

**“ET MAINTENANT, MESDAMES ET MESSIEURS,
LE SPECTACLE VA COMMENCER”:
L’ESPACE THEATRAL DANS TROIS FILMS DE
JEAN RENOIR**

Edward Ousselin

Les Bas-Fonds sur la scène du cinéma

Le film que Jean Renoir a tiré en 1936 de la pièce de Maxime Gorki (1902) est loin d'être une simple transposition cinématographique. Renoir a complètement transformé *Les Bas-Fonds*, ajoutant plusieurs scènes fort longues et supprimant des personnages. L'effet général du film est des plans éloignés de l'espace claustrophobe de l'asile, où se languissent les malheureux habitants de la pièce. En multipliant les lieux où se déroule l'intrigue, en ouvrant l'espace restreint de la pièce de Gorki, Renoir donne à son film une dimension expansive qui convient à l'orientation positive qu'il apporte à sa trame narrative (laquelle était particulièrement désespérante chez Gorki).

Il est d'autant plus frappant, dans un film qui semble si éloigné de son origine théâtrale, de trouver une séquence cruciale—la première rencontre des deux principaux protagonistes masculins—entièrement marquée du sceau de la représentation théâtrale. Or, celle-ci provient du film, et ne se trouve pas dans la pièce. Lorsque Pépel et le Baron trinquent “entre collègues”, leur nouvelle amitié est encadrée à l'avant-plan par une balustrade ainsi que par une paire de rideaux. A l'arrière-plan on aperçoit le couple de chevaux—“un vrai bronze d'art”, ainsi que le précise le Baron—qui concrétisera, jusqu'au départ de Pépel à la fin du film, l'entrecroisement des destins de Pépel (le voleur des bas-fonds qui s'élèvera jusqu'au statut de travailleur) et du Baron (l'aristocrate joueur et concussionnaire qui semble se complaire dans sa déchéance sociale). La superbe composition visuelle de cette séquence, une des nombreuses innovations de Renoir par rapport à la pièce de Gorki, constitue un magnifique usage cinématographique de la profondeur du champ. Son encadrement, baroque à l'excès, attire l'attention sur l'amitié virile, ou l'homosocialité, qui sera le véritable pivot des *Bas-Fonds*, condensant en une image à trois niveaux (cadre, Pépel/Baron, chevaux) un raccourci, stylistique et thématique, du film. Tout en s'éloignant de la pièce de Gorki, Renoir a pourtant surajouté à l'espace de son film une forme de théâtralité qui lui est propre.

Le théâtre filmé, et les éléments théâtraux en général, n'ont pas commencé chez Renoir dans les années trente avec ses films parlants.

Déjà, les premières séquences de *Nana* (1926), un de ses films muets, avaient lieu sur les planches. Par la suite, la plupart des films que réalisa Renoir signalent ouvertement leur affinité avec un style théâtral: les séquences de spectacle dans le spectacle de *La Grande Illusion* (1937) et de *La Règle du jeu* (1939) constituent des exemples fort connus. La scène du meurtre dans *La Bête humaine* (1938) est également théâtralisée par son montage parallèle avec la chanson diégétique de la salle de danse. De même, *Le Crime de M. Lange* (1936) utilise la cour—qui réunit les entreprises et les logements où a lieu l'essentiel de l'intrigue—comme une scène de théâtre, avec ses entrées et ses sorties, sa hauteur et sa profondeur (la cour est d'ailleurs utilisée de façon semblable dans *Les Bas-Fonds*).

Parmi ses films de l'après-guerre, on trouve dans *Eléna et les hommes* (1956) une théâtralisation de la politique, par les costumes et par les manœuvres pour passer d'un endroit à un autre sans être vu. Dans *The Social Cinema of Jean Renoir*, Christopher Faulkner insiste sur les artifices du *Carrosse d'or* (1953) et de *French Cancan* (1955): "The air of the 'Milanese puppet-show' dominates every gesture, squashes every nuance, and turns moments of high drama into farce. In these artificialized settings characters are never in an environment; they move in front of it" (187-8). On peut aller jusqu'au *Petit Théâtre de Jean Renoir* (1969), son dernier film, pour faire état de sa préoccupation constante, et apparemment grandissante, avec l'art dramatique dans son œuvre. Dans la forme comme dans le fond, le théâtre participe donc de façon déterminante à l'élaboration des images que Renoir finira par projeter sur un écran. Cependant, ce théâtre ne constitue pas une plate transposition de la scène à l'écran. Pour reprendre la formule d'André Bazin, Renoir a souvent réagi, dans ses films parlants de l'avant-guerre, "contre les conventions théâtrales littéraires du cinéma d'alors" (1971, 35).

