récupérer de la corde. Non loin de la voie ferrée, les deux, qui se connaissent depuis longtemps, sont près de s'aimer. Soudain, Lantier est pris d'une rage assassine...

« Alors, lui, haletant, s'arrêta, la regarda, au lieu de la posséder. Une fureur semblait le prendre, une férocité qui le faisait chercher des yeux, autour de lui, une arme, une pierre, quelque chose enfin pour la tuer. Ses regards rencontrèrent les ciseaux, luisant parmi les bouts de corde ; et il les ramassa d'un bond, et il les aurait enfoncés dans cette gorge nue, entre les deux seins blancs, aux fleurs roses. Mais un grand froid le dégrisait, il les rejeta, il s'enfuit, éperdu [...] »

Renoir transpose la scène de jour. Ainsi le contraste entre le cadre spatio-temporel (décor bucolique ensoleillé propice à l'amour) et la tentative d'étranglement est-il plus saisissant. Au moment de passer à l'acte, un train passe opportunément, qui, tel un double protecteur de la Lison, rappelle Lantier à l'ordre et le sauve (et Flore avec) de ses pulsions meurtrières. Le temps n'est pas encore venu, semble lui dire le convoi qui passe au-dessus de sa tête, qui le dépasse... Lantier, le regard égaré, a vaincu la « bête », mais se sait cependant perdu.

CONFLIT DE CLASSES

En gare du Havre, Roubaud fait son métier, et tranche un différend entre deux voyageurs : une dame reproche à un monsieur important de ne pas respecter le règlement.

« [...] ce petit crevé de sous-préfet s'était obstiné à monter avec son chien dans une voiture de première, lorsqu'il y avait une voiture de seconde, réservée pour les chasseurs et leurs bêtes, et la querelle qui s'en était suivie, et les mots qu'on avait échangés. En somme, le chef lui donnait raison d'avoir voulu faire respecter la consigne ; mais le terrible était la parole qu'il avouait lui-même. "Vous ne serez pas toujours les maîtres !" »



Image 1



Image 2

Renoir tourne la scène de confrontation en un seul plan. Pas de découpage, ni de champs-contrechamps. Les deux personnages restent donc face à face. C'est avec l'arrestation de Cabuche la seule scène où les deux classes sociales, dominants-dominés, s'affrontent. Le ton est glacial, l'échange tendu. Sous-texte de la scène : la loi n'est pas la même pour tous. Il y a ceux qui, comme cet « important » ou Grandmorin, la dictent et la violent, et les autres qui doivent la faire respecter et surtout s'y soumettre.

COUPLE MAUDIT

La complicité de Séverine et de Lantier est d'abord une affaire de regards.

« [...] Tant de bonnes raisons lui conseillaient le silence ! Et les mots étaient inconsciemment sortis de ses lèvres, tandis qu'il [Lantier] regardait cette femme. Elle [Séverine] avait brusquement écarté son mouchoir, pour fixer sur lui ses yeux en larmes, qui s'agrandissaient encore. »

Entre Séverine et Lantier, les regards précèdent la parole. Avec son joli minois, ils sont une arme de séduction pour Séverine. « [...] Ne me regardez plus comme ça, parce que vous allez vous user les yeux », dira bientôt Séverine à Lantier, qu'elle manipule (phrase extraite du roman qui, aux dires de Renoir lui-même, serait celle qui l'aurait décidé à réaliser son adaptation). Quoi qu'il en soit, le film est traversé dans sa totalité par l'axe des regards, qui structure récit et mise en scène. Cette thématique et cette figure sont ici mis en valeur par un magnifique clair-obscur dû à Curt Courant, chef-opérateur de tradition expressionniste, qui façonne visages et regards, et teinte d'angoisse toutes les scènes nocturnes selon de savants contrastes d'ombre et de lumière.



Image 3

RENDEZ-VOUS AVEC LA MORT

C'est dans le chapitre XI du roman que Lantier tue Séverine d'un coup de couteau.

« [...] elle était morte, comme foudroyée dans cette tempête [...] Il entendait un reniflement de bête, grognement de sanglier, rugissement de lion. »

Après son crime, Lantier erre dans la nuit, entre les rails de chemin de fer. Mécaniquement. Il est lui-même ici comme un train, en marche vers la mort inéluctable. Sa trajectoire fusionne maintenant celle de son destin. Il ne peut plus échapper à la mort avec qui il a rendez-vous, et qu'il regarde désormais droit dans les yeux. Il a délaissé sa Lison pour céder à Séverine. Il n'est donc plus rien désormais, il ne peut plus vivre. Aussi, contrairement à Zola, c'est l'amitié profonde et sincère des deux cheminots qui évitera le duel tragique entre Pecqueux et Lantier (qui choisira de se suicider).



