

Sergiu MICULESCU  
Université Ovidius Constanta

### Maupassant et Renoir en deux *parties de campagne*

1936 est une année particulièrement féconde pour Jean Renoir. Celui qu'on a nommé le « cinéaste du Front Populaire » achève *Le Crime de Monsieur Lange* en janvier, tourne pour le compte du parti communiste *La vie est à nous*, entame durant l'été *Partie de campagne* et réalise l'adaptation du roman de Gorki, *Les Bas-fonds*, entre août et octobre.

La genèse de *Partie de campagne* n'a pas été facile : perturbations dues aux aléas météorologiques ; problèmes liés à l'actualité politique puisque l'année 1936, c'est l'emblématique été des « congés payés », du début de la guerre civile en Espagne et de la montée du nazisme en Europe. Malgré l'avènement du Front Populaire, le ciel de l'Histoire est plutôt mitigé, et le beau temps ne sera pas non plus au rendez-vous durant le tournage du film. L'équipe de Renoir s'installe à Marlotte, sur les rives du Loing, dans ce qui était alors le département de Seine-et-Marne, dans un décor attaché à l'enfance du réalisateur. Dans le conte de Maupassant qui a inspiré le film, le temps est au beau fixe ; ce n'est que vers la fin que le ciel bleu s'obscurcit légèrement, suivant l'évolution dramatique de cette partie de campagne qui avait si joyeusement débuté. Fidèle au texte de Maupassant, Renoir écrit le scénario pour le beau temps ; mais sur le terrain les conditions météorologiques sont catastrophiques. La pluie et les orages incessants contraignent Renoir à improviser des dialogues et à modifier le scénario et, finalement, à arrêter le tournage à la mi-août. Les bobines du film sont abandonnées.

Renoir part pour l'Amérique, et ce n'est que dix ans après que son producteur et ami Pierre Braunberger, assisté de sa monteuse et compagne Marguerite Houllé-Renoir, achève le film. Cette touche d'inachevé et de fragmentaire ne fait qu'étayer la beauté formelle et poétique de *Partie de campagne*.

Jean Renoir fait partie de cette famille d'artistes « bavards », qui s'expliquent longuement sur leurs œuvres – comme Bergman ou Truffaut

-, et nous font constamment part de leurs réflexions. À partir de ses nombreux écrits, d'une foisonnante diversité, on peut retracer l'esthétique et la philosophie de l'auteur. Pour ce qui est de l'adaptation, Renoir la définit comme une espèce d'aventure intérieure, tandis que le tournage d'un film suppose le cheminement vers une vérité que l'artiste porte en lui. Renoir incarne dans le cinéma français une synthèse rare : le savoir technique du réalisateur s'allie au goût particulier du scénariste pour la création littéraire. Bon nombre de ses films sont des adaptations : outre, donc, *Partie de campagne* (1936), il y a *Nana* (1926), *La chienne* (1931), *Madame Bovary* (1934), *Les Bas-fonds* (1936), *La Bête humaine* (1938). Le réalisateur est loin d'être hypnotisé par le problème de la fidélité au texte littéraire. Fidèle, il l'est, mais à l'esprit, et pas à la lettre du texte, comme il le dit dans *Ma vie et mes films* :

Mon infidélité n'est que superficielle, car je crois être resté fidèle à l'esprit général de l'œuvre. Un scénario, pour moi, ça n'est qu'un outil que l'on change au fur et à mesure que l'on progresse vers un but qui, lui, ne doit pas changer.

Ce but, l'auteur le porte en lui, souvent à son insu. Ce but correspond à la philosophie personnelle de l'auteur, qu'il retrouve chez les auteurs adaptés, sans que le film soit pour autant tributaire d'une autre instance que de la liberté d'écriture du cinéaste. C'est parce que, pour Renoir, le cinéaste est un artiste à part entière, qui a son propre univers fantasmagique. Affectivement parlant, les rapports entre le cinéaste adaptateur et l'écrivain adapté se situent sur le plan des affinités électives, et non pas sur celui des amours ancillaires. Bref, Renoir privilégie chez le cinéaste-adaptateur sa faculté d'auteur plus que sa compétence d'interprète. Le texte littéraire et le film n'ont pas à se faire concurrence. L'un n'a pas à cannibaliser l'autre. En ce cas, paradoxalement, la fidélité à l'œuvre littéraire est largement compatible avec l'indépendance du cinéaste. « Le phénomène auquel nous assistons alors est comparable à celui de la traduction d'Edgar Poe par Baudelaire », affirme André Bazin, qui en tire ces conclusions :

Plutôt que de prétendre se substituer au roman, le film se propose d'exister à côté ; de former avec lui un couple, comme une étoile double (André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 1981, 95 et 124.)

