

Boudu sauvé des eaux

Jean Renoir
France, 1932, noir et blanc



Sommaire

Générique, résumé, filmographie	2
Autour du film	3/13
Petite bibliographie	13
Le point de vue de Rose-Marie Godier :	
Déroulant	14/19
<i>Recréer le modèle</i>	20/31
Analyse d'une séquence	32/39
Une image-ricochet	40
Promenades pédagogiques	41/43

Ce Cahier de notes sur ... Boudu sauvé des eaux
a été écrit par Rose-Marie Godier.

Il est édité dans le cadre du dispositif

École et Cinéma

par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien de la Direction de l'enseignement scolaire
du ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale, et de
la Recherche et du Centre national de la Cinématographie,
ministère de la Culture et de la Communication.

Générique

Boudu sauvé des eaux, Jean Renoir, 1932, France, 82 minutes, noir et blanc.

Réalisation : Jean Renoir.

Scénario : Jean Renoir, Albert Valentin, d'après la pièce de René Fauchois.

Assistants : Jacques Becker, Georges Darnoux.

Image : Marcel Lucien.

Son : Kalinowski.

Montage : Marguerite Houllé, Suzanne de Troye.

Musique : Raphaël, Johann Strauss (*Le Beau Danube bleu*).

Chanson : *Sur les bords de la Riviera*, de Léo Daniderff.

Production : Société Sirius (Films Michel Simon).

Directeurs de production : Michel Simon, Jean Gehret, M. Pelletier.

Interprétation :

Michel Simon (Boudu) ; Charles Granval, de la Comédie Française (Edouard Lestingois) ; Marcelle Hainia (Emma Lestingois) ; Séverine Lerczinska (Anne-Marie) ; Jean Dasté (l'Étudiant) ; Max Dalban (Godin) ; Jean Gehret (Vigour) ; Jacques Becker (le poète sur le banc) ; Jane Pierson (Rose, la bonne des voisins) ; Georges Darnoux (un canotier sur la Marne).

Résumé

Edouard Lestingois est libraire, quai Malaquais à Paris. Admirateur enthousiaste de Voltaire, il cultive une égale passion pour les éditions rares et pour les charmes, plus habituels, de sa bonne Anne-Marie, dont l'aimable jeunesse lui fait goûter encore « les joies innocentes de la chair ». Boudu est un clochard, un vagabond, un solitaire aussi, que la perte de son chien Black désespère, au point qu'il va se jeter dans la Seine, du haut du pont des Arts – c'est-à-dire en face, justement, de la librairie. Lestingois n'hésite pas : il plonge et ramène un Boudu ruisselant qu'il installe, sous l'œil admiratif de la bonne et des voisins, au beau milieu de son magasin. Madame Lestingois, que de longues négligences conjugales ont rendue âpre et revêche, est moins enthousiaste à l'idée de voir « cette brute, ce sauvage » installé dans ses meubles. Or, loin de s'estimer redevable d'un quelconque bienfait, Boudu s'impose d'emblée comme un hôte particulièrement exigeant. Au fil des jours, la présence du clochard dans l'intérieur convenable et bourgeois du libraire donne des résultats proprement catastrophiques : totalement ignorant des « bonnes manières », il fait voler en éclats le cadre de vie et les certitudes du libraire, séduit sa femme et, pour finir, parvient même à épouser la jeune bonne Anne-Marie. Pourtant, devenir libraire à la place du libraire n'est pas précisément le rêve de Boudu : le long d'une rive herbeuse, dans la chaleur d'un jour d'été, il partira vers d'autres aventures.

Filmographie

1924 – La Fille de l'eau
1926 – Nana
1926 – Charleston
1927 – Marquitta
1928 – La Petite marchande d'allumettes
1928 – Tire au flanc
1928 – Le Tournoi
1929 – Le Bled
1931 – On purge bébé
1931 – La Chienne
1932 – La Nuit du carrefour.
1932 – Chotard et Cie

1932 – Boudu sauvé des eaux
1933 – Madame Bovary
1934 – Toni
1935 – Le Crime de Monsieur Lange
1936 – Partie de campagne
1936 – Les Bas-fonds
1937 – La Grande illusion
1937 – La Marseillaise
1938 – La Bête humaine
1939 – La Règle du jeu
1940 – La Tosca (pour cinq

plans, réalisateur : Carl Koch)
1941 – L'Étang tragique (*Swamp water*)
1943 – Vivre libre (*This land is mine*)
1944 – Salut à la France (*Salute to France*, co-réalisation)
1945 – L'Homme du sud (*The Southerner*)
1946 – Le Journal d'une femme de chambre (*The Diary of a chambermaid*)
1946 – La Femme sur la plage

(*The Woman on the beach*)
1950 – Le Fleuve
1952 – Le Carrosse d'or
1954 – French Cancan
1956 – Elena et les hommes
1959 – Le Testament du Dr. Cordelier
1959 – Le Déjeuner sur l'herbe
1962 – Le Caporal épinglé
1969 – Le Petit théâtre de Jean Renoir

Autour du film

Jean Renoir

Jean Renoir est né à Paris le 15 septembre 1894, d'une mère couturière, aux solides racines paysannes, et d'un père artiste peintre, que la gloire et la fortune, toutes deux tard venues, n'ont jamais empêché de peindre comme il l'entendait : sur nature, dans l'éphémère, c'est-à-dire dans l'ardeur et dans l'émerveillement.

Les études, entreprises çà et là, à l'école Sainte-Marie ou au collège Sainte-Croix, ne semblent pas avoir profondément influencé le jeune Renoir qui, doué d'une vive imagination, souhaite d'emblée embrasser la carrière militaire : il entre dans la cavalerie. La guerre de 1914-1918, où il est grièvement blessé, met fin à certaines de ses illusions : « En ce qui me concerne, écrit-il en 1974, cette guerre m'initia au culte de l'homme pour lui-même, de l'homme tout nu, dépouillé de sa panoplie romantique¹. » Cette guerre, en somme, a du bon, qui lui laisse une méfiance durable envers toute imagination.

Durant des mois d'inactivité forcée, hospitalisé à Paris puis convalescent, Jean Renoir apprend. Tout d'abord auprès de son père, désormais veuf et cloué dans un fauteuil roulant, mais dont les yeux pétillent, et qui n'a rien perdu de sa malice. Dans un ouvrage, qu'il rédigera bien plus tard, Jean Renoir évoque les rares moments de ce rapprochement : « A vrai dire, j'ignorais complètement ce qu'est la peinture. Je devinais à peine ce que peut être l'art en général. Du monde, je ne voyais que les apparences. La jeunesse est matérialiste. Main-



tenant je sais que les grands hommes n'ont pas d'autre fonction que de nous aider à voir au-delà des apparences, à laisser tomber un peu de notre fardeau de matière, à nous "débarasser", comme diraient les Hindous². » Ces quelques mois passés auprès du peintre fixeront dans l'esprit du jeune Renoir

les impressions reçues de son enfance : c'est dans la familiarité des tableaux, mais aussi des peintres, des écrivains, des poètes qu'il s'est formé. L'influence de ce « milieu » est si grande qu'on peut sans crainte affirmer que Renoir cinéaste ne se posera jamais que des problèmes de peintre. Après des années, et ses propres expériences, Renoir définira ainsi ce qu'il nomme l'« esthétique » de son père : « Il considérait que le monde est un tout, composé de pièces qui s'emboîtent les unes dans les autres. L'équilibre du monde dépend de chaque pièce³. » Ainsi le naturalisme de

Jean Renoir se rattache-t-il moins à celui des écrivains qu'à celui d'un Renoir, d'un Monet, ou d'un Cézanne enfin qui disait vouloir « refaire Poussin sur nature⁴ ».

L'autre « bienfait » que lui apporta la guerre fut de retrouver son frère Pierre, comme lui démobilisé, mais amputé d'un bras, et qui s'efforçait de reprendre son métier d'acteur. Ce grand frère lui ouvre un monde prodigieux, bouleversant : les films de Charlie Chaplin. Dès lors Renoir s'enferme dans les salles parisiennes : avec Chaplin, mais aussi Mack Sennett et les burlesques américains, le cinéma prend à ses yeux un relief que les productions françaises ne lui avaient pas laissé

soupçonner jusque-là. Son admiration va à D.W. Griffith, puis bientôt à Erich von Stroheim.

Si bien qu'après la mort de son père, Jean Renoir et sa jeune femme Catherine Hessling décident de se lancer dans le cinéma. Entrant en apprentissage, Renoir écrit un scénario dont il confie la réalisation à Albert Dieudonné : *Catherine ou Une vie sans joie* est tourné à Cagnes, au printemps de 1924. En été de la même année, Renoir enchaîne le tournage de *La Fille de l'eau*, qu'il écrit et réalise lui-même, sur les bords du Loing, c'est-à-dire dans les paysages qu'avait peints Corot, puis Renoir et Monet, Sisley et Pissarro.

La découverte d'Erich von Stroheim, son adhésion à la verve cruelle du maître américain, le ramènent au naturalisme littéraire de Zola, et en 1926 il entreprend l'adaptation de *Nana*.

Si la réalité de guerre avait mis fin à ses rêves de cavalerie, l'insuccès retentissant de ce film ne fit qu'affermir Jean Renoir dans son désir de faire du cinéma. *Marquitta*, *Le Tournoi*, *Le Bled* lui ramènent la confiance des producteurs et des distributeurs. À côté de ces films plus « professionnels », il réalise pour le plaisir *Charleston* et *La Petite marchande d'allumettes*.

En 1929, *Tire au flanc*, film au burlesque à tout casser, est l'occasion d'une première collaboration avec Michel Simon. À l'arrivée du parlant, Renoir doit encore faire ses preuves et accepte d'adapter en un temps record et pour un budget dérisoire, *On purge bébé*, la pièce de Georges Feydeau, avec Michel Simon. Ce dernier y campe un Chouilloux très guindé, fonctionnaire au Ministère de la Guerre, dont la retenue cède aux assauts répétés d'une absurde famille de porcelainiers, fabricants de pots de chambre. Ce film relèverait du plus pur théâtre filmé s'il n'y avait, résolument présent, le bruit d'une chasse d'eau qui fit tout son succès.

Jean Renoir peut alors envisager de réaliser un projet qui lui tient à cœur depuis plus d'un an : adapter le roman de Georges de La Fouchardière, *La Chienne*, avec Michel Simon : « J'avais envie de faire ce film pour les mêmes raisons qui m'ont poussé à faire bien d'autres films. C'était à cause de mon admiration pour Michel Simon. (...) Je rêvais de le voir à

l'écran avec certaines expressions, avec la bouche pincée d'une certaine façon ; je rêvais de le voir avec cette espèce de masque qui est aussi passionnant qu'un masque de la tragédie antique. Et j'ai pu réaliser mon rêve⁵. » Or, dans son passage du roman à l'écran, *La Chienne* va subir d'importantes transformations. Du roman comique, Renoir ne retient que la trame, ajoute un prologue et un épilogue, et structure son film autour de formes dramatiques savamment enchevêtrées. Le mélange des genres, qu'opère le film, ressortit à une sorte d'ironie métaphysique, bien absente du roman.

Le producteur de *La Chienne* s'attendait à un vaudeville : Renoir est proprement chassé de sa salle de montage. Il peut tout de même terminer le film comme il l'entendait, mais le succès ne fut pas immédiat : mal lancée, mal soutenue, *La Chienne* connaît des débuts difficiles, jusqu'à ce qu'un distributeur ne s'avise de sortir le film accompagné de cette publicité : « Surtout ne venez pas voir ce film, qui est horrible ! » Alors là, ce fut un grand succès.

Renoir, pourtant, se voit retirer la confiance des producteurs, et c'est grâce à un financement privé qu'il tourne *La Nuit du carrefour*, d'après le roman de Georges Simenon, en janvier 1932. À l'exception de son frère Pierre, qui incarne le Commissaire Maigret, tous les autres personnages sont interprétés par des inconnus ou des débutants : « Je préfère travailler avec des jeunes dans le métier, ou des amateurs, car c'est avec ceux-là qu'on arrive au meilleur résultat, confie-t-il au journaliste de *Cinéma* venu sur le tournage. Il est souvent impossible d'enlever à une vedette la somme de conventions accumulées au long de sa carrière. Il n'y a que les ignorants ou les très grands artistes comme Michel Simon qui, lui, rejoint la nature, pour donner l'impression de la vérité. Remarquez bien qu'on ne retrouve le naturel qu'à force de composition⁶. »

Aussi, lorsque Michel Simon lui apporte *Boudu sauvé des eaux*, la pièce de René Fauchois, accompagnée de l'assurance d'un financement, Renoir n'hésite pas : les deux hommes s'entendent à entraîner la comédie sur d'improbables chemins de traverse, comme ils avaient déjà adopté – et non pas adapté – *La Chienne* de La Fouchardière.

Michel Simon

Ainsi qu'il aime à le rappeler, en s'esclaffant bruyamment, Michel Simon est né à Genève en 1895, dans une famille de charcutiers, et a été éduqué à l'école évangélique de la rue Calvin. Il sera malgré tout l'interprète de soixante pièces de théâtre et de cent quatre films. A seize ans, il quitte Genève pour Paris, où il devient camelot, bonimenteur puis clown, avant de faire l'acrobate sur des tréteaux. Rappelé en Suisse en 1914 pour le service militaire, il découvre la troupe de Georges Pitoëff : le théâtre devient bientôt son unique passion.

Il suit la troupe à Paris et lorsque, en 1922, Pitoëff crée *La Mouette* à la Comédie des Champs-Élysées, le public parisien découvre Tchekhov, ovationne la troupe et remarque le jeune acteur dans le rôle de Sorine. Sa performance dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, en 1923, lui vaut les louanges unanimes de la critique : « Quant à Michel Simon, ce comédien qui ne joue pas, qui n'a pas l'air de dire un rôle, il a été étourdissant : c'est un artiste d'un bel avenir ⁷. »

Il incarne le personnage de Boudu dans une reprise de la pièce de René Fauchois, au théâtre des Mathurins en 1925. Puis il est engagé par Charles Dullin à l'Atelier, et travaille sous la direction de Louis Jouvet, de nouveau à la Comédie des Champs-Élysées. Lorsque est créée en 1929 la pièce de Marcel Achard, *Jean de la lune*, Michel Simon connaît enfin la célébrité : il y joue le rôle de Clotaire, dit Clo-Clo, aux côtés de Valentine Tessier, de Louis Jouvet et de Pierre Renoir. Clo-Clo est un pique-assiette sans vergogne, musicien sans talent, mais doué d'un aplomb irrésistible : « Il sème la pagaille avec un a-propos déconcertant, dont il n'est pas possible de dire s'il est malicieusement feint ou naïvement vécu ⁸. »

Quant à sa carrière cinématographique, après une collaboration avec Marcel Lherbier, Jean Choux et Jean Painlevé,



Michel Simon incarne, en 1928, à la fois le sémillant Joseph du *Tire au flanc* de Jean Renoir, et l'un des juges vociférant dans *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer. En 1930, il décide avec

Jean Choux de porter *Jean de la lune* à l'écran ; des divergences de vue avec le réalisateur le laisseront bientôt seul responsable du film : « Je revendique la paternité de ce film.(...) Pour réunir les interprètes, je me suis efforcé de trouver des acteurs dont la voix correspondait à l'atmosphère ; je recherchais un accord de voix, ce qui ne s'était jamais fait ⁹. »

Le film remporte un vif succès : aux yeux du public de 1931, Michel Simon est indissociable du personnage de Clo-Clo. Or, Jean Renoir a décelé chez cet acteur un potentiel formidable : il s'agit dans *La Chienne* de réunir en un seul personnage le comique de *Tire au flanc* et le tragique de *La Passion de Jeanne d'Arc* – non pas successive-

ment, non pas en alternance, mais simultanément, comme par transparence.

Naturellement, ainsi que le rappelle Freddy Buache, « le producteur avait engagé Clo-Clo et non Michel Simon ¹⁰ » ; les spectateurs également durent avaler leurs rires : « Au fond, s'interroge Jean Renoir en 1932, qu'appelle-t-on "être original" ? Donner au public ce qu'il n'attend pas. Mais il y a plusieurs façons de le faire : ou bien se lancer sur un terrain très

1. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974, p. 35.

2. *Idem*, p. 13.

3. *Idem*, p. 92.

4. Voir Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Flammarion, 1982, p. 428.

5. Jean Renoir, « Nouvel entretien avec Jean Renoir », *Cahier du Cinéma* n° 78, 1957, p. 26.

6. *Cinémonde* n° 170, 21 janvier 1932.

