

CHOUMIATSKI À PARIS ? QUELQUES REMARQUES SUR *LES BAS-FONDS DE RENOIR*

YVES REBOUL

En août 1936, Renoir interrompt le tournage d'*Une partie de campagne* qu'il avait entamé dans l'enthousiasme quelques semaines auparavant. Abandon tout à fait surprenant d'un film à la fois achevé et inachevé et qui avait dû pourtant tenir à cœur au cinéaste puisqu'il avait rassemblé autour de lui toute une série de ses proches, signe infaillible chez lui d'un investissement personnel profond. Il est vrai que le temps fut exécrable cet été-là, circonstance évidemment fâcheuse pour un film tourné en extérieurs : mais la plus grande partie du métrage n'en était pas moins en boîte, le ciel avait fini par redevenir favorable et quelques jours de *tournaison*¹ auraient à l'évidence suffi pour inscrire le mot *Fin*. Mais si Renoir trouva bien le temps de participer au début du mois à une marche pour la paix², il ne trouva pas celui de reparaître vraiment sur le tournage, au point de devoir affronter là-dessus les vifs reproches de son actrice Sylvia Bataille, pleinement consciente de cette espèce d'abandon. Or les raisons de ce retrait n'étaient pas mystérieuses. S'il se désintéressait à ce point de ce qui devait devenir, presque en dépit de lui, un de ses films les plus célèbres, c'est qu'un tout autre projet l'accaparait désormais : depuis le mois de mai il travaillait au

-
1. On sait que Renoir utilise presque systématiquement cette expression au lieu de *tournage*.
 2. Olivier Curchod, *Partie de campagne. Jean Renoir*, Paris, Nathan (coll. « Synopsi »), 1995, p. 21.

scénario de son nouveau film *Les Bas-Fonds*, adaptation comme on sait de la célèbre pièce de Gorki et dont il allait commencer le tournage le 24 août suivant.

Choix qui peut paraître étrange de la part du plus français des cinéastes, qui n'avait cessé de se revendiquer comme tel et dont tous les sujets plongeaient jusque-là leurs racines dans une culture nationale qu'il est même permis de trouver un peu étroite, qu'il s'agisse de références littéraires comme Zola, Flaubert et Simenon ou d'une culture populaire dont le goût chez lui était presque toujours teinté de nostalgie. Car à l'évidence, Maupassant lui était infiniment plus proche qu'un Gorki dont on peut penser sans grand risque d'erreur qu'il ne lui était à peu près rien – sans compter qu'un sujet comme celui d'*Une partie de campagne* le reliait à l'univers paternel, à ce monde évanoui du siècle passé qui aura toujours été sa véritable patrie. Mais le paradoxe n'est sans doute qu'apparent : d'abord parce que l'abandon d'*Une partie de campagne* au profit des *Bas-Fonds* tenait à une urgence d'ordre politique qui, dans le contexte de l'époque, ne pouvait que prévaloir ; ensuite parce qu'il suffit de regarder le film tel qu'il est pour s'apercevoir que le choix d'adapter Gorki n'a amené dans le style et l'inspiration de Renoir aucune rupture réelle, au point qu'il serait à peine exagéré de dire qu'en s'attaquant à ce sujet pourtant si marqué, il n'a traité en fait à aucun degré un sujet russe.

L'urgence politique tenait au moment, aux contraintes de la bataille des idées ou des propagandes en ces temps de Front Populaire et c'est elle sans aucun doute qui explique l'espèce de hâte de Renoir et la brusquerie avec laquelle il abandonne *Une partie de campagne*. Il faut rappeler ici qu'il était alors le cinéaste à peu près officiel du Parti Communiste, qu'après avoir en 1935 collaboré pour *Le Crime de Monsieur Lange* avec un groupe Octobre qui faisait figure de compagnon de route du Parti, il avait franchi ce qui pouvait sembler le dernier pas au début de 1936³ en tournant *La Vie est à nous*, véritable film militant qui s'achevait, ou à peu près, sur la revue des grandes figures du communisme français parlant l'un après l'autre sous des portraits de Marx, de Lénine et de Staline. Or depuis son retour en URSS en 1928, Gorki était devenu une espèce