## L'entame

Des parentés esthétiques (et historiques) évidentes s'annoncent dès le début du film. Maupassant comme Renoir valorise au plus haut degré l'espace, la lumière, l'eau, le canotage, la femme, le plaisir, la bonne chère, etc.

*Maupassant et Renoir en deux parties de campagne*

L'incipit du conte situe les personnages dans un cadre spatio-temporel familier à l'auteur, qui se rendait souvent à Bezons, faire du canotage et se restaurer chez le gargotier Poulin. Le trajet emprunté par les Dufour pour aller de Paris à Bezons s'ouvre sur un décor réaliste, qui correspond à l'itinéraire des Parisiens de l'époque, amateurs de villégiature campagnarde :

Après avoir suivi l'avenue des *Champs-Élysées* et franchi les fortifications à la porte de Maillot, on s'était mis à regarder la contrée. En arrivant au Pont de Neuilly... » (Guy de Maupassant, *Une partie de campagne*, <http://www.multimania.com>).

Ce même espace réaliste comprend également une dimension symbolique :

Maupassant ne décrit pas seulement un itinéraire, mais une libération ; comme un rameur qui tourne le dos à sa destination et voit le paysage s'éloigner peu à peu, les personnages, même s'ils n'avancent pas de dos, découvrent progressivement l'« éloignement des horizons » (François Dolléans, *Une partie de campagne de Maupassant et de Renoir*, Hachette, 1995, 21).

Par le procédé de focalisation interne, le narrateur adopte le point de vue des personnages, dont la perception visuelle ponctue l'éloignement progressif : « à gauche (...) à droite (...) de loin (...) au bout (...) tout au fond. », etc. En mauvais disciple de Flaubert, Maupassant sort de sa neutralité auctoriale, exigée par le principe de l'impassibilité, et fait ostensiblement remarquer sa présence dans la narration. Il ne ménage pas ses sarcasmes à l'adresse de ses personnages (« On apercevait encore *la chevelure jaune d'un garçon...* », « La femme à côté de son époux, *s'épanouissait* dans une robe de soie cerise... »), tout en fustigeant la naïveté des Dufour face à la nature (« En arrivant au pont de Neuilly, M. Dufour avait dit : "Voici la campagne enfin !" et sa femme, à ce signal, s'était attendrie sur la nature. »)

Renoir écarte le départ des Dufour en voiture pour ne montrer, après le générique, que leur arrivée. Dans le premier plan, la caméra cadre la rivière en plongée, pour découvrir un jeune pêcheur qui lance sa canne à pêche du haut d'un pont. On a visiblement affaire à une « caméra subjective », qui nous livre le point de vue du réalisateur, la carriole des Dufour n'étant pas encore cadrée. L'auteur épouse pour un instant, au tout début du film, le point de vue de ce gamin anonyme, qui remplace l'homme qui nomme le pays dans le conte de Maupassant. On nous suggère ainsi, dès le début, la métaphore filée de la pêche ainsi que le contraste flagrant entre deux positionnements des personnages par rapport au paysage environnant : d'un côté, les Dufour, qui restent extérieurs à l'espace naturel et échouent lamentablement dans leurs tentatives ridicules de s'intégrer à cet espace (M. Dufour ne parvient à

pêcher qu'un godillot, malgré ses connaissances en matière de pêche qu'il claironne) ; de l'autre, le jeune pêcheur qui est *naturellement* intégré au paysage de la rivière. Il est évident que Renoir est en affinité affichée avec le gamin, protagoniste passager, mais symboliquement fort de la séquence inaugurale du film.

La nature du cadrage, semi-objectif, indique que la sympathie de Renoir va à ce gosse qui est de la région, qui connaît bien les lieux et qui est seul avec la rivière dans la première séquence du film. Ce n'est qu'une brève image de la rivière maternelle et nourricière, car cet aspect du thème visuel et matériel reste en arrière-plan dans ce film, mais elle a son importance : elle est au tout début de l'œuvre, comme au commencement était l'harmonie originelle (Frank Curot, *L'eau et la terre dans les films de Jean Renoir*, Lettres modernes, Minard, 1990, p.67).