7. Article de Louis Gillet dans *La Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1923.

8. Freddy Buache, *Michel Simon 1895-1975*, Promoéditions, Genève, 1991, p. 36.

9. Cité dans *Idem*, p. 48.

10. *Idem*, p. 54.

dangereux, parsemé d'embûches, ou bien résoudre le problème avec ...comment dirais-je?...presque de l'ingénuité¹¹. » C'est avec cette même ingénuité – celle qui détermine essentiellement le talent de Michel Simon – qu'il fera de *Boudu* une œuvre originale.

René Fauchois



© Panorama n°75, déc.1937

Car *Boudu sauvé des eaux* est tout d'abord une pièce de théâtre, écrite en 1919 par René Fauchois. Né à Rouen en 1882, dans une famille qui le destinait plus volontiers aux Arts et Métiers, René Fauchois n'a pas dix-sept ans lorsqu'il fait jouer à Paris *Le Roi des Juifs*, drame sacré en cinq actes et en vers, dans lequel il tient lui-même un rôle. Il sera désormais comédien, dramaturge, librettiste, romancier et poète. Prix de Rome de littérature en 1908, il est l'auteur de quelques trente pièces de théâtre – comédies et tragédies, dont certaines, écrites en vers, sont créées à la Comédie Française. Il collabore à plusieurs reprises avec Gabriel Fauré et Reynaldo Hahn pour le livret de drames lyriques. Acteur renommé, il joue aux côtés de Sarah Bernhardt dans une reprise de *L'Aiglon* d'Edmond Rostand en octobre 1902, et crée avec Marguerite Mayane *La Danse de mort* de Strindberg, mise en scène par Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre en 1921.

Boudu sauvé des eaux est créé en 1919 à Lyon au Théâtre

des Célestins, René Fauchois interprétant lui-même le rôle de Lestingois. La pièce connaîtra de nombreuses reprises, notamment celle de 1925 avec Michel Simon. Augmentée d'un quatrième acte à partir de 1932, elle sera jouée régulièrement jusqu'en 1939.

Or, ce qui soulève l'enthousiasme du public de théâtre à cette époque, ce n'est pas le personnage de Boudu, mais celui du libraire Lestingois, amateur éclairé de Voltaire, passionné de Victor Hugo : « C'est un véritable régal pour un spectateur vraiment français que d'écouter les personnages de M. René Fauchois, en particulier le libraire Lestingois, délicieux bavard qui se plaît à dissenter sur toutes choses avec abondance, sans jamais fatiguer l'auditeur¹². » La pièce, à l'origine, comportait trois actes et s'achevait, après un brillant morceau reposant essentiellement sur le quiproquo, sur le mariage projeté de Boudu et d'Anne-Marie. Lestingois, pour seule consolation, retrouvait l'Étudiant et lui proposait de plonger conjointement dans l'étude des *Lettres* de Madame du Deffand. Renoir, pour sa part, va entièrement réorganiser la pièce¹³, faire éclater le lieu clos de la librairie, recentrer l'histoire sur le personnage de Boudu, avec une fin toute personnelle : c'est moins d'une transformation qu'il s'agit que d'un véritable changement de registre. Car Renoir, comme nous le verrons, explore une tout autre dimension que celle, convenue, de la pièce.

De plus, en même temps que le film sort à la mi-novembre de 1932, René Fauchois fait publier le texte de sa pièce, augmentée d'un quatrième acte, qui découle logiquement des trois précédents : Boudu s'est marié et entreprend de corriger les épreuves du catalogue de la librairie ! Pour plaire à sa femme, qui attend un enfant, il songe à écrire lui-même un ouvrage. Il sauve de la noyade Madame Lestingois, enceinte de ses œuvres (d'ailleurs, il a toujours su nager) et le libraire, magnanime, pardonne : les deux couples vivront heureux.

Le texte sera de nouveau publié en 1950, avec peu de changements et, en guise de préface, une lettre enthousiaste d'André Suarès de 1932 : « Le plus grand mérite de *Boudu* est dans l'incertitude où l'on reste s'il est ou n'est pas une brute. Il commence comme un grand chien : mais le terre-neuve ici, c'est le noyé, c'est l'Homme. Il a l'égoïsme sans fond de la nature et de l'enfant ; mais il est riche d'amour, il veut avoir une âme, et il

y met de la passion. Et à la fin, il l'a : l'amour lui en donne une¹⁴. » Le *Boudu* de Renoir, en revanche, se passe fort bien de ce supplément d'âme qu'accorde la « culture », la nature l'ayant déjà abondamment pourvu de ce côté-là.

Aussi bien, à la sortie du film, René Fauchois prit-il très mal les changements qu'avait apportés Renoir et menaça de retirer son nom de l'affiche. Interrogé en 1937 sur l'adaptation cinématographique de *Boudu*, René Fauchois s'écrie : « Ah ! Quelle horreur ! Il n'y reste rien de la pièce originale. (...) Michel Simon, qui en est la vedette, avait cependant été un des premiers interprètes de cette comédie sur la scène. Il connaissait donc fort bien l'esprit qui animait ma pièce et l'idée qui en était la base, et qui disparaît totalement dans la bande filmée. (...) C'est l'histoire d'un pauvre clochard, ignorant de tout ce qui constitue la civilisation et qui se conduit d'abord comme une bête qu'il est, à peu près. Lentement, grâce au bon libraire, qui l'a sauvé de la noyade, il conquiert une âme. Et l'amour, ses joies et ses souffrances, achève de faire de lui un homme authentique. Rien de cela n'est demeuré dans la grossière adaptation du cinéma¹⁵. »

Invité à revoir le film en 1956, René Fauchois fut heureusement surpris par l'accueil enthousiaste de la salle et envoya à la revue des ciné-clubs un texte de réconciliation¹⁶.



La sortie du film

Tourné pendant l'été 1932, le film est annoncé dès le 4 août dans *Cinémonde* avec la photo d'un Michel Simon hirsute et grimaçant. En septembre, Jean Méry a pu visionner la copie de travail et consacre une page entière au reportage sur le film :

« L'homme primitif, non déformé encore par la civilisation, sera toujours en conflit avec la société. Il lui est presque impossible maintenant, dans le monde blanc tout au moins, de vivre seul et par ses propres moyens. Cependant, nous assistons, sur tous les degrés de l'échelle sociale, à une lutte plus ou moins ouverte entre l'individu et la collectivité. Lutte non seulement matérielle, mais surtout morale, que l'homme mène contre tout ce qui cherche à l'écraser, à l'incorporer aux rouages d'une machine dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est plutôt cahotante ... et chaotique ! (...) Et ce *Boudu sauvé des eaux* ne manquera pas de déclencher, en même temps que l'hilarité chez tous, d'utiles réflexions chez quelques-uns. Car ne comporte-t-il pas à la fois un comique profond et une satire voilée de nos habitudes et de nos mœurs ?¹⁷ »

Dans le même article, Jean Renoir se dit enchanté de son film : « Michel Simon est énorme et l'on n'imagine pas un sauvage plus naturel. » Pierre Renoir a également visionné la copie du film, et ce qui l'a frappé, c'est son *mouvement* :

« Jamais le dialogue ne donne l'impression d'être amené. Il jaillit avec une spontanéité à laquelle nous n'avons pas été habitués jusqu'à présent. Dans la plupart des films parlants, la parole remplace avant tout le sous-titre, *explique*. Ici, elle est vraiment conversation de gens qui ont quelque chose à se dire¹⁸. »

11. *Cinémonde* n° 204, 15 septembre 1932, article de Jean Méry.

12. Emile Mas, *Le Petit bleu*, septembre 1933, cité par Claude Gauteur, *Jean Renoir La double méprise*, Editeurs Français réunis, 1980, p. 102.

13. René Fauchois, *Boudu sauvé des eaux*, Paris, Editions du Dauphin, 1932. La pièce en quatre actes est jouée en novembre 1932 au Théâtre des Variétés à Grenelle, devant un public populaire.

14. Préface à René Fauchois, *Boudu sauvé des eaux*, Paris, Berger-Levrault, 1950.

15. *Panorama* n° 75, décembre 1937, interview de René Fauchois par Robert L. Delevoy.

16. René Fauchois, « Réconciliation autour de Boudu », *Cinéma* 56 n° 7.

17. *Cinémonde* n° 204, 15 septembre 1932.

18. *Idem*.

Le 20 octobre 1932, Odile D. Cambier interroge Michel Simon, qui apporte des précisions sur ce qu'a pu être son rôle exact – en dehors de celui de producteur – dans l'élaboration du film :

« Ce *Boudu* devait être d'un symbolisme profond et je ne sais pas si Jean Renoir n'a pas sacrifié celui-ci à l'anecdote. Raconter une histoire était nécessaire, évidemment, mais il importe plus, dans un cas semblable, de *poser un type*. Vous savez que le scénario du film est tiré d'une pièce de René Fauchois, dans laquelle Lestingois se trouvait au centre de l'action, Fauchois s'étant réservé le rôle. Il y a eu, pour l'adaptation cinématographique, des remaniements profonds, surtout le déplacement du personnage central qui est devenu Boudu. J'aurais aimé personnellement que l'on vît le pauvre hère enrichi. Cela eût donné lieu à des scènes truculentes, à un banquet de clochards par exemple. Car l'homme pourvu d'argent et n'ayant pas encore conscience de sa valeur, eût fait tout naturellement des choses énormes. Je me suis heurté à Renoir, qui ne partageait pas ma façon de voir à cet égard. Mais sans doute est-ce un mal pour un bien, car cela nous permettra quelque jour de donner une suite à ce premier *Boudu*, s'il conquiert la faveur populaire¹⁹. »

C'est dire que les transformations qu'a opérées Renoir ne visaient pas essentiellement à faire la part belle à l'acteur – celui-ci fût-il commanditaire du film et seul propriétaire des droits d'adaptation de la pièce.



À peu près contemporain de la sortie du film, un article d'Antoine de Courson donne encore une fois la parole à Michel Simon qui apporte un éclairage nouveau sur le film :

« Vous avez compris que ce bonhomme qui fait rire est désespérément triste. À quoi bon exagérer ? Il n'y a pas que la farce pour amuser. L'existence n'est-elle pas faite d'un mélange de comique et de tragique ? Ces deux situations sont souvent si près l'une de l'autre ! L'accoutrement de Boudu est risible, ses gestes, ses mots, ses attitudes sont drôles, mais quelle misère se devine en lui ! J'ai composé un rôle semblable dans *La Chienne*, un être ridicule, bafoué, dont la moindre expression déchaîne le rire, et qui, pourtant, inspire la pitié, traduit la souffrance jusqu'à un point tel qu'on admet presque le crime qu'il commet²⁰. »

Le film sort à la mi-novembre 1932. Claude Gautéur s'est attaché à dissiper la légende d'un *Boudu* vilipendé par une critique unanime, en butte à la hargne de spectateurs que, seule l'intervention d'une police musclée, pouvait empêcher de casser les fauteuils du Colisée²¹. Le film est projeté pendant quinze jours ; la critique se partage entre l'enthousiasme et une certaine retenue touchant à la « vulgarité » des personnages et des propos. Jean Renoir, quant à lui, ne retient que les rires du public : « Le succès dépassa nos espérances. Le public réagit par un mélange de rire et de fureur. (...) Dans une scène où Boudu décrochait ses chaussures avec un couvre-lit de satin, les spectateurs, surtout femmes, poussaient des cris de fureur, mais ils étaient vite



conquis par la cocasserie de la situation et des interprètes²². »

Boudu ressort après la guerre et est accueilli avec ferveur par le jeune public des ciné-clubs. Jean Renoir et Michel Simon se retrouveront sur le tournage de *La Tosca*, à Rome, durant l'été de 1939, pour peu de temps : Renoir est rappelé en France à la déclaration de guerre et laisse Carl Koch achever le film à sa place. Pourtant Renoir, encore une fois, avait eu la prescience que Michel Simon pouvait aussi bien composer un inquiétant Mosca.

Le 25 mai 1966, Jacques Rivette a l'idée de réunir les deux hommes dans un restaurant des bords de Marne : l'enregistrement des propos très libres échangés entre Jean Renoir et Michel Simon sera la matière de la deuxième partie de son film : *Jean Renoir le Patron*.

Kaléidoscope

Boudu sauvé des eaux constitue une étape importante dans la filmographie de Jean Renoir. Nous voudrions présenter ici, de manière fragmentaire, quelques-uns des nombreux commentaires, ou des analyses, que ce film a suscités.

Jean Renoir (1939) :

« *Boudu* est un film d'une fausseté rigoureuse ! Mais les gens qui l'avaient vu se disaient pourtant en sortant : Comme c'est vrai ! Et ont-ils tort ? Croyez-vous que la vérité s'exprime uniquement par le vrai ? Erreur ! En art, la vérité par la transposition de la réalité artificielle à l'impression singulière et vraie, est souvent mieux aidée par l'irréel et le faux ! Je ne m'amuse pas à vous faire des paradoxes : le fait de travailler sur nature en modifiant la nature est une vieille vérité de l'art²³ ! »

Roger Leenhardt (1946)

« Qu'on ne s'y méprenne point ! Cette santé, cette sève puissante, ce goût de la vie qui éclatent dans l'œuvre de Renoir – et sont bien dans la tradition française – portent en eux un germe de tragique, une source d'inquiétude, la pointe de subversion sans laquelle il n'est point d'art. Je l'ai marqué d'entrée en rattachant plus précisément Renoir à cette branche de la tradition française que constitue le naturalisme impressionniste.

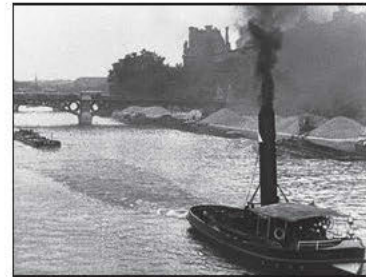


Son matérialisme splendide a souvent pour contre-partie spirituelle un pessimisme amer. Chez Jean Renoir un double ferment dramatise l'univers, fait lever la pâte humaine : la poésie et l'humour.

Mais humour est un vocable doué de trop de résonances britanniques pour définir le comique inquiétant de *Boudu*, la moquerie terrible de *La Règle du jeu*. Encore une fois, le sourire de Voltaire et l'ironie de Clair n'épuisent pas le génie comique national. Celui de Jean Renoir a sa place en France, à mi-chemin à peu près entre le rire de Rabelais et le sarcasme de Jarry²⁴. »

Maurice Bardèche et Robert Brasillach (1948) :

« Chose curieuse, c'est d'une simple comédie parisienne de René Fauchois, *Boudu sauvé des eaux* (1932), qu'il tirerait peut-être ses meilleurs effets, et c'est sans doute le film de lui, dans cette période, qu'il faut mettre à part. (...) Le moindre détail, les livres, les boutiques réelles, un Paris à peine tracé et inoubliable, les quais de la Seine, les personnages d'une noce mi-populaire mi-bourgeoise échappés d'un douanier Rousseau, rendaient à ce film qui aurait pu n'être que banal son accent vrai et sa vertu. Vertu essentiellement picturale où tout semble avoir servi : le regard amoureux que le vieux Renoir, le père du metteur en scène, pose sur la sensualité de la vie, les leçons de clair-obscur et de décor prises à l'école allemande, le métier de *La Chienne* et de *La Petite marchande d'allumettes*, l'habileté scénique du prétexte, l'inquiétant génie de l'interprète. Revendication pour l'anarchie assez violente sous les apparences bonhommes, cette œuvre pleine d'un charme singulier annonçait déjà le Jean Renoir qui allait s'épanouir, et dont le savoureux talent dominerait bientôt les années qui allaient suivre²⁵. »



19. *Cinémonde* n° 209, 20 octobre 1932.

20. *Cinémiroir* n° 398, 18 novembre 1932.

21. Claude Gauteur, *Jean Renoir La double méprise*, pp. 112-117.

22. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, p. 105.

23. Cité dans Claude Gauteur, *Jean Renoir La double méprise*, p. 92.

24. Roger Leenhardt, « Jean Renoir et la tradition française », *Intermède*, printemps 1946, cité dans *Premier plan* n° 22-23-24.

25. Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, réédition André Martel, 1948, pp. 317-318.

