

Jens Bruun Christensen

Jean Renoir: Mit liv og mine film



Jean Renoirs lille teater

I 1974 fyldte Jean Renoir 80 år. I Frankrig markerede man dagen med udgivelsen af to bøger: »Ecrits 1926–1971«, der er en omfattende samling af Renoirs artikler, og selvbiografien »Ma vie et mes films«, hvormed Renoir fortsætter sin litterære virksomhed. I 50'erne udgav han to skuespil, 1962 udsendte han en biografi om sin far, og 1966 kom »Les Cahiers du Capitaine Georges«, en roman i jeg-form med selvbiografiske træk.

Renoir dedicerer sin selvbiografi til den ny bølges instruktører, hvis bestræbelser har været de samme som hans. Han må her tænke på de instruktører inden for bølgen, som udgik fra »Cahiers du cinéma«: Truffaut, Rohmer, Godard, Rivette o. a. gjorde i deres tid som skribenter Renoir til fransk films patriark, og da de selv blev instruktører arbejdede de på en auteurcentreret måde, der lå tæt på Renoirs.

Renoir betragter sig først og fremmest som et produkt af sine omgivelser. Vi eksisterer ikke i os selv, men gennem de elementer, der omgiver os, siger han. Hvor de fleste mennesker inddeler deres liv efter de begivenheder, der er indtruffet – det var året hvor Lindbergh fløj over Atlanten – katalogiserer Renoir sit liv efter sine venner. Hver periode af hans liv har været domineret af en god ven, og hans selvbiografi bliver derved for en stor del en stiftet bekendtskab med de mennesker, der var med til at skabe Jean Renoir. Dette er på én gang bogens styrke og svaghed. Visse af portrætterne opfylder deres mission og fortæller noget om Renoir, men andre er for perifere og anekdotiske.

Ønsker man dybere betragtninger over de færdige film, vil man søge forgæves i denne bog, og det er kun, som det må være. Renoir henviser til Bazins arbejde om ham, hvortil han intet har at tilføje, og kunne også have henvist til »Ecrits 1926–1971«.

»JEG VAR FORTUMLET. CHAPLINS GENI HAVDE VÆKKET MIG«

Renoir gør ikke meget ud af skildringen af sin far og mor. Ikke fordi de ikke skulle have haft indflydelse på ham – filminstruktøren er så tydeligt malerens søn – men antagelig fordi han allerede tidligere i biografien om faderen har berettet indgående om forældrene. Derimod beskrives den elskede barnepige Gabrielle indgående, og Renoir skildrer hende lige så smukt, varmt og kærligt som faderen i sine billeder. I det hele taget er stemningsbillederne fra barndommen bogens mest vellykkede. Renoir, der nu mest bor i Hollywood, gør senere meget ud af at forklare, at han er lige så meget amerikaner som franskmænd, men at han i sit inderste er forblevet fransk mærket i disse barndomserindringer. Han er fortsat »en franskmænd, der drikker rødvin og spiser Brieost«.

Renoirs deltagelse først som kavallerist, siden som flyver i 1. Verdenskrig kom indirekte til at betyde et goddag til filmen. Renoir blev såret i benet – men kom aldrig i tysk fangelejr, hvad Sadoul og Bjørn Rasmussen hævder – og under sin tid som rekonvalescent i Paris opdagede han først Chaplin og derefter tidens andre store amerikanske instruktører, først og fremmest Griffith. Her var det især de store nærbilleder af Mary Pickford og Lillian Gish, der betog, og Renoir skriver som en anden Dreyer om hudens sanselighed, øjnenes glans og mundens fugtighed, der udtrykker meget mere end en lang tirade.

Der fortælles grundigt om de første filmår, der finansieredes af faderens malerier. For hvert skridt fremad inden for filmen forsvandt et maleri fra væggen. »Toni« får en

omfattende omtale, da Renoir betragter den som begyndelsen til noget nyt i sin produktion. Denne film anses som en forløber for den neorealistiske film, men Renoir søger at modificere denne opfattelse. Han finder, at de italienske film først og fremmest er strålende dramatiske værker, mens han i »Toni« bestræbte sig på at være så lidt dramatisk som muligt ved at give lige så megen plads til en tilfældig vaskekone som til filmens helt. Men det gjorde de neorealistiske film vel egentlig også. Ganske vist blev de aldrig så yderliggående og udramatiske, som Zavattini mente, at de skulle være, men visse af dem kom dog ved den stadige understregning af netop den irrelevante detalje, der stillede sig i vejen for en dramatisk intensivering, tæt på idealet. Og en film som »Umberto« om en træt, gammel mand er da i hvert fald ikke mere dramatisk end »Toni« med dens blodige jalousidrama.