3. La suite de l'année n'avait pas démenti cet engagement qui l'avait vu participer à force meetings, présider en mars à la naissance de l'association Ciné-Liberté, se mobiliser en juillet en faveur de la République espagnole (cf. là-dessus Olivier Curchod, *op. cit.*, p. 7).

d'icône du régime stalinien ⁴ dont la valeur de propagande était inestimable. Qu'il ait naguère désapprouvé ouvertement la révolution d'Octobre, qu'il ait fait partie avant 1914 de ce mouvement des *Constructeurs de Dieu* qui n'avait pas, c'est le moins qu'on puisse dire, l'entière sympathie des Bolcheviks, qu'il ait passé en Italie la plus grande partie des années vingt, tout cela était décidément oublié, de même que restaient ignorées ses dissensions des années trente avec Staline, la protection qu'il avait accordée contre l'*Association russe des écrivains prolétariens* à un Pilniak ou à un Zamiatine ou encore sa proximité avec un Boukharine, leader défait, mais non encore éliminé, de l'opposition de droite. Dans le contexte du Front Populaire, adapter *Les Bas-Fonds* apparaissait donc comme un espèce d'hommage à Gorki en tant que grand intellectuel soviétique (et par là à l'URSS elle-même) bien plus que comme l'expression d'une volonté de transmettre par le canal de l'écran ce que la pièce pouvait avoir de spécifiquement russe. De là sans doute la formule de Renoir sur « l'esprit de l'œuvre » qui à ses yeux, ne dépendait guère de ce qu'il nommait la « couleur locale ⁵ » parce que, à n'en pas douter, il se confondait pour lui avec le message universel du socialisme. Dans cette perspective, la pièce de Gorki offrait d'ailleurs un autre avantage encore : écrite *avant* la scission du Parti entre Bolcheviks et Mencheviks, véhiculant aussi les thèmes de l'ancienne culture populiste sans pour autant passer sous silence l'imprégnation chrétienne séculaire de la Russie, elle présentait un visage œcuménique qui la rendait acceptable par la totalité de la mouvance de gauche. On comprend que, dans le contexte de 1936, elle ait fourni au compagnon de route qu'était alors Renoir le sujet idéal à traiter dans l'urgence, au point de chasser de son esprit l'entreprise d'*Une partie de campagne* qui dut lui apparaître, au moins sur le moment, comme de second ordre au regard de la nécessité historique.

Dans son intention première, *Les Bas-Fonds* est donc assurément un film de propagande dont la référence à Gorki demeure aussi fondamentale qu'ambiguë. De là l'esprit dans lequel le scénario comme la réalisation traitent le matériau dramaturgique : d'un côté une évidente volonté de gommer autant que possible ce qui, pour un spectateur français de l'époque, risquait de renvoyer dans

4. Voir par exemple, pour ne pas quitter le domaine du cinéma, la banderole à la gloire de Gorki décorant une rue d'Odessa dans un plan récurrent de *L'homme à la caméra* (on sait que le film de Vertov est sorti en 1929).

5. Propos tenus par lui en novembre 1936 et repris dans : Jean Renoir, *Écrits*, Paris, Belfond (collection « Ramsay Poche Cinéma »), 1974, p. 312.