Eric Rohmer (1957) :

« Boudu est un clochard réussi, l'archétype absolu après lequel courent les quatre-vingt-dix-neuf pour cent des clochards vrais, fous qui se croient clochards. Si le clochard n'existait pas, Boudu l'aurait inventé. Il est parfait dans son espèce. (...) Cet

être absolument naturel est absolument comédien – puisque la comédie est chose naturelle – et ne pouvait être campé que par un grand comédien. Renoir lâche la bride à Michel Simon : libre et heureux du côté de l'acteur, il place et fait bouger sa caméra avec une infaillible sûreté, qu'il s'agisse des cadrages en profondeur de l'appartement du quai Conti, ou de la promenade en barque sur la Marne. Et le raffinement des liaisons (la trompette), bien qu'il appartienne à un genre de choses qui ont pas mal passé de mode, n'a rien perdu de sa forme comique ²⁶. »

André Bazin :

Le paradoxe le plus immédiatement sensible du style de Renoir, celui sur lequel bute presque toujours le public, c'est l'apparente désinvolture dont il témoigne à l'égard de ce que le spectateur tient pour l'essentiel : le scénario et l'interprétation. (...) Dans ce film, le scénario est amoureusement à côté du sujet, les acteurs à côté de leurs rôles, le jeu à côté de la situation. Il n'y a, à vrai dire, que le découpage qui soit dans le coup parce que c'est lui qui dirige la danse avec une habileté diabolique, et contraint cet univers esthétique contradictoire à s'ordonner dans un style. (...)

Boudu fuit les chaînes bourgeoises du mariage. Ce sens déjà plus ambigu en serait pourtant un encore. La chute de Boudu resterait *un acte*. Mais très vite Renoir, comme son personnage, oublie l'acte pour *le fait* et le véritable objet de l'image cesse peu à peu d'être les intentions de Boudu pour devenir le spectacle de son plaisir, c'est-à-dire encore du plaisir que prend Renoir à celui de son héros. L'eau n'est plus "de l'eau" mais précisément l'eau de la Marne au mois d'août, jaune et glauque. Michel Simon y fait la planche, se retourne et souffle comme un phoque, il jouit de cette eau dont nous percevons peu à peu la qualité, la pro-



fondeur et la tiédeur même. Quand Boudu aborde sur la berge, un extraordinaire panoramique lent de 360 degrés regarde pour nous le paysage. Mais cet effet, *a priori* banalement descriptif et qui pourrait signifier : l'espace et la liberté retrouvés, est d'une poésie sans égale car ce qui nous touche et nous atteint en réalité ce n'est point que ce paysage soit devenu le domaine de Boudu, mais la beauté intrinsèque de ces rives de la Marne, sa richesse de détails jamais éludés. (...) Si j'étais privé jusqu'à la fin de mes jours du plaisir de revoir *Boudu*, je n'oublierais pas cette herbe et sa poussière, et le rapport qu'elle entretient avec la liberté d'un clochard ²⁷. »

Premier Plan (Raymond Borde, Max Schoendorff, Bernard Chardère) (1962) :

« Une protestation, le film l'est d'ailleurs tout entier. Satire d'un conformisme petit-bourgeois, de cette crasse morale où s'engluent les derniers représentants d'une vie sordide aux intérêts et aux sentiments étroits – satire



aussi (et c'est, en deux répliques d'un humour amer, un des moments les plus saisissants du film), satire de la charité, révélée ici dans ce qu'elle a de plus provocateur, dans ce que, bien loin d'être un lien entre les individus, elle les sépare.

Cet aspect satirique de *Boudu sauvé des eaux* lui a valu quelques difficultés, celle entre autres qu'il rencontrait l'an dernier de la part d'un préfet qui, apprenant la projection prochaine du film dans un ciné-club de sa ville, la fit interdire. (...)

Renoir repropose donc, sur le mode burlesque cette fois, ce qu'il avait déjà proposé, dramatiquement, dans le finale de *La Chienne*, une solution anarchiste et passive : celle de la rupture complète, ce "tout ou rien, tout de suite" qui, ne pouvant être tout, signifie nécessairement : rien. Position sans issue, position immobile, pleine de complaisance envers soi-même. Elle n'a pas d'autre avenir que dans sa propre négation, dans le passage du personnage négatif au personnage positif, de la négation de l'ancien monde à l'affirmation d'une nouvelle société, c'est-à-dire de nouveaux rapports de production. C'est ce que fera Renoir, en reprenant un texte de Gorki, en traitant directement le problème du Lumpen prolétariat : *Les Bas-fonds* ²⁸. »

Armand-Jean Cauliez (1962) :

Le film est une comédie peu "dramatique", nourrie de "petits faits vrais" et solidement accrochée au réel. Si la fin évoque *Une Partie de campagne*, l'essentiel de l'œuvre se situe près du pont des Arts : Renoir a "planté" un cadre extérieur synthétique à l'aide de différents



plans des quais et des rues.

Pour les prises de vues des intérieurs, Renoir a imposé la profondeur de champ, alors inusitée. L'appartement des Lestingois (vu par Vigour), la succession des pièces le long d'un

couloir, le travelling créant l'espace fermé d'une demeure : ce sont des éléments qui augmentent la crédibilité et accroissent la participation du spectateur à l'action. (...) Il oppose au dialogue, souvent abondant, un arrière-plan visuel, plus ou moins contradictoire.

Sous son apparence de farce affective, *Boudu sauvé des eaux* cache un anarchisme foncier. Boudu, c'est l'éléphant dans un magasin de porcelaines... Ce film annonce *La Règle du jeu* et rappelle *L'Âge d'or*²⁹. »

Pierre Leprohon (1967) :

« On a souligné comme il convenait l'importance que prend dans *Boudu* la "profondeur de champ". Elle n'était pas nouvelle chez Renoir qui refuse toujours d'isoler ses personnages – ses gros plans – du décor dans lequel ils s'inscrivent. Ici, dans les intérieurs notamment, une telle méthode lui permet de suivre ses acteurs sans les dissocier du milieu auquel ils s'intègrent ou s'opposent.

La liberté de la mise en scène et de la prise de vues, le côté négligé de la composition, donnent à l'action comme aux personnages une vie qui en assure la pérennité et qui nous enchante. Mais cette aspiration est aussi le fait d'une époque, celle précisément des années 30 où le même appel à la liberté de vivre, où le même anarchisme sentimental se manifestaient dans des œuvres comme *À nous la liberté*, de René Clair, *Les Temps modernes*, de Chaplin, voire *La Belle équipe*, de Duvivier, et dans un certain climat social – le refus du conformisme bourgeois, sensible aussi dans ce retour à la nature que constituaient alors le camping et le mouvement des Auberges de Jeunesse.³⁰ »



François Poulle (1969) :

« Je n'ai aucun goût pour *Boudu sauvé des eaux*. Le seul bon moment m'en paraît être la scène de carnage dans la cuisine. Je n'arrive que très difficilement à me remémorer les autres scènes, et surtout à accorder à ce film l'importance que d'autres lui attribuent. Faute de justifications

rationnelles, et tenant compte de l'importance qu'il revêt à l'égard de l'évolution de Renoir, je suis contraint d'attribuer ma stupide désaffection à un manque à gagner de beauté. (...) »

L'opposition entre Lestingois et Boudu préfigure certainement les conflits de *La Règle du jeu*, mais à plat, sans l'authenticité. Certes, dans l'éloge de la paresse, de la bohème, dans la ridiculisation méchante de l'humanisme bourgeois, on sent la part de Renoir. Il n'y a néanmoins dans ce parti pris vengeur aucune vraie générosité qui soit à l'origine de la dénonciation. Rien qu'un anarchisme rageur à mi-chemin entre *Le Crapouillot* et *Le Canard enchaîné*³¹. »

Daniel Serceau (1981) :



« *Boudu sauvé des eaux* s'ouvre sur une illusion : celle d'une voile blanche voguant librement sur l'eau. La première impression que nous livre le film est donc celle d'un bonheur et d'une libération qui s'expriment à travers les sensations de légèreté.

On respire enfin ; on est délié, sinon libre.

Mais la voile appartient à un bateau qu'un enfant tire à lui par une ficelle. Et sa mère le prend par le bras et l'entraîne malgré ses cris. La seconde impression nous tire brutalement d'un rêve, sous la forme désagréable d'une contrainte... que la couche supérieure de la population exerce sur l'inférieure, et la dernière sur une chose inanimée.

Liberté et contrainte s'affirment dès le début du film comme deux pôles essentiels. De même que l'enfant était arraché par sa mère, première éducatrice sociale mais aussi première force répressive, au monde séraphique de sa libre imagination, la mise en scène nous arrache à une pure impression de légèreté bienheureuse. Au contraire de l'enfant, il n'y a pour nous de contrainte qu'au niveau de l'esprit, notre réveil prenant l'apparence d'un retour à la vie sociale, ou plutôt à une triste habitude.

26. Eric Rohmer, *Cahiers du cinéma* n° 78, 1957.

27. André Bazin, *Jean Renoir*, p. 69, p. 29, p. 78 et p. 79.

28. *Premier Plan*, Numéro Spécial Jean Renoir, n° 22-23-24, mai 1962, pp. 138-139 et p. 142.

29. Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir*, Editions Universitaires, 1962, p. 38 et p. 39 (*L'Âge d'or*, Luis Bunuel, 1930).

30. Pierre Leprohon, *Jean Renoir*, Editions Seghers, 1967, p. 49 (*À nous la liberté*, René Clair, 1932 ; *Les Temps modernes*, Charlie Chaplin, 1936 ; *La Belle équipe*, Julien Duvivier, 1936).

31. François Poulle, *Jean Renoir 1938 ou Jean Renoir pour rien*, Editions du Cerf, 1969, p. 82 et p. 83.

Boudu préfigure dès son ouverture la déception finale sur laquelle il s'achève, pour le spectateur. Sa lassitude est sociale ; et son rêve de pure libération. Toute la séquence s'organise comme un système clos qui ôte toute possibilité de retour à l'illusion. (...)

Lestingois célèbre en *Boudu* son propre mépris des conventions bourgeoises et sa propre supériorité de pensée et de valeur individuelle. *Boudu* représente poétiquement ce que dans son imagination il se croit lui-même, un esprit libre. *Boudu* satisfait son besoin de non-conformisme et d'anarchie sociale. En *Boudu*, il poursuit un rêve libertaire. (...) Lestingois en se précipitant vers *Boudu* sauve une image. Le prototype même du clochard dans sa vision poétique, sa parfaite incarnation telle qu'il en cultive l'imagination. (...)



En projetant sa personnalité dans celle d'un satyre, Lestingois résout magiquement sa double contradiction. La référence à la culture grecque cautionne ses rêves de liberté sexuelle en laissant intactes les normes de la culture judéo-chrétienne qui régit en fait sa place et son comportement dans la société. Elle l'innocente mais à la condition de s'en tenir au terrain parfaitement vierge de l'esprit. (...)

Boudu se métamorphose une dernière fois. (...) Il aperçoit les guenilles d'un épouvantail. Echangeant ses vêtements avec ce "frère" symbolique, il surgit bientôt d'un buisson, à nouveau à son aise. La raideur du frac convient mieux au morceau de bois. On est frappé de la stupéfiante logique des images. De leurs correspondances poétiques aussi. Au terme de cette transmutation poétique (par l'eau), *Boudu* redevient lui-même, aussi gai, aussi insolent, aussi libre. A la sécurité bourgeoise, il a préféré l'existence précaire du plus complet dénuement. Cette fois les rires se taisent. Personne ne le suit plus. Il n'est plus un modèle ou un porte-parole mais une humiliation³². »

Roger Viry-Babel (1986) :

« Tout dans *Boudu sauvé des eaux* participe de la comédie humaine. Et Renoir pense théâtre. Non pas parce qu'il adapte une pièce de théâtre ou qu'il met en scène de manière théâtrale, bien loin de là. Mais parce qu'il joue sur des scènes et non sur la globalité, sans presque s'intéresser à ce qui viendra après ou ce qui se trouve avant. Il y a une unité de récit dans laquelle Renoir "restitue à chaque fois le cadre com-

plet où les personnages vont évoluer" (Jean Douchet). De plus, l'emploi systématique de la profondeur de champ permet de briser un cadre et d'introduire la continuité de la vie, ou plutôt de l'instant, dans un récit qui sinon sombrerait dans le conformisme du théâtre filmé. (...)



Une vision un peu réductrice a voulu faire de *Boudu sauvé des eaux* le symbole de l'anarchisme face à l'ordre bourgeois incarné par Lestingois. *Boudu* est plus que cela, car Lestingois reste en permanence sympathique (il y a là un regard antithétique par rapport à *La Chiennne*). C'est un héros : il sauve *Boudu*. Quant à *Boudu*, il ne symbolise pas nécessairement le désordre mais la logique de l'ordre poussée à l'extrême. Et cette logique revêt des formes maléfiques car les objets résistent à *Boudu*, qui est par ailleurs d'une maladresse totale³³. »

Catherine Breillat (1994) :

« Le chorédrame hellénistique (du début du film) reflète les aspirations érotico-culturelles de Monsieur Lestingois, libraire en éditions rares. Probablement fin lettré, il n'est pas très distingué pour autant : gras, vieillissant et veule, il fricote allègrement (mais en dehors des heures de service) avec la bonne. L'âge le guette, il le sait, pour définitivement l'assagir. Alors quel mal y a-t-il à s'offrir en douce les derniers petits plaisirs ? Est-il un abominable bourgeois ventripotent ? Un Tartuffe aux mœurs salaces ? Certes, mais il est aussi le plus excellent des hommes, d'une bonté et d'une ouverture d'esprit exceptionnelles. Et c'est bien là le paradoxe. D'ailleurs une saynète nous le montre au début du film, qui refile en cachette deux livres de prix à un étudiant peu fortuné et l'on devine que c'est sur l'image disparue de lui-même qu'il s'attendrit, avant que la vie ne le transforme en gros poussah mou qui prend des accommodements avec le mariage. Cette absence de démagogie – la cruauté de la description et la singulière affection qu'on éprouve pour les personnages – est un des tours de force du film³⁴. »





Enfin, nous aimerions rappeler ici deux notes manuscrites d'André Bazin à propos de ce film :

« Fonction de la musique dans *Boudu*. Essentiellement un indicatif érotique, soit annonciateur (par exemple l'orgue de barbarie dans la rue), soit signalisateur (quand Anne-Marie chantonne, quand Les-tingois pianote *Les Fleurs du jardin* ...), soit encore triomphant et symbolique (le clairon du zouave reproduit en gravure murale). Disons que, de toute façon, quand on entend de la musique dans *Boudu*, nous savons qu'un personnage bande ».

« Tout ce que peut faire un acteur dans un film, Michel Simon le fait dans *Boudu*, tout, même les pieds au mur³⁵ ! »

32. Daniel Serceau, *Jean Renoir l'insurgé*, Sycomore, 1981, pp. 155-156, pp. 159-160, p. 162, p. 166, pp. 167-168.

33. Roger Viry-Babel, *Jean Renoir, le jeu et la règle*, Denoël, 1986, p. 64.

34. Catherine Breillat, *Cahiers du cinéma* n° 482, juillet-août 1994.

35. André Bazin, *Jean Renoir*, p. 31.

Petite bibliographie

Jean Renoir, *Écrits 1926-1971*, Belfond, 1974.

Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, « Champ Contrechamp », Flammarion, 1974.

Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Editions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1979.

Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Gallimard, 1981.

André Bazin, *Jean Renoir*, Gérard Lebovici, 1989.

Célia Bertin, *Jean Renoir cinéaste*, Gallimard « Découverte », 1994.

Claude Gauteur, *Jean Renoir La double méprise 1925-1939*, Editeurs Français Réunis, 1980.



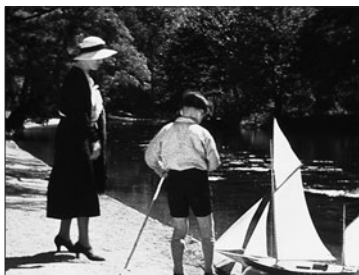
séquence 1



séquence 2



séquence 2



séquence 3



séquence 3



séquence 3

Déroulant

(00.00.00) **Générique**

En deux parties le film est annoncé : tout d'abord, sur fond de reflets dans l'eau, le titre « Boudu sauvé des eaux » vient s'inscrire, avec rappel de la pièce de René Fauchois, accompagné d'une musique d'orchestre jouant le thème de *Sur les bords de la Riviera* ; puis, sur fond d'eau plus clair, le simple titre « Boudu » est repris, accompagné cette fois d'un solo de flûte. Cette même musique se poursuit et marque l'enchaînement avec la séquence suivante.

Fondu au noir

1. (00.01.08) **Prologue : le Rêve de Lestingois**

Le film s'ouvre sur un décor de théâtre réduit à l'essentiel : deux colonnes à jardin et une toile de fond ouvrant sur l'improbable perspective d'un parc à la française. Une nymphe, court vêtue (Anne-Marie), traverse lestement la scène en sautant à la corde, bientôt suivie par un satyre bedonnant, couvert de feuilles de vigne et jouant du pipeau (Lestingois). Ce dernier s'appuie un peu lourdement sur une des colonnes en carton, attrape la nymphe et l'embrasse goulûment. La même flûte accompagne cette scène champêtre.