Også »En landtur« og de omstændigheder hvorunder denne halve spillefilm blev til beskrives indgående. I Kosmorama 111 hævdes det, at denne film aldrig blev optaget færdig, fordi alt druknede i regn. Dette er ikke rigtigt. Handlingen blev ændret under optagelserne p. g. a. vejret, men optagelserne blev faktisk ført til ende. Da disse var færdige, blev producenten så begejstret, at han foreslog at lave en længere film ud af materialet, men Renoir var imod denne ide, der stred mod Maupassants novelle, hvis korthed netop tiltalte ham.

»STROHEIM VAR FOR MIG EN SLAGS GUD«

30'erne var Renoirs mest produktive periode med årene 37–39 som de kunstnerisk bedste år, ja, vel overhovedet i hans karriere. I disse år kom hovedværkerne »Den store illusion« og »Spilleets regler«. Det er beklageligt, så lidt Renoir gør ud af sidstnævnte; han nøjes i det store og hele med at berette om det chok, som publikums næsten hadske modtagelse gav ham. Hvor han havde ønsket at være venlig, havde han i virkeligheden strøget folk mod hårene. Renoir mener selv, at den dårlige modtagelse skyldtes, at folk genkendte sig selv i filmens apokalyptiske personer, og at folk ikke ønsker at blive konfronteret med sig selv på denne klarsynede måde. Dette er naturligvis noget af forklaringen, men nok så meget må grunden lægges i det faktum, at filmen vitterlig er meget kompliceret opbygget, langt forud for sin tid, og på ingen måde, heller ikke i dag, kan siges at være folkelig. »Toni« var også forud for sin tid, men ikke på en måde, der gjorde den vanskelig at forstå.

Om »Den store illusion« beretter Renoir derimod indgående. Til grund for det første udkast til filmen ligger ikke »Renoirs erindringer som fange i en Offizierslager fra 1916 til 1918« (Sadoul), men beretninger fra en fransk flyveofficer Pinsard. Denne havde reddet Renoirs liv under krigen, og Renoir traf ham tilfældigt igen under optagelserne til »Toni«. Pinsard var som flyver blevet skudt ned ikke færre end syv gange, men hver gang var han undsluppet sit fangenskab. Dette første udkast blev kraftigt ændret, da Stroheim kom ind i billedet. Stroheim udgør sammen med Chaplin og Griffith et triumvirat, som har inspireret Renoir meget, og han er nok den af de tre, som fik størst betydning for ham. Chaplins gøren alt selv gjorde ham rent praktisk umulig at følge, og Griffiths Sydstatspuritanisme faldt dårligt sammen med Renoirs Midelhavspanteisme. Stroheims verden var derimod ikke Renoir fremmed, og hans iagttagende, afslørende stil skulle blive en forløber for Renoirs baseret på dybdefokus.

»JEG VAR STEGET I LAND I KONG UBUS RIGE«

De amerikanske producenters magtstilling på bekostning af instruktøren får Renoir til at trække en parallel til Alfred Jarrys stykke om Kong Ubu, men ellers omtaler han sine fem år i Hollywood pænt. Bourgeois'en René Clair betragtede Hollywoodfolkene som rødhuder, der blot havde smidt fjerene. Renoir klarede sig da også bedre end Clair i landflygtigheden, omend han aldrig faldt til i systemet som Duvivier, og skønt hans filmsyn var det direkte modsatte af filmbyens.

Hollywoods satsen på økonomisk gevinst er en fare for filmkunsten, mener Renoir, men ikke den største. Værre er en blind kærlighed til det perfekte. For at opnå det absolut bedste mulige resultat multiplicerer man de involverede talenter: en film skal helst bygges på en litterær bestseller, manuskriptet skal skrives af en halv snes af de bedste scenarister, og skuespillerne skal helst alle være stjerner. Instruktørens rolle bliver derved alt for ofte reduceret til blot at sige »action« og »stop«. Renoir sammenligner en sådan film med en melon, der er skåret i skiver og modstiller Chaplins film, hvor én mand står bag det hele, hvorved det endelige værk fremstår som en helhed. Hollywoods film er resultatet af en industri, mens Renoir altid har drømt om en håndværksmæssig filmkunst, hvor filmskaberne udtrykte sig lige så frit som forfatteren eller maleren. »Renoir har meget talent, men han er ikke en af vore,« lader Renoir 20th Century Fox-producenten Danyl F. Zanuck konkludere.