la pièce originale aux stéréotypes de la Sainte Russie et d'oblitérer du coup la dimension universelle du message ; de l'autre une sorte d'hommage permanent à cette même Russie, aisément explicable dans la mesure où pour le spectateur engagé de 1936 le prestige messianique de la Révolution d'Octobre rejaillissait sur tout ce qui était russe. Tension qui fut sans doute au cœur même du projet filmique et que les deux démarches opposées auxquelles Renoir, à l'époque, dit avoir renoncé mettent d'ailleurs clairement en évidence : celle de la transposition, qui eût situé le film dans le Paris des années trente, ôté à l'action tout caractère russe et qu'il n'abandonna, s'il faut l'en croire, que « pour ne pas choquer une partie considérable du public, celle des familiers de l'œuvre de Gorki ⁶ » ; et celle de la « reconstitution exacte » qui, à l'inverse, aurait privilégié la dimension russe mais qu'il n'aurait envisagée (s'il l'envisagea vraiment) que pour un bref moment, dans la conviction qu'elle « appartenait bien plutôt au cinéma soviétique ⁷ ». De tels scrupules sont édifiants (et sans doute au plein sens du terme : il s'agissait d'*édifier* les croyants) ; mais s'agissant notamment de l'hypothèse d'une transposition, les affirmations de Renoir n'en demeurent pas moins ahurissantes quand on songe qu'un an plus tard il transporterait sans hésiter *La Bête humaine* à l'époque contemporaine, sans craindre apparemment de heurter les « familiers » de l'œuvre de Zola. En réalité, c'est la logique même du contexte politique de 1936 qui excluait cette solution pour *Les Bas-Fonds*, comme elle excluait la reconstitution et le film en costumes, parce que cette logique impliquait *à la fois*, pour un cinéaste proche du communisme, le respect fétichiste de ce qui était russe et le maintien d'une ambition universaliste dans le choix et le traitement des sujets. Trente ans plus tard, revenant sur ce moment de sa création, Renoir conviendra d'ailleurs qu'avec *Les Bas-Fonds* il n'avait pas fait véritablement « un film "russe" ⁸ », mais ajoutera qu'il espérait néanmoins « ne pas avoir trahi l'esprit de Gorki ⁹ » – cet esprit que le

6. *Ibid.*, p. 313.

7. *Ibid.*, p. 312.

8. Texte paru dans la revue *Le Film soviétique*, n° 2, février 1968 (et repris dans *Écrits*, p. 314). Renoir y déclarait notamment : « Pour mieux comprendre les personnages des *Bas-fonds* et savoir les recréer dans mon film, j'ai longtemps erré dans les faubourgs de Paris. » On n'est pas absolument obligé de le croire, pas plus d'ailleurs que quand il affirme avoir trouvé là « les prototypes des protagonistes de [son] film ».

9. Renoir se vantait dans le même texte d'avoir « volontairement renoncé aux éléments spécifiques pseudo-russes régnant dans les lois de Montmartre – samovars, balalaïkas, tziganes etc. ».

sympathisant du Front populaire (et sans doute, à l'époque, Renoir lui-même) ne pouvait guère envisager qu'à travers le prisme du *charme universel d'Octobre* ¹⁰.

Rien d'étonnant donc à ce que, si *Les Bas-Fonds* conservent ostensiblement quelques traits de cette « couleur locale » dont parle le cinéaste, le rôle que celle-ci joue dans le film demeure au total superficiel et secondaire. Cette stratégie s'affiche d'ailleurs dès le générique : celui-ci mentionne bien le Russe Alexandre Kamenka en tant que « directeur artistique » et annonce comme productrice du film la société Albatros, fondée en 1924 par ce même Kamenka et qui avait été dans les années vingt à la base du magnifique développement qu'avait connu le cinéma russe de Paris ¹¹ ; mais c'est là simple caution, comme pour le choix d'une actrice telle que Nadia Sibirskaïa, dont le nom semble sonner comme un gage d'authenticité mais dont il faut rappeler que, dans *Le Crime de Monsieur Lange*, elle interprétait le plus naturellement du monde le rôle d'une midinette parisienne. Quant au film lui-même, les traits visiblement (et sans nul doute délibérément) slaves y sont cantonnés à certaines séquences, réservés qu'ils sont au groupe des pensionnaires de l'asile Kostylev et surtout à Louka, sur l'écran seule véritable icône de la Russie éternelle et que le spectateur de l'époque devait sans doute percevoir comme une espèce de *starets* tolstoïen. Qui plus est, Renoir prend soin d'équilibrer ces éléments russes en introduisant dans son film des figures de second plan typiquement françaises (on pourrait même dire : *caricaturalement* françaises) dont la présence assure au bout du compte cette « atmosphère neutre ¹² » garante de la généralité du propos. C'est le cas notamment avec des acteurs