Fondu enchaîné

2. (00.01.38) **Chez les Lestingois**

Tandis que la flûte poursuit sa mélodie erratique, le fondu enchaîné superpose la Grèce de pacotille précédente au buste de Voltaire et, dans un même mouvement, la caméra balaye les livres empilés de l'étroite librairie, pour découvrir Edouard Lestingois tout occupé de caresser sa jeune bonne Anne-Marie. Alors que la flûte continue en sourdine, le libraire, qui en tient décidément pour la philologie, appuie la métaphore de Priape Lestingois et de Chloé Anne-Marie¹. Au-dessus, le voisin Monsieur Vigour poursuit le thème dionysiaque à la flûte traversière, puis ferme la fenêtre. Anne-Marie, charmée par l'érudition du libraire, trouve qu'elle a décidément bien de la chance, et Lestingois achève son discours fleuri par un « *Va, va, va préparer le potage* ». Comme elle grimpe, subjuguée et rêveuse, à la cuisine, Madame Lestingois rentre de l'enterrement de ce bon Ernest, leur seul ami ; si Lestingois s'est défilé, elle, au moins, a assisté à la cérémonie !

Fondu au noir

3. (00.04.53) **Boudu**

L'eau sous les frondaisons ensoleillées. Un bateau à voiles entre dans le champ, entraîné par une ficelle, tenue par un petit garçon, entraîné lui-même par sa mère qui l'oblige à rentrer. Non loin de là, assis contre le tronc d'un arbre, Boudu caresse et épouille son chien, un caniche noir frisé ; lui-même porte une barbe et une tignasse blondes tout aussi frisées. Découvrant le clochard, heureux, épanoui, la mère tire vivement son fils récalcitrant, pour lui éviter le spectacle.

Boudu, plein d'insouciance, sort un croûton de sa poche, lance un morceau au chien. Au bord du lac Saint James² couvert de nénuphars, le chien se précipite, puis, indécis, va de droite à gauche, s'arrête. Et il part en courant. « *Sur les bords de la Riviera, où murmure une brise embaumée ...* », chante Boudu en mangeant son quignon. Bientôt inquiet de la disparition du chien, il se lève et commence à le chercher. Inutile dans ce bois si bien fréquenté d'espérer l'aide de quiconque : un poète, probablement fou, lui lance quelques strophes bien senties ; les femmes, curieusement, s'écartent effarouchées ; un agent de la force publique lui conseille de déguerpir au plus vite de ce lieu, où murmure, assurément, une brise embaumée. Pourtant lorsque, dans le même plan, une jeune femme vient déplorer la perte de son pékinois à dix mille francs, ce même policier s'empresse de rameuter les gardiens et met tout en œuvre pour le retrouver. La jeune femme est charmante : un homme dans sa décapotable propose aussitôt de l'aider.

Boudu s'effondre sur un banc. Une dame envoie sa petite fille avec cent sous lui faire la charité : « *C'est pour t'acheter du pain !* » affirme la petite fille à un Boudu étonné. Aussi, lorsqu'un monsieur arrive dans une superbe décapotable, Boudu lui ouvre machinalement la portière ; et comme l'homme se tâte, en quête de monnaie, Boudu éceuré lui donne les cent sous : « *C'est pour t'acheter du pain !* »

Fondu au noir

4. (00.11.26) La Rencontre

Madame Lestingois compte obstinément sa caisse. A un jeune étudiant qui lui demande le prix des *Lettres d'Amabed*, elle annonce sèchement un prix rédhitoire. Lorsqu'elle s'est éclipse, Lestingois, flairant dans l'intérêt du jeune homme une commune admiration pour Voltaire, le convainc aussitôt d'accepter le livre en cadeau et, pour faire bonne mesure, ajoute encore un autre ouvrage.

Au même moment, Boudu traîne son désespoir sur les quais, devant les bouquinistes, et marche d'un pas lourd entre les passants qui l'ignorent.

A l'étage, Anne-Marie fait la poussière dans l'appartement et astique avec entrain une longue-vue, en chantant : *Les fleurs du jardin, tous les soirs ont du chagrin ...* Lestingois la rejoint, lui prend la longue-vue des mains et l'envoie astiquer le piano – qui, certes, ne sert à rien, puisque personne n'en joue, mais définit par sa seule présence un intérieur respectable et bourgeois.

De la fenêtre, Lestingois aperçoit la Seine, le pont des Arts, les péniches et les passants – surtout les passantes, qu'il suit à la lunette. Anne-Marie époussette un buisson d'oiseaux empaillés et continue sa rengaine : ... *L'hiver dans les bois, les oiseaux meurent de froid ...*

1. Dans la mythologie, Priape était fils de Vénus et de Bacchus. Souvent pris pour l'emblème de la fécondité de la nature, il était considéré à Rome comme un dieu protecteur des jardins. Ovide ajoute qu'on lui sacrifiait des ânes, en mémoire de la nymphe Lotis qui, étant un jour poursuivie par ce dieu, lui échappa en se changeant en lotus. Chloé, quant à elle, est l'héroïne du roman pastoral *Daphnis et Chloé*, écrit par le romancier grec Longus (IIIe ou IVe siècle), originaire de Lesbos.

2. Cette nature « contrainte » – et parfaitement civilisée – est le Bois de Boulogne, aux portes de Paris.



séquence 3



séquence 3



séquence 3



séquence 4



séquence 4



séquence 4



séquence 4



séquence 5



séquence 5



séquence 5



séquence 6



séquence 6

Soudain Lestingois aperçoit Boudu dans sa lunette : « *J'ai jamais vu un clochard aussi réussi* » s'écrie-t-il admiratif. Mais le libraire voit bientôt son clochard s'engager sur le pont, enjamber la rambarde : sans hésiter, il s'élançe sur le quai. « *Chouette, un accident !* » s'exclame en substance Anne-Marie, qui ôte son tablier et s'élançe à son tour ...

5. (00.16.15) Un sauvetage héroïque

... Dans un même mouvement, les badauds sur le quai se précipitent. Lestingois, vivement encouragé, descend sur la berge et plonge incontinent. La foule avide se masse sur le pont ; Anne-Marie enthousiaste et Madame Lestingois, qui l'est un peu moins, regardent le libraire nager vers le noyé. Un bateau-mouche s'arrête, jette une bouée ; un canot s'approche, des mariniers ramènent les deux hommes sur la berge. Boudu est inconscient ; Lestingois propose de le porter chez lui, afin de pouvoir le ranimer. « *On ne va pas apporter ça chez moi !* », glapit Madame Lestingois. Si fait : les mariniers, encouragés par les voisins Vigour et Godin, escortés par la foule, portent en hâte le noyé à l'intérieur de la librairie ...

6. (00.20.20) Un intérieur douillet

... En grande pompe, on installe Boudu sur une banquette. Vigour congédie aussitôt les mariniers. Tandis que ce dernier, aidé de Lestingois, s'efforce de ranimer le noyé, les deux femmes s'activent chacune à sa manière : Anne-Marie s'empresse de seconder son héroïque patron ; Madame Lestingois, excédée, se penche sur Boudu avec une rare inefficacité. « *Tire-lui la langue* », ordonne son mari. Ce qu'elle s'empresse de faire bien volontiers. « *Mais non, la sienne, pas la tienne !* », précise le sauveteur chevronné. Tandis qu'on abandonne un Boudu vivement souffleté, pour envisager l'attribution d'une médaille – dont Lestingois n'a que faire, mais qui ranime l'intérêt de sa femme –, le vagabond s'éveille, déçu, et propose de plonger derechef dans la Seine : « *Pourquoi qu'vous m'avez tiré de l'eau ?* », s'indigne-t-il, alors qu'on le retient ; « *Mais, pour vous sauver* » répond Lestingois étonné ; « *C'était pour m'sauver que je m'étais jeté : la vie me dégoûte !* », assène enfin le vagabond. Ce bref échange va décider de leurs rapports : Boudu, faux naïf, entend désormais faire peser sur le libraire les conséquences d'une décision qu'il juge inconsidérée ; Lestingois, pour ne pas ternir l'éclat d'un acte, que Voltaire n'eut certes pas désapprouvé, estime de son devoir d'en assumer les conséquences.

Dès qu'on aborde la question financière, les voisins se défilent. Dehors, la foule acclame les sauveurs.

Mais il faut vêtir convenablement le clochard : une redingote (« *En v'la un déguisement* ») cachera les bretelles dont il refuse de se séparer. D'autant que Lestingois promet au clochard exigent un complet neuf à carreaux noirs et blancs. Il faut ensuite nourrir le pauvre homme, qui chicane sur la tartine de beurre, engloutit les sardines qu'il prend avec les doigts, et crache par terre le vin blanc qu'on lui sert, pour réclamer de l'eau. À mesure que croît l'exaspération de sa femme, Lestingois se fait plus magnanime avec le bonhomme, qui prend ses aises – jusqu'à en user sans plus de

façons avec son sauveur et lorgner sur la bonne : « *Elle est gentille cette petite, c'est ta fille ?* » Boudu refusant enfin qu'on lui paye l'hôtel (« *Pourquoi qu'vous m'avez pas laissé m'noyer ?* »), il est décidé qu'il restera dormir dans le vestibule.

Ainsi rasséréné, le clochard trouve dans la poche de la redingote deux billets de Loterie. Lestingois lui en donne un : si la chance le favorise, Boudu limite ses ambitions à l'achat d'un vélo.

Fondu au noir

7. (00.32.39) Dans la chaleur de la nuit

Transition à la flûte, tandis que la nuit tombe sur Paris. Notre-Dame et les quais. Vigour joue à sa fenêtre encore éclairée ; un chat en quête d'aventures se glisse sur le toit. Personne ne trouve le sommeil chez les Lestingois. Madame se retourne oppressée ; Anne-Marie, pleine d'espoir, a laissé sa lumière allumée ; Boudu, qui sue dans ses draps, décide de se coucher par terre, au pied de l'escalier ; Lestingois attend l'heure propice, se lève, et bute sur un Boudu aussitôt éveillé : « *Tu vas retrouver la petite, s'pas ?* » Lestingois retourne se coucher. Anne-Marie dépitée s'endort à son tour.

Fondu au noir

8. Une digestion difficile (00.36.33)

Le jour est bien installé sur les tours de Notre-Dame, tandis que Vigour reprend son thème obstiné à la flûte. Chez les Lestingois, on finit de déjeuner. Et, tandis que Boudu, serré dans un beau costume noir et blanc, cravaté de soie, mais toujours hirsute, joue avec sa serviette, renverse son verre et enchaîne entre les couverts des mouvements d'une rare imprécision, Madame Lestingois entreprend son mari sur l'inconduite notoire de ce pauvre Ernest, à l'enterrement duquel il n'a même pas daigné assister.

L'atmosphère s'épaissit. Boudu, sommé de se rendre utile et d'aider Anne-Marie, ne sait que casser la vaisselle. Tandis que Madame se retire dans sa chambre, Lestingois se réfugie dans la lecture. Et Boudu, toujours plein d'allant, embarrassé de sa grande carcasse, se propose de séduire Anne-Marie.

Ses méthodes, toutes physiques, sont, comme de bien entendu, à l'opposé de celles du libraire : doutant de son ramage, Boudu compte essentiellement sur son plumage et multiplie les cabrioles devant une Anne-Marie très sceptique. Comme il lui réclame un baiser, elle prétexte, moqueuse, détester les barbous. Qu'à cela ne tienne : Boudu, aussitôt, attrape les ciseaux, coupe la moitié de sa barbe – et réclame son dû. Anne-Marie effarouchée se réfugie dans les bras du libraire, qui enjoint à Boudu d'aller se faire raser. Mais, avant de sortir, Boudu doit naturellement cirer ses chaussures. (00.48.42)

Pendant que Lestingois et Anne-Marie regrettent leurs rendez-vous nocturnes, désormais compromis par la présence de Boudu, celui-ci met à sac la cuisine, étale largement le cirage. Madame Lestingois, qui a « ses nerfs », interrompt l'échange amoureux de Priape et Chloé – dans le temps que Boudu, les mains noires de cirage, s'avise de parfaire gaillardement sa tache sur son couvre-lit de satin et ses sous-vêtements de soie. « *J'vais chez le coiffeur !* », annonce-t-il enfin triomphant.



séquence 6



séquence 6



séquence 6



séquence 7



séquence 8



séquence 8



séquence 8



séquence 8



séquence 8



séquence 9



séquence 9



séquence 9

Quand Emma Lestingois, horrifiée, découvre la cuisine, puis sa chambre, Lestingois convient de sa méprise : « *On ne devrait jamais secourir que des gens de sa condition* », admet-il finalement. Mais chez lui l'amertume est de courte durée : « *Il s'en ira ... enfin, il s'en ira demain.* » Le pire, cependant, lui avait été épargné ; voici qu'il découvre que Boudu a craché dans *La Physiologie du mariage* ! Boudu a craché dans Balzac ! Son compte est bon ! Anne-Marie, ravie à l'idée d'être enfin débarrassée du clochard, part faire une couse ; Madame se décrète épuisée et se retire dans sa chambre. On entend alors les premiers accords d'une musique d'orgue de barbarie, qui annonce la séquence suivante : la mécanique est enclenchée ...

9. (00.56.42) L'enchaînement des choses

... Dans la rue, sur le quai, un musicien actionne la manivelle de son orgue de barbarie. Emma Lestingois, sortie de sa torpeur, se penche à la fenêtre. Au son de la ritournelle mécanique, Boudu revient de chez le coiffeur, parfaitement transformé : d'un pas souple, élastique, les épaules rentrées, il marche à présent sûr de son effet. Lestingois le reçoit fraîchement et l'envoie à sa femme.

Mais, alors qu'elle le tance vertement, Boudu irrésistible l'enlace : « *Ah ! Tu as peur, Emma, hein ?* » Et après une courte résistance, elle cède à son empressément.

La caméra quitte pudiquement le couple, pour s'attacher à une gravure sur le mur de la chambre, représentant un jeune zouave jouant de la trompette. Un air de trompette semble jaillir de l'image...

10. (01.01.22) L'enchaînement des choses (bis)

... bientôt élargi à l'ensemble d'une fanfare sur le quai, qui se dirige triomphalement vers la librairie. Au premier rang, les voisins Vigour et Godin apportent à Lestingois la nouvelle : « *Vous l'êtes, mon cher, vous l'êtes !* » Quoi donc ? Mais décoré, bien sûr ! Comme le libraire se récrie, Emma avoue qu'elle est, à l'insu de son mari, l'instigatrice de cet honneur. Tous le pressent d'accepter. Boudu prend dans ses bras son « bienfaiteur » et l'entraîne vivement pour fêter l'événement. Tandis que les cris et les flon-flons s'éloignent, la caméra s'attarde encore sur la gravure du petit trompette.

Fondu au noir

11. (01.03.27) La morale du siècle

Les tours et la flèche de Notre-Dame. Un air de flûte accompagne Boudu, qui arpente avantageusement le trottoir devant la librairie. Pour parfaire le tableau, il fume un gros cigare. Lorsqu'un client lui demande l'édition originale des *Fleurs du mal*, Boudu, à qui on ne la fait pas, l'envoie méprisant chez le fleuriste. Et s'en vante devant une Anne-Marie toujours aussi sceptique. Pour lui prouver sa flamme, il lui offre son billet de Loterie, et le mariage aussi. Rien n'y fait : Anne-Marie s'éclipse, moqueuse et s'en va attendre Lestingois dans sa chambre.

Mais voilà qu'un camelot sur le quai annonce les résultats du tirage de la Loterie : Boudu compare les numéros, ne peut en croire ses yeux, demande confirmation à un passant qu'il nargue aussitôt : il a gagné les 100 000 francs !

Abasourdi, il regagne la librairie, où Madame Lestingois, se croyant seule avec lui, le presse de renouer leurs relations passées. En voulant l'embrasser, elle le pousse contre une porte qui, en s'ouvrant, dévoile un tableau stupéfiant : la bonne sur les genoux de son mari. « *Un tel scandale dans une maison bourgeoise !* », s'écrie-t-elle sans hésiter, avant que son mari ne la convainque d'en rabattre aussitôt.

Boudu saisit sa chance et offre de réparer en épousant Anne-Marie. Comme cette dernière est toujours aussi peu convaincue, il ajoute dans la corbeille de mariage les 100 000 francs de la Loterie. Aussitôt la jeune fille pose tendrement sa tête sur l'épaule du vagabond.