L'arrivée des intrus (les Dufour) et l'échange de répliques entre le gamin qui pêche et les Dufour ne fait que souligner le décalage des quinquaiillers par rapport à une réalité naturelle qu'ils appréhendent superficiellement. Aux questions dérisoires d'Anatole (« Ça mord ? ») et de son futur beau père (« Y a du poisson ? »), l'enfant se contente de répondre : « Y en a qui disent qu'y en a pu ! ... Y en a qui disent qu'y en a encore. *Le tout c'est de savoir les prendre !* ». Le motif du film est ainsi lancé par ce gosse, porte-parole de l'auteur : la pêche, qui sépare les personnages en deux catégories bien distinctes, ceux qui savent pêcher et ceux qui, comme Anatole et M. Dufour, accrochent l'hameçon de leurs lignes à leurs pantalons ou... pêchent des godillots. Renoir développe ce motif (secondaire chez Maupassant) pour en faire une métaphore explicite de la conquête féminine. Les deux camps sont en complète divergence : il y a le camp de ceux qui souhaiteraient réellement pêcher (Anatole et M. Dufour), mais qui n'ont pas de lignes ! Inadaptés et démunis de ce qui est nécessaire pour concrétiser la « pêche naturelle », ils sont tout aussi incapables de pratiquer la « pêche sexuelle ». Sans la moindre prise sur l'espace naturel, « les deux quinquaiillers ont une relation asexuée à la rivière, à la nature » (F. Curot, 68). À l'opposé de ce couple (qu'on a souvent comparé à Laurel et Hardy), il y a le camp des deux canotiers qui, parfaits connaisseurs du « code » de la pêche comme stratégie de séduction, occupent les deux lourdauds en leur offrant des cannes à pêche, pour s'occuper à l'aise de la vraie pêche, celle de leurs femmes.

## Quelle campagne ?

Partis pour se ressourcer au milieu d'une nature réputée saine et pure, Maupassant ne cesse de railler l'attendrissement naïf des Dufour devant la nature. Le prosateur *naturaliste* est bien placé pour corriger constamment l'exubérance des boutiquiers parisiens, qui projettent sur la nature leur illusion édénique d'une nature belle et accueillante. L'exubérance béate de M. Dufour (« Voici la campagne enfin ! ») a pour pendant la vision infiniment plus sombre de l'auteur : « la poussière emplissait les yeux continuellement » ; « une campagne interminablement nue, sale et puante » ; « on eut dit qu'une lèpre l'avait ravagée, qui rongeaient jusqu'aux maisons, car des squelettes de bâtiments défoncés et abandonnés, ou bien des petites cabanes inachevées faute de paiement aux entrepreneurs, tendaient leurs quatre murs sans toit », « ces champs putrides », « un parfum de pétrole », « la fumée noire », « les miasmes des dépotoirs », etc. On dirait un Maupassant écologiste avant la lettre, très sensible déjà (en 1880 !) aux ravages de l'industrialisation dans l'environnement urbain. Toujours est-il que cette vision pessimiste contraste avec la nature extérieure à la ville, qui n'est pas encore rongée par la *lèpre* industrielle. Au-delà de la zone urbaine polluée, la rivière « éclatait de lumière », on pouvait « respirer enfin un air plus pur », c'est le « ravissement » au milieu d'« une quiétude douce ». Dans la tradition des auteurs postromantiques, Maupassant célèbre l'instinct vital et les bienfaits de la nature, en opposition avec la ville ravagée par le mal industriel.

Cette même ambivalence concernant l'espace naturel est plus subtilement dosée chez Renoir. L'ironie caustique s'applique toujours aux personnages qui vivent à côté de la réalité naturelle (M. Dufour, Mme Dufour, Anatole), tandis que ceux qui sont intégrés à l'espace naturel (Henri, Henriette, Rodolphe) sont épargnés. Par ailleurs, comme Maupassant, sans être pour autant aussi corrosif, Renoir corrige lui aussi la candeur d'Henriette, qui aimerait déjeuner sous le cerisier. Rodolphe est là pour lui faire savoir que les cerises ne sont pas bonnes.

En fait, ce cerisier dont les fruits sont convoités par Henriette a plutôt quelque chose du pommier mythologique : sa mère lui dit qu'il faudra demander la permission d'en manger. (F. Curot, 61).