10. J'emprunte, on l'aura compris, cette expression au grand livre de François Furet, *Le Passé d'une illusion*.

11. Renoir s'était d'ailleurs passionné pour ce cinéma comme pour toutes les splendeurs du muet (« Cela représentait beaucoup pour moi ; je suis un admirateur enthousiaste des films muets tournés par cette société » : cf. *Ma vie et mes films*, p. 117).

12. *Écrits*, op. cit., p. 312.



tout droit venus de la distribution d'*Une partie de campagne* tels que Paul Temps ¹³ et surtout Gabriello ¹⁴, qui transforme l'agent Medvedev de Gorki en une figure de comédie tout droit venue du théâtre populaire français du XIX^e siècle ; c'est le cas aussi de silhouettes d'enfants qui

sont celles de vrais poulbots parisiens et que l'exploitation de la profondeur de champ permet au cinéaste de faire apparaître à plusieurs reprises, en contrepoint de l'action principale.

On pourrait même aller plus loin et soutenir qu'en dernier ressort la fameuse *atmosphère neutre* n'en est pas une et qu'au delà de détails trop ostensiblement russes pour n'être pas délibérément de carton-pâte, ce sont en fait les éléments typiquement français qui dominant dans le film, à travers lesquels le cinéaste retrouve ses marques et son univers. Les notations d'actualité par exemple, quoique discrètes, ne sont pas absentes, or elles sont françaises et parfois surprenantes : telle apparition fugitive d'un gommeux évoquera irrésistiblement la figure d'un Stavisky, les propos sur les fonds spéciaux pointeront à l'évidence les scandales récents de la République. Quant à la distribution et singulièrement à ses têtes d'affiche, il faut convenir que Jouvét se montre franchement improbable en baron russe, pour ne rien dire de Gabin que Renoir faisait jouer pour la première fois et qui, voleur en principe pétersbourgeois dans le film, a bien plutôt l'air d'y entamer la carrière qui devait faire de lui dans les années suivantes l'incarnation même de l'ouvrier français ¹⁵. Mais surtout, *Les Bas-Fonds* nous emmènent à

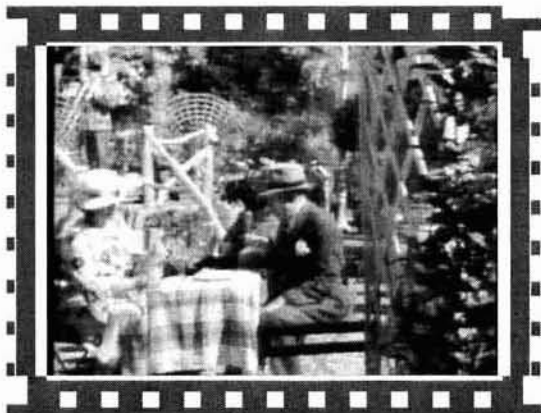
13. Il s'agit de l'acteur qui joue dans *Une partie de campagne* le rôle d'Anatole, le ridicule fiancé (puis mari) d'Henriette. Il est dans *Les Bas-fonds* un des pensionnaires du garni Kostylev.