Fondu enchaîné

12. (01.10.34) Au fil de l'eau

On retrouve Boudu et Anne-Marie dans la même position, mais habillés de noir et de blanc, dans une barque, voguant doucement sur les eaux de la Marne. Lestingois, tout ému, bénit la noce : « *Pour une fois, déclare-t-il, nous avons pu satisfaire à la morale des temps et respecter les lois de la divine nature !* » Le beau temps aidant, Godin, Vigour et l'Étudiant sont de la partie. Les jeunes mariés se taisent : le bonheur est forcément muet. A la terrasse d'une guinguette, un orchestre attaque *Le Beau Danube bleu*, et la noce se laisse bercer par le courant. Soudain, Boudu aperçoit une fleur de nénuphar, se penche, et fait chavirer l'embarcation.

Il se laisse flotter, bientôt séparé du reste de la noce, qui rejoint le rivage en criant : « *Boudu ! Boudu !* » Mais le courant l'emporte entre des rives verdoyantes et, tandis que les échos du *Beau Danube bleu* reprennent de plus belle, Boudu accoste un peu plus loin, entre les frondaisons. Avisant un épouvantail, il lui prend ses nippes et se débarrasse de son accoutrement de marié. Et c'est de nouveau en vagabond, qu'il prend le chemin de halage.

La musique s'est tue. Passant près d'un jeune couple, il réclame du saucisson et du pain, puis s'assied près d'une chèvre pour partager son butin. « *Sur les bords de la Riviera ...* », entonne-t-il gouailleur, en s'allongeant dans l'herbe. Un sifflet de train le fait se redresser : il se débarrasse encore de son chapeau et le lance dans l'eau. La caméra suit le mouvement du chapeau qui dérive près de la berge, puis elle remonte doucement sur le fleuve, ses canotiers, ses entrepôts, ses usines, ses grues, et son viaduc enfin – tandis qu'un orchestre reprend tendrement le thème de la chanson.

Sur la berge, en amont, la noce se remet de l'événement : Lestingois enlace avec équité chacune de ses deux femmes et, regardant le fleuve, décide, définitivement voltairien, de laisser aller le monde comme il va.

Se détachant fortement sur le ciel, et devant la flèche de Notre-Dame, des clochards reprennent, en saluant, leur route. La musique est ici une reprise de la chanson, chantée à l'unisson.

FIN

(Poursuite du thème à l'orchestre jusqu'à 01.21.16)



séquence 10



séquence 11



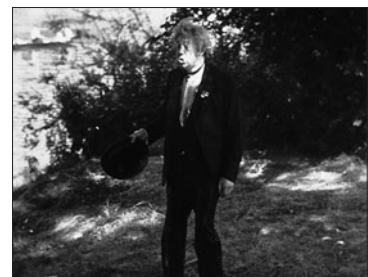
séquence 11



séquence 11



séquence 12



séquence 12

Recréer le modèle

par Rose-Marie Godier

Vigour

Je me demande ce que vous avez bien pu repêcher !

Lestingois

Je crois que c'est un homme !¹

À maintes reprises, Jean Renoir s'est exprimé sur le caractère volontairement non-fini de ses films : il faut, dit-il, qu'un film soit fini par le public, puisque, plus généralement : « Les arts majeurs sont les arts qui permettent au public de participer à la confection de l'œuvre d'art². » Cette exigence, qui fut celle des peintres impressionnistes³, tend à faire du film, non pas le lieu clos d'une simple représentation, mais celui, ouvert, d'une rencontre. C'est dire aussi que chaque spectateur supplée à sa façon : « En réalité, poursuit Renoir, un film est autant de fois un film qu'il y a de spectateurs. Enfin, si le film est bon. Si

le film est trop précis, pour chaque spectateur, c'est le même film⁴. » Dans cette perspective, *Boudu sauvé des eaux* apparaît déjà comme un bon film, au vu de la multiplicité des commentaires qu'il a pu susciter jusque-là.

De la pièce de René Fauchois au *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir s'opère, nous l'avons vu, une transformation qui est aussi changement de registre. Parlant de l'adaptation, Renoir adopte une fois de plus un réflexe de peintre : « Après tout, ce qui nous intéresse dans une adaptation, ce n'est pas la possibilité de retrouver l'œuvre originale dans l'œuvre filmée, mais la réaction de l'auteur du film devant l'œuvre originale. (...) On n'admire pas un tableau à cause de sa fidélité au modèle, ce qu'on demande au modèle, c'est d'ouvrir la porte à l'imagination de l'artiste. (...) Le véritable artiste croit que sa fonction se borne à copier le modèle. Il ne se doute pas, pendant qu'il travaille, qu'il est en train de recréer le modèle, que ce modèle soit un objet, un être humain, voire une pensée »⁵. C'est dans cette recréation du modèle qu'on pourrait ainsi déceler tout ce qui constitue l'originalité de Jean Renoir.

La pièce de René Fauchois qui, nous l'avons vu⁶, comprenait à cette époque trois actes, se jouait dans un décor unique : l'intérieur de la librairie, où trônaient un buste de Voltaire par Houdon et une grande photographie de Victor Hugo

par Nadar. Ce décor s'ouvrait au fond sur le quai, et une réserve y était aménagée : celle de la salle à manger. C'est dans cette salle à manger que Boudu séduisait Madame Lestingois, tandis que sur la scène principale le libraire traitait avec une ironie condescendante une cliente peu versée dans les belles-lettres. Notons que Renoir ne s'embarrasse pas de ces pudiques sous-entendus : c'est dans la chambre, devant la gravure du zouave, que Boudu mène à bien son affaire. Quant à la suffisance du libraire – qui pouvait, certes, faire rire aux éclats le public plus lettré du théâtre –, Renoir l'a gentiment déplacée sur Boudu : le rire est plus franc des *Fleurs du mal* au magasin de fleurs et aux *Fleurs du jardin*, qu'à la scène



pédante de la pièce, où Lestingois écrasait de son savoir livresque une cliente, dont l'inculture risquait fort d'être partagée par un public plus populaire. C'est dire d'emblée que Fauchois et Renoir ne s'adressent pas à un même public.

Mais le décor unique avait, avant tout, pour conséquence de focaliser l'attention sur le seul libraire – c'est-à-dire, non pas sur Edouard Lestingois, mais sur le délicat homme de lettres, honnête homme à sa façon, tout imprégné d'une tolérance sociale – teintée d'hédonisme – à la Voltaire, et d'un amour pathétique, hugolien, pour le peuple. Son acte héroïque est, dans la pièce, seulement suggéré ; Renoir montre Lestingois, avec force détails, se jetant sans hésiter à l'eau : cette séquence (n° 5) donne une épaisseur au personnage, qui n'est plus un simple « possible », mais un personnage « vrai », c'est-à-dire vu au travers d'une simple humanité.

Pareillement, l'élargissement du lieu clos de la scène permet à Renoir de doter Boudu d'une « biographie ». Le Boudu de la pièce relève essentiellement du *type* comique, et René Fauchois, à l'exemple de Molière, se garde bien d'apporter des précisions sur le passé de son personnage : que la personne perce sous le personnage et c'en est fait de la comédie. Comme l'écrivait Henri Gouhier : « Si l'on se rappelle que drame signifie action, le type est, à la lettre, une essence dramatique, une essence qui se développe en actions ⁷. » La force comique de la pièce repose essentiellement sur une « disconvenance sociale », à la manière des comédies de Marivaux ; sa logique est celle d'une expérience, comme il s'en pratiquait dans les cabinets de physique du XVIII^e siècle, et qui consistait à immerger un corps parfaitement hétérogène dans un milieu donné, afin d'observer les phénomènes de rejet ou d'adaptation à ce nouvel environnement.

Le *Boudu sauvé des eaux* de René Fauchois a l'allure d'un conte de Voltaire : le clochard y figure quelque Huron ingénu, qui égratigne au passage un certain nombre de conventions



sociales, avant de faire, somme toute, un excellent officier ⁸. Dans cette perspective, il était logique que Boudu s'intègre à cette société, où « si tout n'est pas bien, tout est passable ⁹. » C'est que, pour Voltaire, comme pour la majorité des penseurs de son temps, la société – même avec ses imperfections – est l'air vital, le seul lieu qui peut garantir le raffinement des mœurs, l'expansion des sciences, c'est-à-dire qui porte en lui les germes de son inévitable transformation. L'homme naturel n'est, pour Voltaire, qu'un sauvage sanguinaire, à l'instar de ces sinistres Oreillons qui faisaient bouillir une grande marmite et préparaient des broches pour accueillir Candide ¹⁰. Pour Rousseau,

1. René Fauchois, *Boudu sauvé des eaux*, Editions du Dauphin, 1932.

2. Jean Renoir, « Ce bougre de monde nouveau », dans *Cahiers du cinéma* n° 78, 1957.

3. Voir Gaëtan Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, Gallimard, 1988, pp. 134-148.

4. Jean Renoir, dans *Jean Renoir le Patron* (1ère partie), film de Jacques Rivette, 1966.

5. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974, p. 246.

6. Voir plus haut, p. 6.

7. Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, réédition J.Vrin, 1991, p. 143.

8. Voir Voltaire, *L'Ingénu*, 1767.

9. C'est la conclusion de *Babouc ou Le monde comme il va*, du même Voltaire, 1748.

10. Voir Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, 1759.

en revanche, si l'homme naturel s'oppose à l'homme artificiel, dévoyé par la société, il ne convient pas purement et simplement de revenir à l'état de nature : le « bon sauvage » est une fiction, un miroir dans lequel la société actuelle peut apprendre à se voir et à se juger¹¹. Aussi bien, ce n'est pas autour de cette simple opposition, entre nature et culture, que Jean Renoir entend caractériser les personnages de son film.

Et tout d'abord, dans la séquence n° 3, Boudu est présenté dans son « milieu », c'est-à-dire dans un lieu qui le caractérise. Il n'est pas un pur produit de la nature, il a une existence sociale. Le Bois de Boulogne permet la double caractérisation du personnage : il s'inscrit dans un antagonisme de classes, en même temps qu'il est l'être de la pure perception.

Le Boudu du film, à la différence de celui de la pièce, surgit de nulle part, n'est pas une pure abstraction ; il est déterminé par un milieu social. Et Renoir n'entend pas dans cette séquence simplement décrire l'injustice sociale, il veut, de plus, en démon-



ter les mécanismes. La référence à Victor Hugo, qui imprégnait la pièce, disparaît totalement du film : le regard de Renoir, plus acerbe, s'ancre dans une vision énergétique et conflictuelle de l'existence sociale. Or, cette vision immédiatement synthétique du personnage trouve son pendant littéraire, au

XIX^e siècle, dans le naturalisme littéraire d'Emile Zola : « Décrire n'est plus notre but ; nous voulons simplement compléter et déterminer. (...) Je définirai donc la description : un état du milieu qui détermine et complète l'homme¹². » Avec Zola, la littérature s'engage sur une voie nouvelle : « À la suite d'Auguste Comte, inventeur du mot, sinon du concept, Zola entend en effet faire de la sociologie¹³. » A cet égard, *Boudu sauvé des eaux* préfigure le *Toni* de 1934, où Jean Renoir aiguisera cette vision sociologique des personnages, avant que cette même vision ne se radicalise avec des films participant de l'enthousiasme du Front Populaire – et jusqu'à *La Règle du jeu* de 1939.

L'autre caractérisation du personnage





qu'autorise cette séquence n° 3 ne doit pas grand chose à Zola, mais tout à la peinture, c'est-à-dire au naturalisme pictural du XIX^e siècle. Boudu nous est donné d'emblée comme un faisceau de perceptions : il est tout entier dans la douceur de l'air, dans la lumière chatoyante du soleil entre les branches, dans l'immobilité fraîche du lac, dans la chaleur d'un pelage caressé, dans l'insouciance d'un temps – éphémère, certes, mais léger et qui préfigure l'éternité. Boudu est plénitude de l'être. Et il fallait toute la grâce, c'est-à-dire l'ingénuité de Michel Simon pour

nous communiquer ce monde entier de sensations. La caméra qui s'attarde sur le chien au bord du lac – humant l'air et les odeurs çà et là, puis partant brusquement – préfigure l'allure générale de son maître, car Boudu, fantasque, n'obéira jamais qu'à une logique des sensations. Pour Boudu, le monde est *sensible* avant même d'être *pensé*. C'est ce qui autorisera l'« échappée belle » de la fin ; c'est également ce en quoi il se heurtera au monde de Lestingois.

Car, si l'on compare – et le film nous invite expressément à le faire – la « belle nature » toute livresque du rêve de Lestingois, donnée dans le prologue, à celle, immédiate, vivante, et qui reste imprégnée dans la tignasse de Boudu, on ne peut ressentir, à l'égard de la première, qu'un cruel déficit de sens. Ce n'est pas la simple différence sociale qui oppose les deux hommes : dans le film, Lestingois, débarrassé des longues tirades « érudites » de la pièce, reste un brave homme, pas capi-



11. Voir Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Arthème Fayard, 1966, pp. 266-273.

12. Emile Zola, cité dans Colette Becker, *Zola, Le saut dans les étoiles*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.144.

13. Yves Chevrel, *Le Naturalisme. Etude d'un mouvement littéraire international*, Presses Universitaires de France, 1993, p. 28.



taliste pour deux sous, aimant suffisamment son prochain pour se jeter à l'eau, hédoniste, certes, et fuyant la tristesse d'un enterrement – fût-il celui de son ami Ernest –, mais fuyant aussi les honneurs de sa classe sociale et prêt à envisager l'amitié d'un clochard, d'un vagabond. Seulement, là où Boudu se laisse conduire par la vivacité des impressions, Lestingois, lui, raisonne : l'opposition des deux hommes se noue dans un rapport au monde totalement différent.

Lestingois, comme Boudu, est lui aussi décrit dans son « environnement » : la séquence n° 2 débute sur le sourire de Voltaire, décrit l'espace où s'empilent les livres, *avant* de nous faire découvrir le libraire. Il s'agit, ici aussi, moins de décrire, que « d'établir le milieu qui détermine et complète le personnage ». Lestingois doit trouver des raisons, chez Voltaire et dans la littérature grecque, pour justifier son désir de coucher avec la bonne ; son désir devient raisonné d'être accompagné de la flûte dionysiaque, maniée par le bourgeois Vigour. Boudu agit sans médiation, dans la vivacité des impressions : sans détour, sans tambour (mais avec trompette), il bouscule la patronne et enlève la bonne. Et si, chez René Fauchois, Boudu restait en somme un sauvage, un « anachronisme vivant »¹⁴, avec Renoir, il devient un poète. Un poète qui peut s'engager

tout entier dans la contemplation d'une fleur de nénuphar : les deux gros plans qui isolent la fleur, et s'ancrent dans le regard du vagabond, ouvrent un monde aussi profond que les *nymphéas*, les pièges à regard que peignait Claude Monet. Et si Lestingois, au début de cette dernière séquence, nimbe d'une poésie surannée la noce des jeunes gens, en évoquant un Priape Boudu et une Chloé Anne-Marie, on notera que la fleur de nénuphar est le symbole anti-priapique par excellence : Ovide rapporte que la nymphe Lotis, poursuivie par Priape, lui échappa en se changeant en lotus, en nénuphar blanc. L'échappée belle de Boudu est aussi fuite panique vers une plus haute poésie. Et le mouvement du film pourrait bien être celui du grand arc qui, du début à la fin,

relie les deux mêmes motifs : des nénuphars du lac Saint James, aux nymphéas des bords de Marne.

Ce qui se joue dans le film, c'est moins le conflit entre nature et culture – entre Rousseau et Voltaire – qu'entre raison et sensations. Et si l'on veut inscrire le film dans l'histoire des idées, on notera que c'est également au XVIII^e siècle que se noue cette opposition, dans un courant de pensée qui interroge la primauté de la raison.

David Hume, en effet, s'attache à « examiner les idées en considérant les impressions d'où elles sont tirées ¹⁵ », car, à ses yeux, la raison doit être appréciée à la mesure de l'expérience, de la pure connaissance des faits. Or, l'impression est la seule forme empirique de connexion entre la réalité extérieure et nous-mêmes : « Les perceptions qui pénètrent avec le plus de force et de vivacité, nous pouvons les nommer impressions ¹⁶. » Seules les impressions nous livrent la réalité des choses ; les idées procèdent de ces impressions, mais elles n'ont ni la force, ni la vivacité de nos sensations, de nos passions ou de nos émotions – tout au plus ne sont-elles que « les images effacées des impressions dans la pensée et le raisonnement ¹⁷. »

Le naturalisme de Hume a ceci de singulier qu'à une nature,

perçue comme essentiellement changeante, correspond l'extrême plasticité de nos impressions et de nos passions : la vérité, la seule que l'on puisse atteindre, est celle d'une *relation* des choses à nous, une *relation* des choses à qui les pense. Cette même pensée soutient la peinture de Constable, de Turner – dont l'influence fut considérable sur les peintres français du XIX^e siècle : de Delacroix à Corot et à Manet, en passant par l'école de Barbizon, la peinture moderne s'affirme de plus en plus comme une peinture de la pure perception : « Le tableau ne décrit plus le réel mais notre *expérience* du réel. Non plus ce qu'on voit mais la manière de voir¹⁸. » Et si quelques générations séparent le philosophe écossais David Hume du cinéaste Jean Renoir, dans ses grandes lignes, et sous-jacent, c'est un même naturalisme qui perdure.