Afsnittene om Hollywood udgør næsten en tredjedel af bogen. Renoir behandler specielt »Sumpen«, »De ukuelige« og »Kvinden på stranden«, mens han desværre kun omtaler »En kammerpiges dagbog« i forbifarten, da han fortæller om sit venskab med Paulette Goddard og Burgess Meredith. Det anekdotiske spiller en alt for stor rolle på disse sider, der er præget af for mange ligegyldige episoder, der knytter sig mindre til Renoir selv end til hans venner.

»GLÆDEN OVER AT FILME DE OLIVENTRÆER MIN FAR SÅ OFTE HAR MALET«

At Renoir har disponeret forkert mærkes, da man når frem til de senere film. Han gør interessant rede for sit arbejde med farverne på »Floden«, men fra og med »Guldkareten« bliver behandlingen mangelfuld. Renoir synes nu blot at skrive sin bog igennem for at få den afsluttet. Heldigvis gøres der dog lidt ud af »Dr. Cordeliers testamente«, hvor Renoir redegør for sin TV-optagelsesteknik med op til 8 kameraer og 12 mikrofoner kørende på én gang, men desværre fortæller han mindre om den færdige film. Den blev i sin tid dårligt modtaget også af den danske kritik, men Erik Ulrichsen fandt, at filmen var en raffineret stiløvelse, »en ironisering over fjernsynets æstetik, der på mange måder fører os tilbage til filmens stade omkring 1912«. Selvbiografien støtter ikke denne opfattelse, og andre steder har Renoir også taget filmen mindre højtideligt. Måske er der slet og ret tale om et eksperiment, der faldt mindre heldigt ud, hvorfor egentlig ikke?

Det forstås, at det er en ujævn bog, Renoir har skrevet. Der fortælles for meget om for lidt og for lidt om for meget, og Renoir udtrykker sig ikke så stringent som i tidligere artikler og interviews. Bogen bør dog alligevel anbefales. De nævnte mangler opvejes af bogens mange stemninger, og man føler, at man trods alt lærer menesket Renoir godt at kende, hvad der må være første kriterium for, om en biografi er god eller dårlig. Man mærker

i den glæden ved samværet med andre og en glæde ved selve arbejdet fremfor ved dets resultat. For Renoir er det afgørende i livet at skabe, om det så er en æblekage eller en film. Han skriver et sted, at man kan lide en historie, først og fremmest fordi man kan lide dens fortæller, og man kan netop lide »Ma vie et mes films«, fordi man kan lide Renoir. Det er en klog bog skrevet af en klog gammel mand, som man godt ville drikke en pernod med på en bistro i Provence og spille et parti pétanque med under skyggefulde oliventræer.

»SKUESPILLEREN STÅR FORREST I MINE BESTRÆBELSER«

I ovenstående er nævnt nogle af de bekendtskaber, der var med til at skabe Renoir og hans værk. Konkluderende skal endnu ét trækkes frem, og det som det væsentligste og mest direkte: skuespilleren. Renoirs værk er i udgangspunkt og hele udvikling betinget af denne, og i hans film står skuespilleren i centrum. Det var for at give skuespilleren mulighed for at opbygge sin egen udvikling i spillet, at Renoir gik væk fra en optagelsesteknik, hvor man havde stykket skuespillernes spil op i en række enkeltoptagelser, der så siden blev klippet sammen. I stedet for en sådan montagepræget filmkunst gik Renoir over til at arbejde i dybde og bredde med en kameragang, der fulgte skuespillernes bevægelser. Hos ham er det skuespillerne, der bestemmer kameraets gang og ikke omvendt. Det er fotografens opgave at lade publikum se spillet, det er ikke skuespillerens opgave at skabe lejlighed til, at kameraet kan se det. Ligeledes var det respekten for skuespilleren, der førte til den særlige optagelsesteknik på »Dr. Cordeliers testamente« og »Frokosten i det grønne«, hvor hver scene blev spillet helt igennem foran de mange kameraer, før den enkelte optagelse blev stoppet. »Det har altid været en af mine drømme at blive skuespiller, de levende-gør mine inderste tanker,« siger Renoir og taler om sin »kærlighedshistorie med de franske skuespillere«.