14. Faut-il rappeler qu'il joue dans *Une partie de campagne* le rôle grotesque du père d'Henriette ?

15. Et avant tout, bien sûr, dans *La Bête humaine* du même Renoir. Mais dès la deuxième séquence des *Bas-fonds*, il se désigne lui-même en disant : « Nous autres les gars du Nord. » À qui fera-t-on croire qu'il s'agit du Nord de la Russie ?

plusieurs reprises dans des lieux typiquement parisiens, lieux dont on sait bien qu'ils sont essentiels à l'œuvre de Renoir où ils ressuscitent le monde englouti d'avant 1914 : tels ces bords de rivière où Pepel devise avec le Baron et qui renvoient le spectateur aussi bien aux rives de Seine dans *Une partie de campagne* qu'à la dernière séquence de *Boudu sauvé des eaux* ; telle surtout la guinguette, lieu à ce point renoirien que Becker, ancien assistant du maître, le pastichera au début de *Casque d'or* et à laquelle est ici dédiée une séquence entière, puisque l'inspecteur y entraîne Natacha pour tenter sa conquête et que Pepel vient l'y reprendre après avoir assommé le policier. Moment capital de l'intrigue (c'est là que Natacha se décide à accepter Pepel), mais surtout moment esthétiquement essentiel dans le déploiement d'un imaginaire qui n'a plus rien à voir avec Gorki : la

guinguette c'est pour Renoir le lieu d'un pur bonheur sensuel dont les grotesques comme l'inspecteur demeurent bannis pour toujours et on comprend qu'il ait choisi pour incarner ce rôle misérable (et très éloigné de celui du Medvedev de Gorki, lequel ne convoite nullement Natacha) un



acteur comme Gabriello, qui jouait dans *Une partie de campagne* un rôle au fond comparable, celui d'un ridicule à jamais exclu de l'essentiel. Seulement cet essentiel, dans l'esprit du cinéaste, était français, puisque c'était l'art de vivre d'un XVIII^e siècle hédoniste parce que lucide et dont la peinture impressionniste avait été à ses yeux le dernier écho : *Éléna et les hommes*, vingt ans plus tard, le redira encore mais il n'en reste pas moins vrai que *Les Bas-Fonds*, paradoxalement et en dépit de Gorki, ne font pas défaut à cette inspiration fondamentale.

Un film fort peu russe donc, à la fois parce qu'il reste un film de Renoir et parce qu'il avait été délibérément conçu pour servir une soviétophilie qui, dans la logique politique du moment, s'inscrivait dans une perspective universelle. Seulement, une telle visée impliquait la clarté du discours filmique et là était le problème s'agissant d'adapter une pièce telle que *Les Bas-Fonds*. D'abord à

cause de la nature même d'une œuvre aussi foisonnante et qui groupe, outre un certain nombre de figurants, une quinzaine de personnages dont aucun ne détient par rapport aux autres une supériorité scénique marquée. Du point de vue du dramaturge, il s'agissait évidemment de faire entendre la voix d'une collectivité, de ne donner à aucune des individualités en scène une prééminence injustifiée qui aurait, en tout état de cause, déséquilibré la pièce. De là vient que le groupe des locataires du garni Kostylev joue chez Gorki un rôle qui est au fond celui d'un chœur, le discours largement indifférencié de cette masse chorale étant périodiquement interrompu par la césure d'événements qui lui sont extérieurs et assurent la progression de l'action. De là aussi le fait que cette sorte de chœur ouvre et ferme la pièce, son discours sans cesse recommencé se trouvant seulement suspendu à l'ultime instant par l'annonce traumatique du suicide de l'Acteur, annonce qui n'est même pas le dernier mot du texte ¹⁶. De là enfin que l'action ne soit pas clairement articulée en scènes (lesquelles auraient été potentiellement génératrices de séquences) et que les entrées et sorties de personnages n'interrompent jamais cette espèce de grommellement continu, l'infléchissant simplement pour un temps dans tel ou tel sens. Matière à peu près impossible à traiter comme telle dans le cadre du cinéma de 1936 et cela pour des raisons aussi bien esthétiques (le modèle prégnant d'un théâtre qui était au fond celui de boulevard) que techniques (cela aurait impliqué le plan-séquence et une constante virtuosité de la caméra). On comprend donc que Renoir ait entrepris avec son scénario une totale refonte de la matière que lui offrait Gorki ; mais les conséquences pouvaient en être d'autant plus significatives qu'il s'était adjoint comme coscénariste Charles Spaak, lequel venait de remporter un triomphe avec le scénario de *La Kermesse héroïque* qu'il venait d'écrire pour Jacques Feyder et dont l'esthétique poussait dans le sens d'une théâtralisation à la française.