Il ne s'agit cependant pas ici de discuter la question de l'adaptation cinématographique à partir d'une source théâtrale, mais plutôt d'examiner certaines scènes qui introduisent ou expriment un aspect théâtral dans l'espace filmique de Renoir. J'ai donc choisi des scènes qui ne se trouvent que dans ses films, et non pas dans les œuvres théâtrales ou littéraires dont ils sont tirés. Je me limite à trois films des années trente, la période la plus fertile de sa carrière cinématographique. Deux d'entre eux—*Boudu sauvé des eaux* (1932) et *Les Bas-Fonds* (1936)—sont des adaptations de pièces de théâtre, alors que *La Chienne* (1931)

était à l'origine un roman.

Une Nymphé et un satyre sur scène, dans un jardin français

Etant donné son titre, qui rappelle le motif biblique de "Moïse sauvé des eaux", le quatrième film parlant de Renoir commence de façon surprenante: un satyre poursuit une nymphé à travers une scène de théâtre. Plusieurs critiques ont fait état de leur surprise: Alexander Sesonske trouve ce prologue "puzzling" (123), tout comme Alan Williams trouve celui de *La Chienne* "curious" (168). Par rapport à la pièce à succès de René Fauchois dont est tiré *Boudu sauvé des eaux*, le prologue entièrement muet est un ajout du réalisateur¹. De durée fort courte (moins d'une minute), il donne un ton ironiquement littéraire et bucolique au reste du film. Il préfigure également les scènes et les techniques les plus importantes du film. On peut d'ailleurs considérer tout le reste du film de Renoir comme un contrepoint ironique au prologue onirique.

Le prologue est précédé de l'intertitre géant "Boudu" (sur un arrière-fond d'eau², tout comme pour le générique); alors que le personnage n'y figure pas. C'est en effet Lestingois qui se prend ici pour Priape. Quant à Boudu, il brille par son absence. La musique, qui suivait le rythme langoureux d'une berceuse pendant le générique, passe à un air de flûte (les pipeaux!) pendant le prologue. Le champ cinématographique se confond avec la scène de théâtre; et la caméra reste immobile pendant l'essentiel du prologue. L'arrière-plan est constitué par un décor peint, représentant un jardin à la française, avec un alignement régulier et symétrique—l'opposé du foisonnement d'un véritable paysage rustique (qui sera visible à la fin du film³, lorsque Boudu redeviendra lui-même). Le décor représentant le jardin respecte la perspective traditionnelle, avec les lignes de fuite donnant l'illusion de la profondeur. Renoir, comme à son habitude, fera d'ailleurs un grand usage de la profondeur du champ au cours du film. A l'avant-plan (le devant de la scène, côté jardin), on voit deux colonnes à l'aspect tout à fait factice qui serviront à encadrer et à séparer les personnages. On a donc le contraste, que l'on retrouvera souvent au cours du film, d'une perspective horizontale à l'arrière-plan et de lignes verticales à l'avant-plan.

Sur cette scène de théâtre, Chloé/Anne-Marie et Priape/Lestingois, vêtus de feuillages, font leur entrée côté jardin (plan éloigné, le spectateur de cinéma étant censé avoir le même champ de vision qu'un spectateur de théâtre). Priape (lascif) poursuit Chloé (souriante) hors du

champ, côté cour, puis les deux reviennent sur scène. Cette fois Chloé se cache entre les deux colonnes; alors que Priape continue sa poursuite hors du champ, côté jardin. Revenant à nouveau sur scène, Priape joue de la flûte de Pan, lorgnant Chloé qui est encadrée par les deux colonnes. S'appuyant contre une des fausses colonnes, Priape la fait vaciller, soulignant son aspect artificiel. Attrapant enfin la main de Chloé, Priape l'attire brusquement à lui, avant de la faire basculer pour l'embrasser. Cette séquence, qui constitue la fin du prologue (et qui préfigure la séduction de Mme Lestingois par Boudu), est l'occasion du passage à un plan moyen, et ainsi à un point de vue plus purement cinématographique, qui se caractérise par une variabilité du champ de vision.