JEAN RENOIRS LILLE TEATER

I julen præsenterede TV Renoirs seneste film, »Jean Renoirs lille teater«, fra 1969. Der ligger syv år mellem dette arbejde og det forrige, »Den uheldige korporal«, men Renoir har ikke ligget på den lade side i disse år. Udover den litterære virksomhed arbejdede han i 1967 med en tredjedel til en gyser-episodefilm, men hans materiale, Poe-novellen »Dr. Feather and Mr. Tar«, var allerede blevet behandlet tidligere, og projektet, til hvilket Vadim og Fellini skulle have lavet de to andre tredjedele, blev opgivet*. For en tid skrev han på et manuskript til en langfilm med Jeanne Moreau tænkt i rollen som vagabond, men heller ikke dette projekt kom over skrivebordsstadiet. Endelig arbejdede Renoir fra 1966 på endnu en episodefilm, »C'est la révolution«, hvortil han en overgang havde skrevet syv sketches til bl. a. Simone Signoret og Paul Meurisse. Han ansøgte Le Centre National du Cinéma, den franske filmfond, om støtte, men det blev afslået, da man fandt projektet idiotisk og obscønt. I midlertid accepterede det franske TV Renoirs oplæg, og ud af dette kom så »Renoirs lille teater«, en 1½ times TV-film bestående af fire små episoder. Kun én af de oprindelige episoder er dog bibeholdt, den sidste.

* I stedet for Renoir kom Louis Malle til at levere tredje bidrag til episodefilmen »Histoires extraordinaires« (1968). Malles bidrag var »William Wilson«, mens Vadim bidrog med »Metzengerstein« og Fellini med »Toby Dammit«.

»FREMSKRIDTET ER DEN SANDE FJENDE«

Renoir indleder selv hver episode og dedicerer den første, »Det sidste julemåltid«, til H. C. Andersens minde. Renoir har ofte udtrykt sin glæde over H. C. Andersen, hvis eventyr Gabrielle læste op af, når Auguste Renoirs børn sad model. Episoden er inspireret af »Den lille pige med svovlstikkerne«: Et rigt selskab hyrer juleaften en gammel clochard til gennem vinduet at betragte deres veldækkede bord for derigennem at gøre deres nydelse større. Hans sultne blik er imidlertid så deprimerende, at selskabet forlader restauranten, og for at slippe af med clocharden forærer restaurantens ledelse ham resterne fra måltidet. Clocharden bringer maden hjem til sin elskede, som han lever sammen med under Paris' broer, og de to gamle falder hen i drømmerier om en lykkeligere fortid. Til sidst falder de i søvn og dør i sneen, og da nogle andre clocharder kommer forbi, overtager de maden.

Renoir har tidligere filmatiseret det samme eventyr, og det er af interesse at sammenholde de to versioner. I »Den lille pige med svovlstikkerne« (1928) er hovedpersonen en ganske ung pige, der ikke drømmer om sin fortid, men om fremtiden i selskab med en flot officer. Det ses, at den senere version har et nostalgisk tema, som man ikke finder i den første. Renoir er nu en gammel mand, og dette er derfor ganske naturligt, og knytter denne lille film til flere af hans senere arbejder. »Guldkareten«, »Fransk Cancan« og »Elena og mændene« foregik alle i slutningen af det forrige århundrede, og selvom »Frokosten i det grønne« var nutidig, var også den i realiteten et blik tilbage til barndommen og faderens forsvundne verden, la belle époque.

Dette fortidstema forekommer også i filmens 3. episode, en nostalgisk sang om den fortabte kærlighed, fremført af Jeanne Moreau stående på en vaudevillescene. »En skønne dag visner kærligheden som blomsterne, og dér står man så med beklemt hjerte og tårer i øjnene«, synger Jeanne Moreau. Renoir understreger i sin indledning til denne episode, at han godt nok ved, at la belle époque måske slet ikke var så »belle« endda, men tilføjer, at han godt kan lide den tid, der indeholdt noget rørende og menneskeligt.