Image 4

Chapitre 7

PISTES PÉDAGOGIQUES

EN FRANÇAIS	EN HISTOIRE
<ul style="list-style-type: none"> • Après un relevé des diverses modifications (ou non) par rapport au roman, on justifiera les choix dramaturgiques de Renoir. On expliquera notamment que le « resserrement » des personnages et de l'action se rapproche des règles classiques de la tragédie (une action, un lieu, une journée). On remarquera à cet effet que le couple meurtrier Roubaud/Séverine fait vite place à la seule intrigue Lantier/Séverine, que la répétition des lieux fermés, toujours proches des gares, rails et trains, accentuent l'impression d'un lieu unique de l'action, et qu'enfin les scènes nocturnes sont à ce point nombreuses que le spectateur finit pas avoir le sentiment que l'action se déroule au cœur d'une seule et même nuit, d'un même et long tunnel... • Aussi, quelle représentation Renoir nous donne-t-il du personnage trouble (double) de Séverine ? On montrera que le jeu « animal » de l'actrice Simone Simon (son côté félin) signale la roublardise du personnage et la rapproche psychiquement de Lantier. • Pourquoi Pecqueux a-t-il un rôle aussi important dans le film ? On soulignera l'enjeu politique, social et humain du personnage. On étudiera les rapports qu'il entretient avec Lantier. De quel poids pèse-t-il sur le drame (distanciation) ? On commentera le jeu chaleureux et goguenard de Carette. • Comment le film annonce-t-il la tragédie ? On relèvera les éléments du décor qui « barrent » la route des personnages. On démontrera la mécanique interne de la mise en scène. On explicitera le sens des fondus au noir qui clôturent la plupart des séquences. • La scène du bal remplace la chambre rouge de la Croix-de-Maufras. On montrera comment les sentiments et les passions se révèlent à travers la simultanéité des multiples actions. On observera les différents moyens de représentation (montage, musique, chanson, mouvements...). On expliquera les paroles de la chanson de <i>Ninon</i> (mise en abyme) en disant qu'elles éclairent la psychologie et les actes de Séverine. • On analysera la visée documentaire du film. Comment celle-ci apparaît-elle dans l'image ? On identifiera et on décrira les lieux (Paris, Le Havre, Bréauté). 	<ul style="list-style-type: none"> • Entre Zola et Renoir, deux époques, deux visions de la société. Pour que les élèves saisissent bien les enjeux de la transposition, il conviendra d'expliquer dans quel contexte historique et social (pré-électoral) de la fin du Second Empire se déroule le roman. Quelle réalité et quelles attentes recouvre le terme « républicain » ? Pourquoi soupçonne-t-on Roubaud d'être républicain au début ? • On repèrera les éléments visuels permettant l'identification de la transposition moderne. En quoi le contexte de la France de 1938 se justifie-t-il ? Pour cela, il faudra rappeler quelques présupposés sociaux et politiques, et procéder à un rapide historique du Front populaire dont Renoir a été un promoteur actif avec <i>La Vie est à nous</i> (1936) notamment. Front populaire dont la fin précédera de 24 jours la sortie de <i>La Bête humaine</i>, le 30 novembre 1938. • Renoir insiste davantage que Zola sur les rapports de classes. Comment se manifestent-ils dans le film ? Pourquoi Renoir fait-il de Cabuche un « marginal », plutôt qu'un ouvrier comme dans le roman ? On expliquera de quelle mécanique judiciaire relève la condamnation du personnage. • Certes, nous sommes en 1938, et la notion de progrès ne saute pas aux yeux des spectateurs (surtout ceux des jeunes élèves). Mais on aura soin de dire que l'univers des trains, auquel s'identifie particulièrement la classe ouvrière en ce temps-là, est représentatif des avancées techniques du pays. On insistera sur la question de la vitesse (si prégnante aujourd'hui) pour justifier le changement de point de vue de Lantier lors du meurtre de Grandmorin par le couple Roubaud/Séverine. En 1938, les trains roulent déjà si vite qu'il n'est plus possible de voir le crime se commettre du bord de la voie, comme c'est en effet le cas dans le roman.

Dossier initié par Parenthèse Cinéma
Rédigé par Philippe Leclercq, enseignant, rédacteur au CNDP et critique de cinéma.

Affiche : Alain Baron
Photo de l'affiche tirée du film *La Bête humaine* de Jean Renoir ©1938StudioCanal
crédits photos : ©1938StudioCanal
Distribution cinéma Les Acacias