Le seul terme fort qualifiant l'espace naturel est dû à Mme Dufour qui, en accrochant sa robe à des broussailles, s'exclame : « Oh ! C'est salissant la campagne ! ». On peut recenser plusieurs détails déplaisants évoqués au début du film. Tout en déplorant la campagne salissante, Mme Dufour se plaint des chenilles, tandis qu'Henriette, qui vit en fusion avec l'environnement naturel, la corrige :

Mme Dufour : La touche pas ma petite fille ; ça te donnerait des boutons !  
Henriette : Ce n'est pas sale ! Ça ne mange que de l'herbe. Comme c'est étonnant la campagne. Sous chaque brin d'herbe, il y a des tas de petites choses, qui bougent, qui vivent, si naturelles.

Renoir opère aussi une distinction entre les bonnes et les mauvaises souillures. Frank Curot en discerne finement les nuances :

Le fait que l'on pêche, avec du fromage pourri, les chevesnes qui se rassemblent là où le père Poulain jette ses ordures, n'est pas plus répugnant pour Renoir qui pense que l'univers est un ensemble et que les immondices sont des sécrétions inhérentes à la vie, comme la mort fait partie de la vie, en un recommencement cyclique. Par contre, ce qui est véritablement désagréable, hostile à l'homme et menaçant pour l'intégrité originelle de la nature, ce sont les souillures de la société industrielle dont les méfaits dégradent et mettent en péril les ressources nourricières de la nature, de la rivière en particulier. (F. Curot, 63).

Suivant ce tableau contrasté, il va de soi que les Parisiens sont perçus comme des intrus qui débarquent à la campagne pour perturber l'ordre et pour souiller le milieu naturel des gens du pays. Henri commente l'arrivée des Parisiens en ces termes : « Oh ! ben mon vieux, c'est dommage ; on était rudement bien ici ; les gens du pays étaient gentils... on pouvait faire tout ce qu'on voulait. » Comme si les Parisiens emmenaient avec eux « le parfum de pétrole » et « les miasmes des dépotoirs » dont parle Maupassant. En tant qu'habitants de l'espace urbain pourri, ils en sont les agents polluants. Henri les assimile aux virus : « Mon vieux, Les Parisiens, c'est comme les microbes. Quant il y en a un qui se faufile quelque part, tu peux être sûr que huit jours après ça pullule ! » Il est à remarquer que Rodolphe et Henri, familiers des lieux, mais tout aussi citadins (peut-être même Parisiens) que les Dufour, se détachent de leur condition citadine, sans doute parce qu'ils prennent parti pour la nature et s'approprient l'environnement et les lois de la nature, au détriment de tout ce qui la souille et la contrarie.

### **Une partie de campagne peu commune pour des personnages très communs**

Les écarts les plus considérables entre le conte de Maupassant et le film de Renoir se situent au niveau des personnages. Fidèle à l'esthétique naturaliste, et surtout limité par la logique d'un texte court, Maupassant n'a pas le temps d'étoffer ses personnages. Par contre, leur statut social est bien marqué : les Dufour incarnent la petite bourgeoisie commerçante, tandis que les deux canotiers, qui se permettent le luxe de passer régulièrement leurs fins de semaine à la campagne et pratiquer le

canotage, représentent sans doute une catégorie sociale plus aisée. Une autre distinction sépare, comme on l'a vu, les Parisiens, qui se trouvent en flagrant décalage avec un espace naturel qui leur est étranger (les Dufour, à l'exception d'Henriette), et les jeunes canotiers qui jouissent des joies campagnardes en connaisseurs. Ils se préparent tous pour une partie de campagne qui commence apparemment sous d'heureux auspices ; mais à la fin de la journée, au moins deux d'entre eux, Henri et Henriette, en seront marqués, en fait, blessés pour la vie.

Dans *Récit écrit, récit filmique* (Armand Colin, 2005), Francis Vanoye dresse les fiches signalétiques complètes des personnages. Voyons par exemple le cas du personnage de l'aubergiste Poulain. Si, dans le conte de Maupassant, la servante au moins entre en scène pour prendre la commande, sans rien dire toutefois (« Une servante étant venue, on commanda le déjeuner »), du personnage Poulain on n'a que l'enseigne, que M. et Mme Dufour lisent à tour de rôle (« La voiture s'arrêta, et M. Dufour se mit à lire l'enseigne engageante d'une gargote : Restaurant Poulain [...]. La femme lut à son tour : Restaurant Poulain »).