Tankerne tilbage til fortiden fremstår i filmens 2. episode, »Bonemaskinen«, som en udpræget modvilje mod nutiden. Emilie ønsker sig en bonemaskine til sine parketgulve. »For en ærlig kvinde er et parketgulv, hvad minkpelsen er for tøjten«, siger hun, og da hendes mand, Gustave, bliver udnævnt til 2. kontorist, går drømmen i opfyldelse. Ulykkeligtvis falder Gustave på det nybonede gulv og slår sig ihjel. – Jules rykker ind som ny ægte-mand, men støjen fra det evindelige boneri gør, at han til sidst smider maskinen ud af vinduet. »Morder«, råber Emilie og kaster sig fra 4. sal ud efter bonemaskinen. Hun dør med sin store kærlighed i armene.

Denne episode er en parafrase over det moderne menneskes kamp mod videnskaben og maskinerne. Temaet er ikke nyt hos Renoir, men forekommer også i »Frokosten i det grønne«. Personerne bor i et sovebykompleks, hvortil man ankommer med en overfyldt metro, og overalt hersker der støj og larm. Af 126.681 gale er over 25 procent blevet det af støj, får Emilie at vide. Renoir sætter således spørgsmålstegn ved den moderne videnskab, som det også er tilfældet flere steder i selvbiografien. Nutidens virkelige fjende er for Renoir det tekniske fremskridt, fordi dets succes ryster vore livsnormer og tvinger os til at leve under forhold, som vi ikke er skabt til. Fremskridtet er ikke først og fremmest farligt, fordi det med-

fører en kikker ind imellem, men fordi der er så få. Det er farligt, fordi det hviler på en perfekt teknologi, som vi ikke kan styre, og som gør livet umenneskeligt. Renoirs »løsning« på problemet har man svært ved at tage helt alvorligt: Gennem hele filmen kommenterer et operakor handlingen, og da Emilie og bonemaskinen ligger døde og ubrugelige neden for højhuset, synges det, at mennesker, dem kommer der hele tiden flere af, men maskinerne kan ikke erstattes. Imidlertid slutter Renoir filmen af med billedet af et ungt par, der gennem hele filmen har vandret omkring i sovebymiljøet uden at ænse den megen larm og forvirring grundet en intens optagethed af hinanden, og mens de smiler lykkeligt, fremsiger de, at de elsker hinanden og vil have mange børn.

To scener fra »Jean Renoirs lille teater«:
øverst Marguerite Cassan i »Bonemaski-
nen«, nederst Fernand Sardou og
Jean Carmet i »Kongen af Yvetot«.



»DETTE TRÆS BLADE ER VED AT GULNE, SNART VIL DE FALDE AF OG BLIVE TIL EN LILLE BUNKE SÅ NYE BLADE KAN KOMME OP IGEN TIL NÆSTE FORÅR«

De tre første episoder er så tydeligt TV-produktioner optaget i studie og på ganske få lokaliteter. Den fjerde derimod, »Kongen af Yvetot«, er »rigtig« film optaget on location i barndomslandet la Provence i Sydfrankrig.

Duvallier, der ikke længere er ung, har alt, hvad han kan ønske sig: han er velstående, har en ung og køn kone, og han er tilmed egnens mester i det lokale kuglespil, la pétanque. Man kan dog ikke have held i såvel spil som

kærlighed, og det ender da også med, at Duvalliers kone bedrager ham med dyrlægen. – Duvallier vakler, konventionen byder ham at gøre et og andet, men han accepterer de unges forhold, ja, opfordrer endog dyrlægen til at blive og muntre hustruen op.

Motivet kærlighed og utroskab er naturligvis ikke nyt hos Renoir, men det har her fået en ny udgang. I flere af de tidligere film («La Chienne», «Toni», «Menneskedyret», «Spilleets regler») har hovedmotivet netop været kærligheden med jalousien som handlingens drivkraft ledende frem til et blodigt drama. I «Kongen af Yvetot» derimod accepterer den bedragne ægtemand sin stilling. Filmen kan derfor betegnes som en gammel mands film, når blot man gør sig klart, at udtrykket ikke bruges med nogen nedsættende betydning; filmen virker alt andet end »træt«. Renoir kommenterer indirekte de tidligere film, hvor jalousien førte til drab. »Hvad ville Du gøre, hvis Du fandt din kone sammen med en anden«, spørger Duvallier en ung handlende, der ville dræbe såvel kone som elsker. »Det er en æressag«, siger han. Den offentlige mening er ligeledes af den opfattelse, at Duvallier ikke kan lade det skete sidde på sig, og den uheldige dyrlæge opfordrer Duvallier til duel, fordi sådan bør man nu engang gøre.