Tout se passe comme si Jean Renoir avait nourri le personnage de Boudu de ses propres sentiments. Ce n'est pas avec des idées générales, affirme-t-il, que l'on fait un bon film, que l'on tourne un bon plan ; « c'est avec un petit éclat dans le regard. C'est avec des détails, des détails qui ont à voir avec la chair, avec les sens, avec la vue, avec l'odorat, avec la joie sensuelle de sentir les formes, les couleurs ; pas avec des idées, pas avec le cerveau. Après tout, le cerveau, c'est une vieille prostituée ; le cerveau qu'est-ce qu'il fait ? Mais il profite exactement de ce que les autres sens ont honnêtement accumulé. Il le prend pour lui et se l'attribue. Eh bien ! il faut lutter contre cela, mes chers amis. A bas le cerveau, vivent les sens¹⁹ ! »

Ainsi la pièce de René Fauchois lui est-elle apparue comme un « modèle » susceptible de donner corps à ses propres idées. Et si l'on revient à l'adaptation et à l'éclatement de l'espace clos de la scène, tout se passe comme si Renoir s'était attaché à sortir le « modèle » de la lumière uniforme et convenue de l'atelier, afin de le « peindre » dans la lumière complexe du plein air. « En plein air, explique Emile Zola, la lumière n'est plus unique et ce sont dès lors des effets multiples qui diversifient

et transforment radicalement les aspects des choses et des êtres²⁰ ». Les peintres du plein air ne voient plus les objets dans leur singularité ; le monde perçu est un tout, né d'innombrables échanges de reflets ; chaque chose détermine l'ensemble et est par lui déterminée.

Et c'est ce même monde complexe qui nous est donné dans le film : si Boudu et Lestingois sont inséparables de leurs milieux respectifs, Boudu n'est rien sans Lestingois, et ce dernier n'est rien sans le clochard. C'est leur rapport qui les détermine. Dans la pièce de René Fauchois, Lestingois restait seul

14. A la fin du deuxième acte, tandis que Boudu et Madame Lestingois « s'occupent » dans la salle à manger, René Fauchois place dans la bouche de Lestingois la réplique suivante (naturellement non retenue dans le film) : « Ah ! En pleine civilisation, qu'on puisse encore rencontrer un être pareil, un tel anachronisme vivant, un homme enfin, qui, au milieu du progrès des sciences, en soit encore à ... »

15. David Hume, cité dans Jean-Pierre Cléro, *Hume, une philosophie des contradictions*, J.Vrin, 1998, p. 16.

16. *Idem*, p. 27.

17. *Idem*, p. 30.

18. Jean Clay, *L'Impressionnisme*, Hachette, 1971, p. 28.

19. Jean Renoir, « Ce bougre de monde nouveau », dans *Cahiers du cinéma* n° 78, 1957.

20. Emile Zola, *Salon 1880*, cité par Bruno Foucart en préface à *L'œuvre*, Gallimard, 1983.



maître de l'espace et du « jeu » – celui-ci reposant essentiellement sur la parole ; dans le film, c'est par le geste que Boudu s'exprime, intensément. La pièce ne faisait que constater *a posteriori* le saccage de la cuisine ; Jean Renoir, lui, le montre : cette scène d'anthologie, qui constitue une « divagation » par rapport à l'intrigue principale, introduit dans l'esprit du spectateur un désordre, vivement ressenti comme possible illimité²¹. Que le cinéma soit avant tout un art du geste, c'est ce que Renoir avait appris avec Chaplin et les burlesques américains : la présence de Boudu – qui, non seulement envahit l'espace de la librairie, l'espace filmique, mais s'attache, de plus, à faire voler ce dernier en éclats, avec nos certitudes – met en danger le récit lui-même. Et le problème, pour Renoir, reste d'enfermer dans les limites d'une scène burlesque, l'action dérangeante du clochard. Aussi bien cet épisode (00.48.42) est-il amené de main de maître, avec la constante montée de tension qui suit le

lourd repas chez les Lestingois, pour s'achever sur la réplique, dite avec la plus parfaite ingénuité par un génial Michel Simon : « *J'vais chez l'coiffeur !* ». Mais Boudu est désormais une puissance, que Lestingois aura bien du mal à rendre à la raison.

Si le libraire de la pièce ne pouvait être sérieusement affecté par un Boudu somme toute fort schématique, il n'en va pas de même dans le film. Et ce que Renoir s'attache dès lors à filmer, ce ne sont pas les personnages dans leur singularité, mais leurs possibles interactions. Le Lestingois de René Fauchois peut aisément ramener de l'ordre dans son ménage ; dans le film, en revanche, il devient impossible de remonter le courant. La fin du film, certes, reste ouverte : c'est au spectateur de prolonger

l'histoire lorsque la vie « reprend ». Pourtant, le plan qui montre Lestingois consolant indifféremment ses deux femmes, n'est pas sans faire songer à la conclusion du *Roi d'Yvetôt* dans *Le Petit théâtre de Jean Renoir* de 1969. Et, à voir la manière avec laquelle



Renoir s'entend résoudre le trio vaudevillesque, on peut bien supposer que *Boudu* en est la préfiguration : une aimable tolérance pour le ménage à trois. Mais ceci est une hypothèse. Néanmoins, ce que montre le film ne peut être un retour en arrière, mais une nécessaire *modification* – non pas seulement de *Boudu*, mais de tous les autres personnages également.

Pour en venir plus précisément à la pièce de René Fauchois, elle est composée, jusqu'en 1932, de trois actes, nettement séparés par des fermetures de rideau, mais non pas découpés en scènes : l'écriture y est vive, fluente, chaque acte est animé d'un irrésistible mouvement. Mises à part les indications du début, le texte ne comporte aucune didascalie. L'action se passe en 1914, avant la guerre. Sommairement, on peut la décrire de cette façon :

Acte I

Madame Lestingois s'apprête à se rendre à l'enterrement d'Ernest et reproche à son mari son manque de cœur.

Entre un jeune étudiant, désireux d'acquérir *Les Lettres d'Amabed*. Madame Lestingois part au cimetière (à la différence du film, elle n'a aucun rapport avec le jeune étudiant), et le libraire presse l'étudiant de prendre le livre, annoté de la main de d'Alembert, pour un prix dérisoire. Il lui fourre encore dans la poche *Les Châtiments* de Victor Hugo, avec une dédicace de Nadar. Ils se séparent sur ce double cri de ralliement :

Lestingois : Vive Hugo !

L'Étudiant, brandissant son chapeau : Vive Voltaire !

Anne-Marie rentre d'une commission et rapporte des livres. Lestingois lui tient un beau et long discours (que Renoir a reproduit presque tel quel dans sa séquence n° 2). Parmi les livres qu'elle a rapportés se trouve un *Daphnis et Chloé*, dont les illustrations la font aussitôt rougir. Lestingois reprend de plus belle la parole et, dans une longue tirade (que Renoir a considérablement écourtée au début de la séquence n° 2), proclame l'union légitime de Priape Lestingois et de Chloé Anne-Marie.

Mais Madame Lestingois revient de l'enterrement d'Ernest. Incidemment, elle fait remarquer à son mari un clochard à la mine farouche, titubant sur le quai. Lestingois sort précipitamment, tandis que sa femme poursuit toute seule sa relation de la cérémonie : "Dis-donc, Edouard, est-ce que tu savais qu'Ernest avait une bonne amie ?". Le sauvetage, naturellement, a lieu hors scène et dans les répliques ahuries de la femme du libraire.

Celui-ci revient bientôt, portant seul le clochard évanoui. Godin arrive tout essoufflé : il a tout vu de sa fenêtre et tient Lestingois pour un héros ! Vigour s'est joint à la compagnie et les deux voisins envisagent de réclamer l'attribution d'une médaille.

Boudu s'éveille. Avec l'arrivée d'Anne-Marie, la fin de l'acte est strictement semblable à la séquence n° 6 du film, à l'exception de cet échange que Renoir n'a pas retenu :

Lestingois : Entre nous, est-ce que vous avez été en prison ?

Boudu : Pas encore.

Lestingois : Ah ! Bien ! ... Mais vous ne désespérez pas d'y aller un jour ?

Boudu : Dame ! Grâce à vous.

L'acte s'achève sur le partage des billets de Loterie et se ferme sur les mêmes répliques que dans la séquence n° 6 du film.

Acte II

Boudu aide Anne-Marie à ranger des livres. Comme elle lui demande l'heure, il renverse une grosse pile en cherchant sa montre (cet épisode, où la vaisselle remplace les livres, est placé au début de la séquence n° 8 du film). Elle le gronde, puis lui reproche son ingratitude (passage reproduit presque intégralement dans la séquence n° 8). Il lui réclame un baiser

21. Cette « divagation » n'est pas sans rappeler les *lazzi* de la Commedia dell'arte, à laquelle Renoir rendra un vibrant hommage dans *Le Carrosse d'or*.



Pièce jouée au théâtre des Mathurins en 1933, avec : René Fauchois, Fernand René, Line Darvigny.

et (comme dans le film) se souvient de ceux qu'il donnait à son chien autrefois.

Barbe à moitié coupée, Boudu poursuit Anne-Marie ; Lestingois sauve la jeune fille. De dépit, Boudu crache par terre, vivement réprimandé par le libraire. Alors, subrepticement, il ouvre un livre sur le comptoir et crache dedans (ce geste, Renoir ne l'a pas montré). Lestingois, ignorant de ce nouveau forfait, envoie Boudu chez le coiffeur.

Dès son départ, Lestingois et Anne-Marie regrettent leurs rendez-vous nocturnes. Le libraire annonce le départ prochain du clochard : Anne-Marie, ravie, part en commission.

Mais Madame Lestingois vient de découvrir la cuisine inondée et les rideaux de damas tout maculés et déchirés : Boudu a dû y faire ses chaussures ! La colère est à son comble, lorsque le libraire découvre que le clochard a craché dans *La Physiologie du mariage*. Madame Lestingois envoie son mari se promener sur les quais : c'est elle qui se charge de mettre Boudu à la porte.

Boudu revient de chez le coiffeur et entreprend de séduire

Madame Lestingois : il l'embrasse brusquement sur la bouche et l'entraîne vers la salle à manger.

Lestingois rentre de sa promenade, pestant toujours contre le bonhomme : « ... un tel anachronisme vivant ! ... ». Une cliente entre qui souhaite acheter un livre, dont elle a oublié le titre, ainsi que le nom de son auteur : son seul indice est que ce livre traite de Romains ... Le nom de l'auteur rappelle bien pourtant une marque de fusil : c'est assurément Flaubert ! ... Eh bien non, il s'agit de *Quo vadis*, un ouvrage que Lestingois ne vend certes pas ! S'ensuit un échange autour d'Henry Bordeaux, écrivain populaire du siècle précédent : Lestingois, sarcastique, envoie la cliente chez un marchand de vin (épisode, nous l'avons vu, déplacé sur Boudu à la séquence n° 11 du film).

Après la sortie de la dame, fort mécontente, Madame Lestingois revient toute émue de la salle à manger et ne songe même plus à renvoyer Boudu. Pour ajouter à la confusion, Vigour annonce l'obtention de la décoration. Et, dans la joie et la liesse partagées, Boudu s'engage à ne plus cracher dans les livres.



Acte III

Boudu envisage de s'installer libraire à la place de Lestingois ; Anne-Marie se moque et lui montre qu'il y faut une certaine éducation. Il lui propose le mariage, son billet de Loterie et fait valoir ses efforts : il ne se mouche plus dans ses doigts, ne crache plus par terre, ni même dans les livres. Rien n'y fait. Elle sort.

Un camelot, sur le trottoir, annonce les résultats du tirage de la Loterie. Boudu, en douce, échange son billet avec celui de Lestingois et va s'enquérir des résultats.

Il cache la liste et le billet dans sa poche, lorsque arrive Madame Lestingois, qui poursuit un Boudu très réticent de ses assiduités. Pour s'en débarrasser, il avoue avoir couché avec Anne-Marie.

Madame Lestingois, outrée, appelle la bonne. Boudu se sauve. Anne-Marie, croyant que les reproches de sa patronne vont à ses relations avec Lestingois, ne peut que baisser la tête et promet de partir au plus tôt. Elle se sauve à son tour.

Mais, lorsque Lestingois, arrivé entre-temps, apprend avec surprise qu'Anne-Marie a couché avec Boudu, il détourne la colère de sa femme sur le seul Boudu, responsable d'avoir séduit une jeune fille innocente.

Aussi bien, lorsque Lestingois annonce à Anne-Marie que sa femme lui pardonne, la jeune fille est stupéfaite ! A propos, elle déclare que Boudu ne l'a seulement jamais embrassée. Madame Lestingois s'aperçoit de son erreur.

Lorsque Boudu revient, elle le somme d'épouser Anne-Marie, pour réparer, dit-elle, les effets de son ignoble calomnie. Boudu accepte avec empressement ; Anne-Marie est plus réticente. C'est alors que le clochard annonce qu'il a gagné à la Loterie. La noce est aussitôt projetée.

Arrive enfin l'étudiant, qui reste seul en scène avec le libraire : Lestingois lui offre son amitié et tous deux s'occuperont désormais des *Lettres* de Madame du Deffand, grande amie de Voltaire.

Le quatrième acte est un ajout tardif. La pièce s'achevait, jusqu'en 1932 sur le brillant échange de la fin du troisième acte : telle quelle, la comédie possédait une dynamique parfaite, un mouvement qui emportait le spectateur jusqu'à l'éclat de rire final. Et ce rire constituait le dénouement. Quant au quatrième acte, pesant, besogneux – du seul point de vue dramatique –, il fait comprendre à lui seul la profonde remarque de Schopenhauer sur la comédie : « Elle doit se hâter de baisser le rideau, pour que nous ne voyions pas la suite ²². »

Mais c'est avec surprise que nous lisons tout d'abord la pièce de René Fauchois : surprise d'y trouver écrits, presque mot pour mot, la très grande majorité des dialogues du film. Ceux-ci, nous les croyions presque improvisés, tant est grande la vivacité et le naturel des échanges entre les personnages. Ces mots étaient de Fauchois, quand nous les croyions de Renoir : c'est constater aussi la profonde unité du film, la manière en somme avec laquelle Renoir se les est appropriés afin de constituer son propre univers.

Aussi bien les ajouts du cinéaste sont-ils plus des extrapolations que des inventions pures et simples. Tout se passe comme si Renoir avait résolu de nous faire entendre quelques uns des

sous-entendus de la pièce. La séquence n° 3 sur Boudu est une extrapolation de l'amour que le personnage (de la pièce, comme du film) se souvient d'avoir porté naguère à son chien. La séquence n° 7, que nous avons intitulée « Dans la chaleur de la nuit », n'existe pas dans la pièce ; seul le dialogue entre Lestingois et Anne-Marie dans l'acte III laisse deviner le désagrément. Renoir, lui, le montre. Et cette séquence renforce l'aspect « bête humaine » du libraire, déjà annoncé dans le prologue. Le prologue, lui-même, est une mise en scène des divagations du libraire autour du *Daphnis et Chloé*, longuement commenté par Lestingois dans l'acte I de la pièce : son statut très particulier dans le film, son hétérogénéité, lui a valu son titre : « Le rêve de Lestingois ».

Or, ce prologue remplit dans le film plusieurs fonctions : il constitue, tout d'abord, sur le mode burlesque, une caractérisation toute naturaliste de l'érudit Lestingois – « la psychologie n'est qu'un coin restreint de la physiologie », prônait déjà Emile Zola ²³. Il permet d'opposer, nous l'avons vu, le « naturel » de Lestingois à la nature de Boudu. Mais sa fonction principale réside précisément dans son hétérogénéité, puisque, en ouvrant son film sur une scène de théâtre, Jean Renoir (comme il l'avait déjà fait dans *La Chienne*) entend également opérer

une mise à distance de son spectateur : *Boudu sauvé des eaux* s'ouvre comme pur espace de jeu. Le film ne tire pas sa vraisemblance d'être cru, mais d'être compris. Les personnages, les situations du film peuvent être faux, le film n'en débouche pas moins sur une vérité ²⁴.