Doublement théâtral, le prologue souligne qu'il s'agit ici d'une adaptation d'une pièce—une adaptation qui utilise des conventions théâtrales à des fins cinématographiques. La pièce de Fauchois avait déjà plusieurs références littéraires: *La Physiologie du mariage* de Balzac, *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, *Les Lettres d'Amabed* de Voltaire. Renoir ajoute un niveau cinématographique au substrat théâtral, accentuant l'effet de distanciation du regard. Le décor artificiellement champêtre du prologue trouvera son pendant au cours du récit avec l'arbre artificiel des Lestingois (qui se trouve sur le piano dont personne ne joue), où sont perchés des oiseaux empaillés que la bonne doit longuement épousseter. Malgré les rêveries de M. Lestingois, le naturel s'adapte mal chez lui.

Le prologue voluptueux se termine par un fondu-enchaîné sur le buste du chantre de la Raison, Voltaire, devant l'escalier dans la librairie des Lestingois, sur les bords de la Seine à Paris. Panoramique de droite à gauche dans la librairie: on aperçoit d'abord deux piliers, comme lors du prologue, puis Anne-Marie et Lestingois, cette fois en tenue de ville. On passe donc de l'allégorie mythologique au cadre étiqué de la librairie. Après le prologue muet, les dialogues de *Boudu sauvé des eaux* débutent par un discours pompeux de Lestingois, qui caresse nonchalamment Anne-Marie (laquelle, curieusement, se pâme dans les bras de son amant bedonnant): "Anne-Marie, tu es pareille aux nymphes. Comme elles, tu es souple; et tu sais bondir sur la mousse des forêts, boire aux fontaines et, toute nue les nuits d'été, danser au clair de lune. Bacchus eût présidé le festin nuptial de Priape-Lestingois et de Chloé-Anne-Marie." Cette envolée lyrique, qui reprend partiellement en paroles ce qui a été mimé pendant le prologue, est suivie par la vue du

voisin de Lestingois à sa fenêtre, jouant de la flûte—traversière, cette fois—ce qui accentue le parallèle ironique avec les références bucoliques du prologue. Pour compléter l'introduction, on voit ensuite la devanture de la librairie qui servira de cadre à la plus grande partie du film.

Boudu sauvé des eaux commence donc par l'ironie d'un prologue faussement grandiose, suivi d'un contrepoint banal. Renoir fera souvent usage de semblables décalages dans la perception visuelle du spectateur, en particulier dans les scènes de transition. On apercevra ainsi ce qui ressemble d'abord à un voilier en plan éloigné (une séquence qui assure la transition de la librairie à Boudu), avant de voir clairement qu'il s'agit d'un jouet, en gros plan, que fait évoluer un petit garçon dans un bassin du Bois de Boulogne. Pour citer un autre exemple, Lestingois, toujours poétique, se félicite que sa "petite nymphe" lui fasse "ressentir les joies innocentes de la chair". Anne-Marie, de son côté, se compare favorablement à d'autres bonnes, dont les amants ne sauraient user d'un tel langage fleuri. Lestingois lui répond avec satisfaction que sa chance est bien méritée, à cause de sa beauté. Le décalage entre les prétentions romantiques et la réalité quotidienne est cette fois dialogué: "Je vous aime, M. Lestingois", dit Anne-Marie. Lestingois répond: "Et j'ai de la chance aussi... Allez, va, va préparer le potage." Comme on peut le constater à travers cette transition du jardin à la librairie, et de l'amour priapique au potage, l'ironie dans *Boudu sauvé des eaux* n'est pas uniquement visuelle. Pour Sesonke, la distance entre l'aspect onirique du prologue et les conventions étriquées des personnages suscite un effet parodique ("a sham-fantasy" 124).

L'axe vertical, représenté par les deux colonnes factices lors du prologue, est constamment utilisé de deux façons dans ce film: pour séparer les personnages, et en tant que pivot de scènes de transition, au cours desquelles un personnage sort du champ alors qu'un autre y entre du côté opposé, comme sur une scène de théâtre. Cet axe, qui se trouve le plus souvent à l'avant-plan, peut être figuré par un objet ou un personnage. Les scènes avec un pivot vertical contribuent à économiser les mouvements de caméra—relativement rares, ceux-ci sont donc d'autant plus visibles—et à faire entrer et sortir les personnages de chaque côté du champ. Le policier au Bois de Boulogne à qui Boudu demande s'il n'a pas vu son "klebs" constitue un bon exemple: renvoyé sans ménagements par le policier, Boudu sort du champ à gauche (ou côté jardin, serait-on tenté de dire). La caméra reste fixée sur le policier vu de dos (plan moyen). Une jeune femme élégante arrive de la droite,

également à la recherche d'un chien—mais celui-ci "vaut 10.000 francs", un argument de poids. Elle est suivie dans le champ par deux autres policiers venus à la rescousse. Après avoir été impressionnés par la valeur monétaire du chien disparu, tous les trois policiers partent à sa recherche, laissant là sa propriétaire inquiète. Celle-ci (le nouveau pivot) se voit alors presque immédiatement accostée par un automobiliste arrivant de la gauche, et qui offrira si galamment de secourir la jeune femme en détresse. Pendant toute cette suite d'allers et de venues, la caméra n'a pas bougé, comme s'il s'agissait de théâtre filmé.