Mais cette difficulté était redoublée d'une autre dans le contexte politique où surgissait le film. Chez Gorki en effet, le foisonnement du texte, l'entrecroisement constant des voix était garant en dernière analyse d'une prise en compte de la complexité sociale (on sait l'ambiguïté à cet égard de certains de ses romans, comme *Thomas Gordeïev*, où le personnage du capitaliste est singulièrement fascinant). Or le milieu des années trente est dans l'Internationale communiste le moment où triomphe le dogme du

16. Ce dernier mot, comme on sait, revient à un des locataires, Satine : « Ah ! Il nous a gâché notre chanson... le crétin ! »

réalisme socialiste à qui Aragon, par exemple, vient en 1935 de consacrer un opusculé qui a valeur de gage. C'est l'époque où, en URSS, le régent stalinien du cinéma Boris Choumiatski impose ces mêmes normes et où *Le pré de Béjine* d'Eisenstein est arrêté et jeté aux oubliettes pour crime de formalisme. Or les conditions posées par le dogme en matière de cinéma étaient claires : ce qu'imposait à l'écran l'orthodoxie stalinienne, c'était une lisibilité absolue du propos doublée d'une rhétorique des passions censée assurer l'adhésion affective du spectateur. Au regard de ces exigences le drame de Gorki posait déjà problème du fait de sa formule dramaturgique, mais la difficulté était aggravée par l'ambiguïté qu'il offrait quant au contenu politique des personnages, en dehors de la vague indignation (tout à fait insuffisante pour un marxiste) que pouvait ressentir le spectateur devant la déchéance des habitants du garni Kostylev : on n'ignore pas que l'esthétique stalinienne voulait des personnages positifs en face d'autres clairement négatifs, ainsi qu'une évidence globale du propos. De là sans aucun doute certaines des solutions adoptées par Renoir. D'abord, on l'a dit, une réécriture globale du texte de Gorki dans le cadre du scénario : sur les quelque vingt cinq séquences du film, huit seulement reprennent des moments de la pièce, plusieurs personnages gorkiens disparaissent purement et simplement ¹⁷, ceux qui subsistent sont pour une grande part réduits au rôle d'utilités. Mais surtout Renoir et Spaak concentrent l'action autour des personnages contrastés que sont le voleur Pepel (qui n'est, chez Gorki, qu'un des habitants du garni et disparaît même au dernier acte après son arrestation) et le Baron (lequel n'est pas particulièrement important dans la pièce, au point qu'on ignore pour l'essentiel son histoire) ; et les séquences où se crée cet étrange couple, séquences qui sont entièrement de l'invention des scénaristes, occupent dans le premier tiers du film vingt six minutes sur trente cinq ¹⁸. À ce prix se retrouve la logique si lisible de la dramaturgie à la française : concentration de l'action autour de personnages principaux, articulation en scènes inégalement tendues mais dont les plus fortes culminent en une *akmé* que n'eût pas désavoué Aristote, resserrement autour d'un problème dramaturgique destiné, bien entendu, à se dénouer dans la dernière séquence (ici la rivalité de Pepel et de Vassilissa autour de Natacha). De là une lisibilité de l'action bien conforme à ce que postulait l'esthétique stali-

17. Notamment Kvachnia, la marchande de beignets.

18. On observera *cum grano salis* que c'est là un magnifique exemple par anticipation des pratiques de la *qualité française* dans les années cinquante.