Nous avons noté la profonde unité du film. Sa dynamique repose, comme nous l'avons étudié, sur les interactions entre les personnages, sur un circuit continu d'influences réciproques. Cette même vision organique, vivante du monde était celle d'Emile Zola, qui tendait ses romans de puissants champs de forces ²⁵. Mais, bien plus, le *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir semble posséder une logique tout à fait similaire à celle, étudiée plus généralement



par Yves Chevrel dans nombre de textes naturalistes : cette logique consiste à introduire un « messager venu d'ailleurs » à l'intérieur d'un milieu social donné, personnage fonctionnel « dont le rôle est précisément de faire jaillir les lignes de faiblesse ou de rupture dans la société dans laquelle il évolue²⁶. » Boudu, en somme, agit comme un révélateur des pulsions qui agitent la société respectable des Lestingois ; mais, plus important peut-être, s'il définit à lui seul une plus haute poésie, il se fait également le révélateur de l'aspect dérisoire, mortifère d'une culture qui est « de classe » avant d'être figée.



La pièce de René Fauchois reposait sur une logique dramatique et une vision du monde, toutes deux issues du siècle des Lumières ; Renoir recrée le modèle en l'inscrivant dans une logique et une vision du monde profondément naturalistes. Et si les personnages de Fauchois étaient de simples « possibles », Renoir, en leur ajoutant ses propres sentiments, en a fait des personnages vivants. Parlant de son père, Jean Renoir affirme : « Je crois que voilà une des possibles explications de son génie. Il ne peignait pas ses modèles vus de l'extérieur, mais s'identifiait à eux et procédait comme s'il avait peint son propre portrait. Par modèles,



j'entends aussi bien une rose que l'un de ses enfants²⁷. » Avec la fin de *Boudu*, qui est une fin ouverte – le film s'arrête au moment où le spectateur doit prendre la relève –, Jean Renoir entend à son tour nous débarrasser d'un peu de matière – et définir un art vivant. Aussi, en souvenir d'une des dernières répliques de *La Règle du jeu*, nous saluerons ici Jean Renoir, comme ce compagnon de qualité, qui avait si bien réussi à nous faire oublier, sous des éclats de rire, qu'il était aussi un grand artiste à sa façon.

22. Cité par Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, p. 205.

23. Cité par Colette Becker, *op.cit.*, p. 290.

24. La vérité, rappelle Henri Gouhier, est autre chose que la réalité : « Un loup et un agneau qui parlent n'ont aucune réalité ; cela ne change rien à la vérité qu'illustre la fable : La raison du plus fort est toujours la meilleure », *op.cit.*, p. 179.

25. « Etudier les hommes comme de simples puissances et constater les heurts », écrivait Emile Zola, cité par Colette Becker, *op.cit.*, p. 300.

26. Yves Chevrel, *Le Naturalisme, Etude d'un mouvement littéraire international*, Presses Universitaires de France, 1982, p. 120.

27. Jean Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, p. 142.

Analyse de séquence

Séquence 12. Au fil de l'eau (36 plans, 10 mn 45)

Description

La dernière séquence de ce film s'ouvre par un fondu enchaîné, c'est dire que pendant un moment la dernière image de la séquence précédente va se superposer à la première image de cette séquence. Même volonté de liaison au niveau du son : le bruit des rames dans l'eau est déjà présent à la fin du dernier plan de la séquence précédente.

Plan 1 (12 sec.) (00.00.00)

On retrouve Boudu et Anne-Marie devant une rive verdoyante : la caméra accompagne leur mouvement en un panoramique vers la gauche. On entend le bruit léger de rames dans l'eau, et contre les taquets de bois. Lestingois (hors champ) : « *Bénnissons l'heureuse fortune qui, sous la forme d'un billet de Loterie, permet à la jeunesse insouciant de s'unir à l'innocente beauté...* »

Raccord dans le mouvement de la barque et celui de la caméra, raccord dans le son des rames et le discours de Lestingois.

Plan 2 (6 sec.) (00.00.12)

La caméra accompagne toujours le mouvement de la barque. On entend le bruit des rames. Lestingois : « *... Pour une fois, nous avons pu satisfaire à la morale des temps et respecter les lois de la divine nature ...* »
Mêmes raccords que précédemment.

Plan 3 (10 sec.) (00.00.18)

Les personnages se déplacent vers la gauche, jusqu'à sortir du champ. La fin du plan insiste sur le feuillage à l'arrière plan. Bruit des rames. Lestingois (hors champ) : « *... Convions donc les dieux à présider l'union de Priape Boudu et de Chloé Anne- ...* »

Raccord en champ contrechamp (dans le regard des personnages), et raccord dans le son et les paroles de Lestingois.

Plan 4 (3 sec.) (00.00.28)

Le plan est censé être en mouvement, la caméra embarquée. Le cadre est en légère plongée : on découvre l'eau à l'arrière plan (pour la première fois dans la séquence ; celle-ci n'était signifiée jusque-là que par le bruit des rames hors champ). Bruit des rames. Lestingois : « *... Marie.* »
Raccord en champ contrechamp (dans le regard des consommateurs de la guinguette qui semblent regarder la barque) et dans le son.

Plan 5 (8 sec.) (00.00.31)

Comme n'attendant que la fin du discours de Lestingois, le chef d'orchestre se tourne vers les musiciens et, ajustant son violon, attaque *Le Beau Danube bleu*. Raccord dans le mouvement du chef d'orchestre, avec variation d'axe, et dans la musique



plan 1



plan 2



plan 3



plan 4



plan 5



plan 6



plan 7



plan 8



plan 9



plan 10



plan 11



plan 12

Plan 6 (60 sec.) (00.00.39)

La caméra s'éloigne, découvre l'ensemble de la terrasse, puis descend vers l'eau, sans cesser de reculer – pour rattraper la barque qui entre dans le champ par la droite. La caméra s'arrête un moment, et nous découvrons successivement : Lestingois qui enlace sa femme à la proue ; Vigour qui rame ; l'étudiant assis au fond de la barque bien sagement ; Godin entouré de deux jeunes femmes ; enfin, à la poupe, Boudu et Anne-Marie. La caméra finalement accompagne le mouvement lent de l'embarcation. On n'entend plus les rames, ni l'ambiance ; seule la musique demeure du *Beau Danube bleu*.

Raccord en champ contrechamp (dans le regard des consommateurs) et dans la musique.

Plan 7 (5 sec.) (00.01.39)

Les consommateurs semblent toujours regarder la barque. On n'entend que la musique.

Mêmes raccords que précédemment.

Plan 8 (17 sec.) (00.01.44)

Image. Boudu et Anne-Marie en légère plongée : en arrière-fond on découvre l'eau calme de la Marne, puis le paysage varie assez rapidement, découvrant les rives du fleuve, avec une vague idée de vertige qui saisit les personnages. On n'entend que la musique, plus faiblement. Raccord en champ contrechamp (dans le regard croisé des personnages), et dans la musique.

Plan 9 (4 sec.) (00.02.01)

Lestingois se penche tendrement vers sa femme : à l'arrière plan on aperçoit l'eau agitée de vaguelettes ; en avant-plan, Vigour rame en respectant scrupuleusement la cadence. On n'entend que la musique.

Raccord dans l'axe arrière et dans la musique.

Plan 10 (30 sec.) (00.02.05)

La caméra laisse venir l'embarcation, accompagne son mouvement vers la droite, jusqu'à cadrer les personnages en légère plongée. Lestingois lance un baiser aux jeunes mariés. Ceux-ci à leur tour, cadrés finalement en plan taille (légèrement flous), lui rendent ses baisers. La barque sort du champ par la droite. On n'entend que la musique.

Raccord avec variation d'axe et dans la musique

Plan 11 (10 sec.) (00.02.35)

Une barque entre dans le champ par la gauche, conduite d'une main experte (on reconnaît Georges Darnoux, assistant de réalisation sur ce film, et que l'on retrouvera dans le rôle d'Henri dans *Partie de campagne*). On n'entend que la musique. Raccord en champ contrechamp (dans le regard de Boudu et d'Anne-Marie) et dans la musique.

Plan 12 (5 sec.) (00.02.45)

Soudain, Boudu aperçoit quelque chose en bas à droite, hors du champ. On n'entend que la musique.

Raccord en champ contrechamp (dans le regard de Boudu) et dans la musique.

Plan 13 (3 sec.) (00.02.50)

Une fleur de nénuphar légèrement caressée par le courant. Alors que la musique s'arrête, on entend à nouveau un bruit d'eau.

Raccord en champ contrechamp (dans le regard de Boudu) et dans le bruit de l'eau.

Plan 14 (6 sec.) (00.02.53)

Boudu se penche vers la droite, tend le bras. Anne-Marie le retient, mais il se penche une nouvelle fois. Bruit d'eau. Raccord en champ contrechamp (dans le regard de Boudu) et dans le bruit de l'eau.

Plan 15 (2 sec.) (00.02.59)

Retour sur le gros plan du nénuphar, avec le bruit de l'eau.

Mêmes raccords que précédemment.

Plan 16 (2 sec.) (00.03.01)

Boudu se penche, la caméra accompagne son geste tandis qu'il tente de saisir la fleur. Bruit d'eau.

Raccord : élargissement subit du champ, avec variation d'axe, et dans le son de l'eau.

Plan 17 (7 sec.) (00.03.03)

La barque chavire et tous les occupants tombent à l'eau. On entend une grosse éclaboussure, puis les cris des naufragés. Raccord dans l'axe avant, dans les cris et les éclaboussures.

Plan 18 (4 sec.) (00.03.10)

La caméra accompagne Vigour et l'étudiant qui nagent vers la droite. On entend

des éclaboussures et des cris en tous sens, dont un « *Boudu !* »

Raccord dans les éclaboussures et les cris.

Plan 19 (16 sec.) (00.03.14)

Boudu qui rajuste son chapeau et fait la planche, emporté par le courant. Derrière, la rive verdoyante. On entend des éclaboussures et, hors du champ, les cris des rescapés : « *Boudu ! Boudu ! ... Oh ! Il s'est noyé ! ... Mais non, il n'est pas noyé ! ...* » Raccord dans les cris et les éclaboussures, en montage alterné.

Plan 20 (20 sec.) (00.03.30)

Vigour et Godin soutiennent Anne-Marie et l'aident à regagner le rivage. Le plan s'achève en une plongée sur les remous du fleuve. On entend des éclaboussures et des cris : « *Boudu ! ... Mais non, voyons ...* » Mêmes raccords que précédemment.

Plan 21 (9 sec.) (00.03.50)

Retour sur Boudu qui flotte, vu depuis la rive. En avant-plan, des feuillages : il se retourne, nonchalant et se laisse emporter. Les cris se poursuivent hors du champ, mais plus lointains maintenant. Mêmes raccords que précédemment.

Plan 22 (5 sec.) (00.03.59)

Lestingois émerge et monte, suivi de sa femme, sur la berge. La caméra accompagne ces mouvements et reste finalement sur l'eau agitée d'ondulations. Eclaboussures et cris insistants : « *Boudu ! Boudu !* »

Raccord à 180° et dans le son.

Plan 23 (12 sec.) (00.04.04)

Vigour et Godin soutiennent Anne-Marie qui se débat, tandis que Lestingois et sa femme accostent à leur tour. Le plan est fixe, et se contente d'enregistrer la confusion. Cris persistants : « *Boudu ! Boudu !* » Raccord en montage alterné.

Plan 24 (19 sec.) (00.04.16)

Boudu fait le phoque, esquisse quelques mouvements de nage. Silence subit, puis reprise en douceur, comme en écho, du *Beau Danube bleu*.

Raccord dans l'axe avant et dans la musique.

Plan 25 (2 sec.) (00.04.35)

Boudu esquisse quelques mouvements de nage. On n'entend que les accords assourdis du *Beau Danube bleu*.

Raccord avec variation d'axe et dans la musique.

Plan 26 (14 sec.) (00.04.37)

Boudu flotte toujours et sort du champ par la droite. On n'entend que les échos, plus présents, du *Beau Danube bleu*.

Raccord avec variation d'axe et dans la musique.

Plan 27 (56 sec.) (00.04.51)

Boudu, toujours emporté, s'agrippe à un tronc d'arbre flottant, et réussit à regagner la berge. Il gravit le talus à quatre pattes ; la caméra l'accompagne, tandis qu'il se redresse, tout trempé et soufflant. Il titube et secoue l'eau de son chapeau. Il monte jusqu'à un chemin ensoleillé et



Plan 13



Plan 18



Plan 23



Plan 14



Plan 19



Plan 24



Plan 15



Plan 20



Plan 25



Plan 16



Plan 21



Plan 26



Plan 17



Plan 22



Plan 27

bordé de jardins. Au-dessus d'une palissade, il avise un épouvantail et s'approche. On n'entend que la musique du *Beau Danube bleu*, jouée à la guitare, puis reprise brillamment à l'orchestre. Raccord dans le mouvement de Boudu, dans l'axe avant, et dans la musique.

Plan 28 (19 sec.) (00.05.47)

Boudu s'approche de l'épouvantail, le charge sans plus de façons sur son épaule, dégage un pan de l'habit coincé sur la palissade, traverse le chemin et part vers la gauche. On n'entend que la musique, triomphante, du *Beau Danube bleu*.

Raccord dans le mouvement de Boudu, dans l'axe arrière et dans la musique.

Plan 29 (5 sec.) (00.06.06)

Boudu s'en va sur le chemin avec son chargement et part se cacher à gauche, derrière un buisson. On n'entend que la musique.

Raccord avec variation d'axe et dans la musique.

Plan 30 (12 sec.) (00.06.11)

Plan plus serré du buisson, d'où Boudu lance l'un après l'autre ses beaux habits de noce. On n'entend que la musique.

Raccord avec variation d'axe et dans la musique.

Plan 31 (19 sec.) (00.06.23)

Boudu sort du buisson, vêtu des hardes de l'épouvantail. Comme exécutant quelques pas de danse, il rajuste son chapeau (la ressemblance avec Charlot est ici soulignée), s'avance en oblique sur le chemin. Puis, sur une dernière pirouette, il sort

du champ par la droite. On n'entend que la musique.

Raccord en sortie et entrée de champ, et dans la musique.

Plan 32 (30 sec.) (00.06.42)

Boudu s'arrête devant le jeune couple, fait comprendre sa faim : la jeune femme lui tend un saucisson, puis, à sa demande expresse, un bout de pain. Boudu s'éloigne fièrement sur le chemin, en grignotant. La musique s'arrête avec le manège de Boudu devant le jeune couple ; commence alors un son d'ambiance où l'on entend de calmes pépiements d'oiseaux. Boudu : « *Ben alors, du pain ? J'peux pas manger ça sans pain !* »

Raccord dans le mouvement de Boudu et dans le son d'ambiance.

Plan 33 (72 sec.) (00.07.12)

Boudu s'approche de la chèvre et lui tend un bout de pain. Lui-même s'assied devant elle, voluptueusement, dans l'herbe. La caméra accompagne chacun de ses mouvements, jusqu'à le cadrer en plan américain.

Ambiance et chants alternés :

Boudu : « *Sur les bords de la Riviera ...* »

La chèvre : « *Bêêê !* »

Boudu : « *... Où murmure une brise embaumée* »

Il mord dans le saucisson et se laisse tomber à la renverse dans l'herbe, tandis que la chèvre broute par derrière.

Boudu : « *... d'être aimé et toujours adoré ...* »

Un sifflet prolongé de train fait partir la chèvre, tandis qu'il continue de chanter :

Boudu : « *... dans le bleu jusqu'au firmament, tagada, tagada ...* »



plan 27 (suite)



plan 28



plan 29



plan 30



plan 31



plan 32



plan 33



plan 34



plan 35



plan 36

Il se redresse, saisit son chapeau et le lance d'un geste large vers l'eau.

Boudu : «... *tagada, tagada, tagada* ...»

Il se recouche, heureux. La caméra l'abandonne et panoramique vers le bord de l'eau où flotte le chapeau.

Raccord dans l'axe avant et dans la chanson.

Plan 34 (56 sec.) (00.08.24)

La caméra se lève doucement, jusqu'à cadrer la rive opposée ; puis un canot, qu'elle suit un moment en panoramique vers la droite ; elle le dépasse, découvre des entrepôts, des promeneurs, un viaduc, des grues de déchargement ; pour revenir sur la berge couverte de roseaux, avec la perspective du fleuve à l'arrière plan, coupée par le viaduc ; plus près, une barque échouée entre les herbes.

Fin de la chanson de Boudu : «... *Sur les bords de la Riviera, tagada, tagada* ...» ; début de la musique, alors que la caméra commence son mouvement lent : la musique reprend, avec beaucoup de tendresse cette fois, le thème de la chanson.