La Chienne: derrière le rideau

Le deuxième film parlant de Jean Renoir débute par un court spectacle de Guignol⁴. Devant un rideau de scène, la caméra restant immobile, une marionnette en forme de vieux barbon semble s'adresser directement aux spectateurs, annonçant gravement: "Mesdames et messieurs, nous allons avoir l'honneur de représenter devant vous un grand drame social. Le spectacle vous prouvera que le vice est toujours puni". Une autre marionnette surgit, cette fois en uniforme de gendarme, annonçant à son tour qu'il s'agit en fait d'une "comédie à tendance morale". S'ensuit une dispute entre ces deux points de vue; dispute résolue de la manière forte par une troisième marionnette, Guignol, muni d'un gros bâton:

Mesdames et messieurs, n'écoutez pas ces braves gens. La pièce que nous allons vous montrer n'est ni un drame ni une comédie. Elle ne comporte aucune intention morale et elle ne vous prouvera rien du tout. *[musique à l'accordéon en forme de point d'exclamation]* Les personnages n'en sont ni des héros ni de sombres traîtres. Ce sont de pauvres hommes, comme moi, comme vous. Il y en a trois principaux: lui, elle et l'autre, comme toujours.

Lui: C'est un brave type, timide, pas tout jeune, mais extraordinairement naïf. Il s'est fait une culture intellectuelle et sentimentale au-dessus du milieu où il évolue, de telle sorte que dans ce milieu il a exactement l'air d'un imbécile.

Elle: C'est une petite femme qui a son charme à elle et sa vulgarité personnelle. Elle est toujours sincère: elle ment tout le temps.

L'autre: C'est le même Dédé, et rien de plus.

Et maintenant, mesdames et messieurs, le spectacle va

commencer.

Chaque personnage du triangle amoureux—Legrand, Lulu, Dédé—apparaît à son tour pendant cette description, par surimposition sur le rideau, d'où une apparence spectrale⁵. Cette présentation des personnages au début du récit était une pratique assez courante à l'époque des films muets. Alors que les paroles prononcées par la dernière marionnette se trouvent dans "l'avertissement essentiel" par lequel débute le roman de Georges de la Fouchardière, le préambule guignolesque lui-même constitue un rajout cinématographique. Cette introduction, sous forme de farce théâtrale, des trois principaux personnages représente également la seule trace de la structure fragmentaire du roman, au cours duquel "Lui, Elle et l'Autre" font chacun office de narrateur à tour de rôle, par chapitres alternés. Les trois marionnettes du prologue cinématographique constituent ainsi un pendant parodique des trois points de vue partiels du roman. Chacune des marionnettes présente, tout comme le feraient d'éventuels spectateurs, une certaine façon de voir le récit qui va suivre, les deux premières construisant des stéréotypes, la troisième appelant implicitement à des lectures multiples d'une œuvre ambiguë.

En abordant les films parlants⁶, Jean Renoir apporte ainsi davantage de distanciation et de complexité—technique, narrative, morale—à ses films. Paradoxalement, celui qui tire les ficelles des personnages adultes au cinéma utilise un spectacle pour enfants afin de faire état de cette complexité. *La Chienne* se terminera par un rappel de la convention théâtrale, avec le rideau de théâtre qui cette fois retombe, et la reprise de la musique du début. N'ayant effectivement prouvé "rien du tout" de façon simpliste (le "brave type" Legrand est ainsi en même temps un meurtrier), *La Chienne* laisse se refermer le rideau sur Legrand qui, tout comme Boudu et le Baron, n'a acquis une forme de liberté qu'à travers le dénuement.