Duvallier vælger imidlertid intet at foretage sig. »Man vil anse os for revolutionære«, protesterer dyrlægen, men Duvallier blæser på konventionerne. »Livet er til at bære takket være de små revolutioner«, siger han. »Byd Du nu min kone på et glas, mens jeg får mig et spil pétanque«. Og da landsbyen til sidst bryder ud i latter, les der ikke af den bedragne ægtemand, men af konventionerne.

Gennem opgøret med de almindeligt accepterede normer knytter filmen sig tilbage til en af Renoirs tidlige film, »Boudu sauvé des eaux« (1932), hvor den anarkistiske Michel Simon svarede med et »hvorfor det«, hver gang borgerskaben diskede op med sin falske moral. Således bliver »Kongen af Yvetot« en ung film af en gammel mand, der har indset og accepteret, at livet skal gå videre uden ham med skønhed og kærlighed i et kredsløb (som også i »Floden«).

Skulle denne lille film blive Renoirs sidste, hvad han selv mener er tilfældet, kunne han ikke have sluttet bedre. Med træer, sol, dyr, mad, sange og kærlighed er denne film en smuk og livsbekræftende hyldelse til livet fra den gamle Renoir.

■ JEAN RENOIRS LILLE TEATER

Le petit théâtre de Jean Renoir. Frankrig/Italien/Vesttyskland 1969. **P-selskab:** ORTF (Paris)/RAI-TV (Rom)/Bavaria TV (München). **Ex-P:** Pierre Long. **P-leder:** Robert Paillard. **P/Instr/Manus/Dialog:** Jean Renoir. **Instr-ass:** Denis Epstein. **Foto:** Georges Leclerc. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Geneviève Winding. **Dekor:** Gilbert Margerie. **Musik:** Jean Wiener (1. + 4. episode), Joseph Kosma (2. episode), Octave Cremieux & G. Millandy (3. episode). Sangen »Quand l'amour se meurt« synges af Jeanne Moreau. **Tone:** Guy Rophe, Alex Pront. **Medv:** 1. episode: »Le dernier reveillon« – Nino Formicola (Vagabond), Milly (Vagabondpige), Roland Bertin (Gontran, gæst i restaurant), Andre Dumas (Chef), Robert Lombard (Maitre d'hotel), Frédéric Santaya, Pierre Gualdi, Gib Grossac, Annick Berger, Roger Trapp, Max Vialle, Jean Michel Mole, Poucette Deveson, Tom Clark, Sabine Hermosa, Alain Peron, Gilbert Caven, G. Taillade, E. Braconnier, Daniel Sursain, Lolita Soler, Sébastien Floche, Bisciglia. 2. episode: »Le cirque électrique« – Marguerite Cassan (Emilie), Jacques Dynam (Jules), Pierre Olaf (Gustave), Jean Louis Tristan (Sælger), Claude Guillaume, Denis Gunzburg (De elskende). 3. episode: »Quand l'amour se meurt« – Jeanne Moreau (Sangerinden). 4. episode: »Le roi d'yvetot« – Fernand Sardou (M. Duvallier), Jean Carmet (Feraud), Françoise Arnoul (Isabelle), André (M. Blanc), Roger Pregor (Maitre Joly), Edmond Ardisson (César), Dominique Labourier (Paulette). **Længde:** 100 min. **Prem:** TV 25.12.74.

Bøger af Renoir:

»Renoir«. Hachette, Paris 1958. (Biografi om faderen).
Eng. udg.: »Renoir. My Father«. Collins, London 1962.
Dansk udg.: »Renoir – min fader«. Hasselbalch, København 1963.
»Les Cahiers du Capitaine Georges«. Gallimard, Paris 1966. (Roman).
Uddrag oversat i Kosmorama nr. 82, dec. 1967.
Eng. udg.: »The Notebooks of Captain Georges«. London 1966.
»Ecrits 1926-1971«. Pierre Belfond, Paris 1974. (Artikelsamling).
»Ma vie et mes films«. Flammarion, Paris 1974. (Selvbiografi).
Eng. udg.: »My Life and My Films«. Collins, London 1974.