nienne et qui assure à son tour une lisibilité politique : disparus les personnages ambigus (par exemple Kertch, ouvrier rempli d'un orgueil sans doute incompatible avec la conscience de classe et qui, par dessus le marché roue sa femme de coups), ne restent que des figures indistinctes, des victimes (Anna), des personnages clairement ignobles (Kostylev et Vassilissa) et enfin le couple de Pepel et du Baron, dont le sens politique est à la fois bien clair et sans rapport avec ce qu'avait écrit Gorki : le Baron, en qui se retrouve quelque chose du bourgeois tout à la fois cynique et sympathique au peuple qu'était Meunier dans *Le Crime de Monsieur Lange*, incarne la décadence sans issue des hautes classes, Pepel l'aliénation d'un lumpen-prolétariat qui n'est pourtant pas sans espérance comme le montre assez l'ultime séquence, entièrement de l'invention de Renoir. De ce point de vue, *Les Bas-Fonds*, c'est bien Choumiatski à Paris.

Seulement cette esthétique mariant curieusement une tradition française avec la norme stalinienne impliquerait aussi une théâtralisation systématique de la mise en scène elle-même, passant notamment par la prééminence absolue de la parole et le traitement de l'espace filmique selon des logiques tout droit venues du théâtre. Or s'il arrive que tel soit effectivement le cas, il s'en faut qu'il en aille toujours ainsi et c'est même une surprise pour le spectateur d'aujourd'hui, qui s'attendrait à tout autre chose sur la seule considération du scénario, que de voir à quel point ce film qu'on aurait pu croire gouverné par la commande demeure là aussi authentiquement renoirien. Certaines séquences, il est vrai, sacrifient à une théâtralité quelque peu académique, mais ce sont surtout les séquences de groupe où Renoir s'est attaché à la reproduction du matériau gorkien et qui, formant presque corps étranger dans un scénario recentré sur le destin de Pepel, diffèrent tout autant du reste du film au plan de la mise en scène. De ce point de vue, il est saisissant de comparer les scènes du garni Kostylev à celles qui, dans *Le Crime de Monsieur Lange*, se déroulent à l'intérieur de l'imprimerie et sont comme elles des scènes de groupe : plans souvent fixes dans le premier cas, ou à la rigueur lents mouvements d'appareil, le tout au service de la parole populiste de Gorki ; en face de quoi la caméra du *Crime de Monsieur Lange* ne cesse de nous faire passer d'un personnage à l'autre, de les prendre et de les reprendre avec un naturel si miraculeux qu'on en oublie la virtuosité technique du cinéaste. Or la plus grande partie des *Bas-Fonds* est filmée en réalité avec la même liberté, au point que l'œuvre semble souvent contredire ce qu'on aurait pourtant pu croire son programme stylistique eu égard

aux normes désormais en vigueur chez les artistes liés au mouvement communiste. La première séquence, d'ailleurs, annonce déjà la couleur de ce point de vue puisque, fondée au plan scénaristique sur une logique nettement théâtrale (c'est une scène entièrement dialoguée dont tous les éléments relèvent du boulevard), elle s'impose en fait par des moyens proprement filmiques où l'on reconnaît immédiatement le style de Renoir : dans le plan initial, le Comte parle d'abord en hors champ, cependant que l'espace est creusé par la caméra en une série de lents travellings circulaires autour du Baron, avant que cette attaque du film ne s'achève en un plan fixe où le comte nous apparaît enfin, mais dans un miroir situé à gauche du cadre, grâce auquel Renoir clôt ce premier plan sur une sorte de *split screen*. Que les deux plans suivants et surtout le troisième, où le Baron offre un cigare à son chef, retrouvent après cela une certaine logique théâtrale (l'espace du plan 3, notamment, est visiblement un espace scénique) n'y change rien : on est bien au cinéma et dans un film de Renoir. Or les exemples de ce genre abondent. Dans la séquence par exemple où le Baron perd aux cartes ses derniers sous, quelques plans seulement sont théâtralisés et délivrent, par là même, une signification immédiatement perceptible : ce sont ceux où le directeur du cercle de jeu tente vainement de le dissuader de jouer et où le dialogue assure effectivement l'essentiel de la production du sens. Mais le reste obéit à une tout autre logique. D'abord parce que la séquence (entièrement originale, rappelons-le, par rapport à la pièce) juxtapose plusieurs actions différentes qui ne