Pour conclure, ces trois films de Renoir introduisent un élément théâtral qui leur est propre. Le travail de l'adaptation cinématographique est donc passé par l'inclusion de procédés ou de conventions théâtrales qui n'étaient pas présents dans l'œuvre d'origine. Dans chacun de ces films, la théâtralité introduit les principaux motifs thématiques et stylistiques: dans *Les Bas-Fonds*, les liens qui s'établissent immédiatement entre Pépel et le Baron; dans *Boudu sauvé des eaux*, le rêve diorysique de Lestingois, qu'incarne le personnage de

Boudu; dans *La Chienne*, la multiplicité des points de vue et des interprétations. L'élément théâtral revient également pour clore le motif qu'il avait introduit: la séparation de Pépel et du Baron est accompagnée par le partage des deux chevaux en bronze qui avaient scellé leur amitié; *Boudu sauvé des eaux* s'achève sur l'apparente réalisation du fantasme qui avait été parodié lors du prologue; le rideau retombe sur la fin ambiguë de *La Chienne*. Se refermant sur elle-même, la théâtralité de ces films tend à atténuer le "réalisme" que l'œuvre de Renoir s'est souvent vu attribuer⁷. L'introduction d'un élément théâtral dans chacun de ces films attire l'attention sur son aspect artificiel, contribuant ainsi à un effet de distanciation.

Ohio State University

NOTES

¹ Selon André Bazin, l'adaptation cinématographique a ici supplanté sa source théâtrale: "Renoir s'est inspiré de la pièce de René Fauchois [...] mais il en a fait une œuvre probablement supérieure à l'original et qui l'éclipse" (1959, 77). Cependant, Richard Boston (23-9) a fort justement remarqué que la pièce de Fauchois—la source de plusieurs épisodes savoureusement comiques qui sont trop souvent attribués au seul talent de Renoir—ne mérite pas sa réputation de banale et simpliste comédie de boulevard.

² Les "eaux" de la Seine ne seront cependant pas présentées dans ce film de façon poétique: les péniches qui naviguent le fleuve crachent une fumée noirâtre.

³ Dans la barque après les noces, Lestingois salue à sa façon le nouveau couple "Priape-Boudu et Chloé-Anne-Marie": "Pour une fois, nous avons pu satisfaire à la morale des temps et respecter les lois de la nature". Boudu semble donc avoir réussi à réconcilier les contraires. Il refusera cependant la vie bourgeoise qui s'offre à lui, faisant chavirer la barque matrimoniale et jetant les passagers à l'eau. Après avoir regagné le rivage, Lestingois se charge de reconforter Anne-Marie—ainsi que sa femme—pendant que leurs vêtements sèchent. Après son fantasme tel qu'il est représenté au cours du prologue théâtral, Lestingois se retrouve donc dans un cadre bucolique avec sa femme et Anne-Marie (ou Chloé, la déesse de l'herbe verdoyante) dans ses bras, tous étant partiellement

dévêtus et recouverts de feuillages. Boudu, en se sauvant de la ville, aura donc permis à Lestingois de réaliser son rêve dionysiaque.

⁴ Une façon quelque peu surprenante de commencer un film dans lequel Jean Renoir dit s'être "approché d'un style que j'intitule le "réalisme poétique" (*Ma Vie et mes films*, 96). Le contraste entre l'artifice du spectacle de marionnettes et le "réalisme" de la plus grande partie de *La Chienne* est renforcé par les prises de vue tournées directement dans les rues de Montmartre.

⁵ A la fin de *La Chienne*, le "pauvre homme" Legrand ne semble pas apercevoir ou reconnaître son autoportrait. La peinture, l'autre grand motif de ce film, l'a effectivement remplacé en tant que personnage dans la rue et sur la scène.

⁶ Son premier film parlant, *On Purge Bébé* (1931), avait été une œuvre de commande, dans laquelle primaient des considérations commerciales.

⁷ En particulier, Bazin a décrit Renoir comme étant "l'un des maîtres du réalisme cinématographique" (1971, 29).

RÉFÉRENCES

- Bazin, André. "Théâtre et cinéma". *Qu'est-ce que le cinéma? II. Le Cinéma et les autres arts*. Paris: Le Cerf, 1959. 69-118.
- . *Jean Renoir*. Paris: Champ Libre, 1971.
- Boston, Richard. *Boudu Saved from Drowning*. London: British Film Institute, 1994.
- Fauchois, René. *Boudu sauvé des eaux*. Paris: Dauphin, 1932.
- Faulkner, Christopher. *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton: Princeton U.P., 1986.
- Gorky, Maxim. *The Lower Depths*. Trans. Moura Budberg. London: Weidenfeld and Nicolson, 1959.
- La Fouchardière, Georges de. *La Chienne*. Paris: Albin Michel, 1930.
- Renoir, Jean. *Ma Vie et mes films*. Paris: Flammarion, 1974.
- Sesonske, Alexander. *Jean Renoir: The French Films, 1924-1939*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
- Williams, Alan. *Republic of Images*. Cambridge: Harvard UP, 1992.