Plan 35 (26 sec.) (00.09.20)

Les convives de la noce, tassés sur la berge où ils ont accosté, se remettent de leurs émotions.

Son d'ambiance.

Anne-Marie désolée : « *Où est-il Boudu ? Il est parti ou il s'est noyé ?* »

Emma Lestingois : « *Quel sauvage ! Il peut bien être où il voudra, je m'en moque.* »

Edouard Lestingois : « *C'est sa destinée, quoi ! Il a repris le fil de l'eau.* »

Il rajuste son chapeau et serre plus fort contre lui les deux femmes.

Plan 36 (21 sec.) (00.09.46)

Des clochards s'avancent Ils se détachent sur un fond de ciel, avec la flèche de Notre-Dame.

Reprise de la chanson en chœur à l'unisson :

« ... *Dans le bleu jusqu'au firmament, les galants jettent leur mélopée, tous les vents sont plus doux, plus tendres les serments, c'est l'amour qui nous berce en chantant !* »

Fondu au noir (00.10.07)

Sur le carton de FIN (5 sec.) et sur du noir (37 sec.), la musique est reprise à l'orchestre : le film ne s'achève que sur la fin de cette musique (00.10.45).

Une interprétation

Cette dernière séquence est un ajout de Jean Renoir et prend l'aspect d'un épilogue singulier par rapport à la pièce en trois actes de René Fauchois. Elle pèse d'un poids immense sur l'ensemble du film : son poids affectif ne laisse pas, en effet, de faire basculer le film tout entier du côté du seul personnage de Boudu. Si elle ne constitue pas à proprement parler une conclusion, elle oblige à une relecture du film à la lumière de l'étonnant panoramique du plan 34, qui est d'abord appel à la liberté, puis vision tendre et charnelle du monde – du monde entier des choses. Le statut très particulier de cette séquence, son hétérogénéité par rapport à l'ensemble du film, l'impression ténue d'irréalité qui s'en dégage sont les aspects premiers de notre questionnement.

Si l'on reprend le déroulant de *Boudu sauvé des eaux*, qui s'attache à en décrire les grandes structures, on notera que prologue et épilogue viennent ouvrir et fermer symétriquement le film. Les séquences elles-mêmes, c'est-à-dire les parties qui présentent chacune une grande unité narrative, sont soit nettement séparées par des fondus au noir (indiquant généralement le passage du temps), soit reliées entre elles, sans effet optique particulier, par une dynamique de mouvements (séquences 4 et 5 ; séquences 5 et 6), ou encore par une musique (séquences 8 et 9 ; séquences 9 et 10). Seuls le prologue et l'épilogue sont rattachés au corps propre du film par un effet optique tout à fait singulier : le fondu enchaîné.

Outre l'ironie qui s'attache à la superposition de la danse satyrique et du sourire de Voltaire, le premier fondu enchaîné souligne essentiellement l'hétérogénéité de la séquence 1, que nous avons nommée : « *Le rêve de Lestingois* ». La flûte, qui accompagne la transition entre les deux séquences, tend à tisser entre elles un passage sans solution de continuité : le rêve et le réel de Lestingois se reversent aisément l'un dans l'autre, et les reprises à la flûte, qui ponctuent plus avant le film, sont un rappel de cette première scène champêtre, continuellement superposée au réel du libraire.

Mais alors, par symétrie, il n'est pas impossible de voir dans la dernière séquence un épisode que l'on pourrait nommer : « *Le rêve de Boudu* ». Les clapotis de l'eau commencent, en effet, à se faire entendre sur le visage ravi du clochard dès le dernier plan de la séquence précédente. Le fondu enchaîné qui sou-

ligne le passage de cette onzième séquence à la séquence finale a, certes, pour effet d'accélérer le temps – sitôt dit, sitôt fait – mais tend également à conférer à cette dernière séquence une place à part dans l'économie générale du film.

L'étrangeté de cette dernière séquence tient, bien sûr, à l'excentricité du lieu représenté, mais également au singulier dispositif qui préside à la représentation de cette noce. L'absence relative de dialogues excepte d'emblée cette séquence de l'ensemble du film. Le ton y est plus léger, le rythme épouse celui de la rivière : les plans y sont tous en mouvement – et il ne s'agit pas tant du mouvement de la caméra, ou de celui des personnages, que du mouvement du décor lui-même. Tout se passe comme si le décor imposait son mouvement propre à la scène : les personnages sont littéralement *embarqués* dans le mouvement coulant, fluide de cette séquence. Que l'on songe au plan 8, qui fait partager aux spectateurs le vertige ressenti par Boudu. Les plans s'enchaînent eux-mêmes par des raccords fluides : raccords dans le mouvement, raccords dans le son, raccords en champ-contrechamp constituent autant de figures du langage cinématographique qui disent la liaison et l'écoulement continu du temps. Au fil de l'eau : dans cette séquence, c'est le mouvement du monde qui s'empare des personnages.

Et l'on remarquera l'attention extrême de Jean Renoir pour les arrière-plans. Le terme de « profondeur de champ », qui implique une vision quelque peu géométrique du monde, saisi dans la perspective d'une scène de théâtre, convient mal pour

décrire le travail du cinéaste, et c'est plus à la notion de « fond » défini par les peintres qu'il convient de recourir ici. En effet, dans les plans qui pourraient constituer une ouverture vers l'infini, Jean Renoir s'attache systématiquement à casser la perspective (plan 10 avec le pont, fin du plan 34 avec le viaduc) : le désir du cinéaste n'est pas d'un quelconque au-delà – son désir, en naturaliste conséquent, est désir du monde, mouvement vers l'immanence sensible. De même les peintres impressionnistes remettent-ils en question la perspective linéaire issue de la Renaissance – schéma qui renvoie à une vision ordonnée, c'est-à-dire géométrique et unitaire du réel¹ – pour ne retenir que le « fond ». Il ne s'agit pas pour eux d'éliminer le fond, l'essentiel à leurs yeux ; « il s'agit plutôt de capter sa force à la surface². » De même pour Jean Renoir le fond devient-il une force de propulsion : nulle part mieux que dans cette séquence ne se lit l'effet de cette force sur les personnages, qui sont ici ceux de la noce³.

Les différents plans qui composent la séquence s'enchaînent de manière très logique. Pourtant, l'absence totale de son d'ambiance sur les plans 6 à 12, sa disparition brutale au plan 24, qui isole encore plus le clochard du reste des rescapés, son absence prolongée sur les plans 25 à 32, achèvent de déréaliser totalement cette scène. *Le Beau Danube bleu* se répandant sur les bords de la Marne est aussi décalé que la brise embaumée de la *Riviera* au bord du lac Saint James : ces deux choix musicaux sont, n'en doutons pas, de la même veine ironique – celle, inévitable, de Boudu.



Aussi bien les personnages de cette séquence semblent-ils mus par un mouvement qui s'apparente à celui du rêve. Mouvement qui mime en ses méandres la mélopée de la flûte dionysiaque du début – et défait les certitudes. Or, cette séquence ne se justifie tout entière que de s'ancrer dans la vision de Boudu. Il est le point de vue et le point d'écoute de cette étrange noce. Seul Boudu pouvait enfin imaginer le dernier plan du film : celui qui montre un chœur de clochards, entonnant bravement la rengaine et sortant de la scène à la manière conclusive des pièces du théâtre grec antique (*exodos*) – en une dernière pirouette bien ironique.

En donnant la parole à Boudu, dans cette dernière séquence, Jean Renoir inverse donc le point de vue, omniprésent dans la

pièce de René Fauchois, qui est celui, unique, de Lestingois. Dans la pièce, le clochard restait cet « anachronisme vivant » vu au travers d'une longue-vue – celle du libraire à la séquence 4 –, c'est-à-dire somme toute un exclu, qu'il convenait de ramener vivement à la civilisation. Avec Jean Renoir, le clochard devient porteur de valeurs essentielles : le plan 34 est l'expression ultime de sa vision du monde – d'un monde qui, pour reprendre la très belle expression de Julien Gracq, serait *entièrement soluble dans la poésie*⁴.

Le film s'articule autour de ce renversement de points de vue et, si cette dernière séquence est bien le rêve de Boudu, ajoutons enfin qu'elle ne conclut rien : cette fin, imaginée par Jean Renoir, laisse encore quelque chose à l'imagination du spectateur. La musique, qui se prolonge bien

après que les images ont disparu, tend à faire déborder l'émotion jusque dans le réel des spectateurs, lorsque la salle se ralume. Par son aspect inachevé, *Boudu sauvé des eaux* rejoint l'exigence des peintres impressionnistes, ou celle encore des écrivains naturalistes⁵, pour qui la fin d'une œuvre est d'abord ouverture. Car seule la participation du spectateur, ou du lecteur, peut définir une œuvre *vivante*.

1. Voir Jean Clay, *L'Impressionnisme*, Hachette, 1971, p. 54 et suivantes.

2. Gaëtan Picon, *1863 Naissance de la peinture moderne*, Gallimard, 1988, p. 115.

3. A cette vision du monde s'oppose la toile de fond du rêve de Lestingois.

4. Julien Gracq, « Novalis et Henri d'Otterdingen », dans *Préférences*, José Corti, 1961, p. 269.

5. Voir Yves Chevrel, *Le Naturalisme, Etude d'un mouvement littéraire international*, Presses Universitaires de France, 1982, p. 142.



UNE IMAGE-RICOCHET

Nicolas Poussin
Moïse sauvé des eaux
 huile sur toile 93 x 120 cm, 1638,
 Musée du Louvre, Paris

« Dans sa maturité, le peintre est souvent revenu à un véritable cycle de la Vie de Moïse. Le Louvre conserve deux versions différentes (l'autre date de 1647) de *Moïse sauvé des eaux*. Celle-ci, peinte près de dix ans plus tôt, laisse présager l'époque des "paysages héroïques".

La nature, ici au même degré que les personnages, est en effet constitutive de la "forêt de symboles" offerte au regard. Les flots du Nil, lisses comme un miroir, partagent en diagonale l'espace. Sur une rive, des tombes, une pyramide, le monde des morts ; sur l'autre, le dieu du fleuve avec une corne d'abondance regorgeant de fleurs.

D'une rive à l'autre, au loin un aqueduc ; plus près, une barque et ses nochers, symbole du voyage des âmes aussi bien dans la religion égyptienne que dans la mythologie antique ou dans la symbolique évangélique de l'apôtre-pêcheur.

Remonté du fleuve sur la rive des vivants par un pêcheur, recueilli par une servante, accueilli par la fille de Pharaon et ses suivantes, l'enfant Moïse est à la fois Osiris arraché au Nil par Isis et la préfiguration du Christ né pour affranchir les hommes de la mort. Entre le berceau et la tombe, entre l'eau, le ciel et la terre, se joue ici un mystère de fertilité et de salut¹.»

Boudu sauvé des eaux de Jean Renoir se joue également entre deux rives : au monde *pensé* de Lestingois, s'oppose le monde sensible de Boudu. Le film, parce qu'il est basculément de points de vue, signe le passage du monde des morts au monde des vivants. En infléchissant le mythe vers plus de quotidien, Jean Renoir a réalisé en somme le programme de Paul Cézanne : « refaire Poussin sur nature »².

Promenades pédagogiques

Boudu sauvé des eaux est un film que le spectateur doit compléter : chaque spectateur peut donc compléter à sa manière. La vocation de toute œuvre naturaliste étant de déborder sur le réel de ses spectateurs, ou de ses lecteurs, les quelques « promenades » que nous suggérons ici visent surtout à prolonger la réception du film¹.

Traits d'enfance

Boudu est un personnage complexe. Il pourrait être intéressant de noter les traces d'« enfance » qui composent ce personnage. C'est-à-dire, plus précisément, comment des enfants pourraient se reconnaître eux-mêmes dans ce personnage. Quels critères retiendraient-ils alors pour se définir ? Qu'est-ce, inversement, qui fait de Boudu quelqu'un d'étranger au monde de l'enfance ?

1. Marc Fumaroli, *Poussin*, numéro spécial de *Connaissance des Arts*, H.S. n° 62, 1994.

2. Voir plus haut, p. 3, note 4.

1. Pour quelques-unes, nous donnons à titre indicatif quelques éléments de bibliographie, qui nous ont été suggérés par Isabelle Lasne, de la librairie Gutenberg à Issy-les-Moulineaux (92).



L'héroïsme au quotidien

Le premier film de Jean Renoir, *La Fille de l'eau*, s'ouvrait déjà sur un carton d'avertissement qui tendait à mettre l'accent sur un type d'héroïsme qui reste souvent caché, méconnu, aussi bien de la littérature que du cinéma : l'héroïsme que peuvent déployer dans certaines circonstances des gens tout à fait ordinaires. A partir de la séquence du sauvetage dans *Boudu sauvé des eaux*, il peut être intéressant d'analyser précisément l'attitude et l'action de Lestingois, par rapport à celles de Vigour, de Godin, et par rapport à celles de la foule.

L'actualité récente rejoint curieusement – à la manière d'une image en miroir – le

Boudu sauvé des eaux de Jean Renoir : le 12 juin 2002, à Saint Quentin dans l'Aisne (02), deux Guinéens sans papiers ont plongé dans le canal de la Somme, pour sauver de la noyade un jeune handicapé prénommé Cyrille. La famille du jeune garçon les a aussitôt « adoptés » et a permis que soit régularisée leur situation : l'un des deux a obtenu un titre de séjour, qui lui permet de travailler, l'autre a obtenu un statut de réfugié pour dix ans (source AFP).



L'adoption



Lestingois, qui vient de perdre son ami Ernest, est tout disposé à « adopter » Boudu. Dans son esprit, pourtant, il convient de transformer le clochard, ou plutôt de le conformer à son propre cadre de vie bourgeoise. Mais, lorsqu'on adopte quelqu'un, n'est-on pas soi-même profondément transformé par cette adoption ? Toute relation n'affecte-t-elle pas nécessairement les deux parties en même temps ?

Bibliographie

- Dominique Grange, *Victor, l'enfant qui refusait d'être adopté*, Stock, 1993.
- Zerdalia K.S.Dahoun, *Adoption et cultures : de la filiation à l'affiliation*, L'Harmattan, 1996.
- Françoise Maury, *L'Adoption interraciale*, L'Harmattan, 1999.

Un clochard, des S.D.F

Boudu est un personnage de fiction. Envisager aujourd'hui la réalité d'un tel personnage peut amener à une connaissance de l'autre, l'exclu, celui que l'on nomme pudiquement : le sans domicile fixe - pour oublier qu'il n'a pas que des problèmes de domicile.

Bibliographie

- Pierre Bourdieu (sous la direction de), *La Misère du monde*, Seuil, 1993.
- Lydia Perréal, *J'ai vingt ans et je couche dehors*, coll. « J'ai lu », Lattès, 1995.
- Bertrand Bergier, *Les Affranchis : étiquetés SDF, drogués, marginaux, inemployables ... ils s'en sont sorti*, L'Harmattan, 2000.
- Patrick Declerk, *Les Naufragés*, coll. Terre Humaine, Plon, 2001.

Le discours de l'exclusion

Jean Renoir, dans son film, opère, nous l'avons vu, un basculement de points de vue. C'est aussi, et surtout, le discours qui fonde l'exclusion. Quelques ouvrages ont entrepris une réflexion critique sur les discours sociaux ou politiques, relatifs à l'exclusion.

Bibliographie

- Pierre Bourdieu (sous la direction de), *La Misère du monde*, Seuil, 1993.
- Cédric Frétygné, *Sociologie de l'exclusion*, L'Harmattan, 1999.
- Jérôme Ballet, *L'Exclusion : définitions et mécanismes*, L'Harmattan, 2001.



- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir écrit par Rose Marie Godier
- *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Gene Kelly et Stanley Donen écrit par Caroles Desbarats
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Courts métrages (nouveau programme)* écrit par Yann Goupil, Stéphane Kahn
- *Les Contes de la mère poule* écrit par Hervé Joubert-Laurencin
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Garri Bardine, six films courts*, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont
- *Goshu le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan N'Guyen
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin n°1* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda écrit par Michel Marie.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *La vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant, rédaction collective (D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, psychanalyste, M.-C. Pouchelle, ethnologue).
- *L'homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Lumières*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la «General»* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *Petites z'escapades, programme de courts-métrages pour les petits*, écrit par Marie Diagne
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par Pascal Vimenet.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par Jean-Pierre Berthomé
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Camille Maréchal.

Photogrammes : Laboratoire Imacolor.

repérages : Jean-Charles Fitoussi.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Boudu sauvé des eaux* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* soutenu par le Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction de l'Enseignement scolaire du ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche.

© *Les enfants de cinéma*, février 2003.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*. 2 rue de Turenne - 75004 Paris.