cessent de s'entrelacer, au delà même de la simple pratique du montage alterné : le Baron joue et perd, Pepel marche dans les rues, en route pour ce qu'il croit être le vol de sa vie, l'entraîneuse chante, le gigolo s'inquiète des rapports qu'elle entretient avec le Baron. Ensuite parce que la chanson de l'entraîneuse sur *les pauvres garçons*, contrepoint évident aux plans montrant Pepel, est aussi, au delà de toute narration, le véritable cœur esthétique de la séquence (à la manière de ce que sera dans *La Bête humaine* la fameuse chanson *Le petit cœur de Ninon*), au point de lui donner une perspective tout autre que celle d'une chronique morale de la haute société qui était sans doute, en dehors de la simple chronique des faits et gestes du Baron, dans la logique du scénario. Là où le programme à la Choumiatski prescrivait un découpage parfaitement lisible entraînant un sens univoque, Renoir procède donc en réalité tout autrement et rien ne le montre mieux que les plans centrés sur le Baron lui-même : aussitôt après son entrée dans le cercle de jeu, la caméra commence en effet à le suivre en travelling avant, mais c'est pour surprendre aussitôt le spectateur en l'abandonnant au profit du gigolo, pour le reprendre ensuite grâce à la reprise du travelling en un long plan scandé par ses rencontres successives (et muettes) mais aussi par le surgissement fugitif de figurants traversant le champ. On aura reconnu cette méthode : c'est très précisément celle dont usera Renoir dans la séquence la plus fameuse sans doute de toute son œuvre, celle de la danse macabre dans *La Règle du jeu*. À elle seule elle montre que sa conception du film et sa démarche d'artiste, quelque adhésion qu'il ait pu donner par ailleurs au plan idéologique, demeuraient obstinément les siens. L'esthétique à la Choumiatski, à ce niveau, n'est décidément plus qu'une ombre.

Et on aimerait, de ce point de vue, finir sur le dernier plan des *Bas-Fonds*, celui où l'on voit Pepel et Natacha partir sur la route la main dans la main, parce qu'à y bien regarder il résume à lui seul l'entreprise du film. C'est d'abord qu'il est infidèle à Gorki : la séquence est de celles que le scénario a littéralement inventées. C'est ensuite qu'il reprend une dernière fois le programme *politique* et quasi officiel du Renoir de 1936 : point d'orgue d'une séquence optimiste qui ouvre sur le destin du lumpen-prolétariat une fenêtre d'espoir. Mais Renoir, au delà de ce propos qui est certes celui du film, nous y a réservé une surprise : ce final montrant un couple sur la route, c'est aussi celui de plusieurs films de Chaplin et avant tout de ces *Temps modernes* alors tout récents et qui avaient suscité l'enthousiasme de Renoir au point de lui faire écrire un article louangeur¹⁹. Par quoi *Les Bas-Fonds* ne renvoient plus à Gorki ni au réa-

lisme socialiste, mais bien à la grande tradition du muet, à un Chaplin à travers qui il avait découvert ce que pouvait l'art du film et par là même à sa propre histoire en tant que cinéaste. Choumiatski à Paris et Gorki modèle esthétique d'un Renoir devenu le compagnon de route du Parti ? Une illusion, décidément.

*Université de Toulouse-Le Mirail,
UFR de lettres modernes – LARA*



19. Article du 20 mai 1936 (*Écrits*, p. 103-105).