Renoir invente de toutes pièces un M. Poulain en chair (bien en chair !) et en os, qui prend la parole à plusieurs reprises, et qu'il interprète lui-même. C'est un personnage secondaire important, auquel Renoir délègue le droit d'exposer une morale, en fait la morale de l'auteur. Malgré l'apparente insignifiance de son rôle, l'aubergiste n'est pas là uniquement pour débiter de sa voix pâteuse des répliques drôles. Il incarne un personnage multifonctionnel. On a comparé la présence de Renoir dans son film à la manière discrète de Hitchcock de « signer » chacun de ses films par une météorique et drôle traversée du champ. Mais Renoir fait beaucoup plus que Hitchcock, et marque son territoire auctorial de manière beaucoup plus consistante. Au tout début du film, dans la séquence du déjeuner des deux canotiers, c'est lui qui introduit les Parisiens (M. Poulain : « Dites donc, vous avez vu les Parisiens ? La femme est rudement bien. »). À Rodolphe, qui semble n'avoir d'yeux que pour la fille (Rodolphe : « Vous voulez dire la fille ? »), M. Poulain rétorque : « Oh ! la p'tite ! Je l'ai pas regardée ! Elle est trop maigre ! » Rodolphe : « Alors, c'est la mère qui vous intéresse ? » M. Poulain : « Et comment qu' c'est la mère ! Parlez-moi d'un morceau ! ». On comprend aisément que pour M. Poulain la sensualité féminine se trouve incarnée dans les parties arrondies et charnues du corps, tout comme les femmes qui peuplent les toiles de Renoir père. S'il s'interdit tout de même toute tentative de passer à l'acte, il accomplit son désir fantasmatique par procuration, en chargeant les deux canotiers (ses « fils virtuels », François Dolléans, 77) d'agir à sa place : « Dites donc, moi, je n'ai pas le temps ! Mais si j'étais à votre place, j'sais bien c'que je ferais ! ». Le père Poulain abandonne son statut de restaurateur, et ne se prive pas de jouir des

plaisirs de la vie par personnages interposés. Une morale épicurienne sans ambiguïté se dégage de l'attitude du père Poulain, qui fait sien l'adage ronsardien : « Vivez si m'en croyez, n'attendez à demain / Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie ».

Épicurien chevronné, M. Poulain couvre le spectre complet des plaisirs, allant de la satisfaction buccale à la délectation sexuelle. En tant que tenancier d'un restaurant, il propose ses meilleurs plats à ses clients privilégiés (Henri et Rodolphe), pour passer ensuite du ventre au bas-ventre, et du « morceau » comme nourriture, au « morceau » qui désigne par métonymie la femme (« Parlez-moi d'un morceau ! »). Même si ses goûts en matière de sensualité féminine ne coïncident pas avec ceux de ses clients préférés, l'important, c'est de les exhorter à passer du stade de la contemplation à celui de l'action. Raison de plus de voir dans ce personnage l'image de l'auteur lui-même, qui, à son tour, doit assurer une lourde et complexe gestion, en l'occurrence, le rapport avec un père qu'il aime, mais dont le prestige lui pèse par son héritage difficile à gérer.

### **L'ombre (encombrante) du père**

On a vu, à juste titre, dans *Partie de campagne*, un hommage que le fils rend à la peinture impressionniste en général, et à son père en particulier. En fait, de même que les impressionnistes avaient sorti, un demi-siècle avant, leurs chevalets des ateliers, pour adopter la technique du plein air, Renoir quitte le studio pour tourner sur les bords du Loing, à quelques kilomètres de Marlotte, où il avait passé son enfance. En plus, il est l'un des premiers à avoir utilisé la pellicule panchromatique qui permettait de restituer toutes les nuances de la lumière du jour. Maupassant lui-même est considéré par certains commentateurs comme un écrivain proche de l'esthétique impressionniste :

On voit sans la moindre difficulté que le procédé de Maupassant pour faire un décor s'accorde complètement avec celui d'un artiste, qui, au moyen de son pinceau, marque les grands traits du paysage en laissant à la fantaisie du spectateur (le soin) d'en remplir les lacunes. C'est-à-dire, devant la nature Maupassant est un véritable artiste, on oserait bien le placer parmi les impressionnistes, ses contemporains (C. Lupan-Janssen, *Le Décor chez Guy de Maupassant*, Munksgaard, 1960, cité par François Dolléans, 82).

Néanmoins, la relation du fils au père est bien plus complexe. Un commentateur de la taille de Franck Curot a même lâché le mot, en parlant du complexe d'Œdipe, ce qui nous semble fondé. La rivalité s'installe très tôt pour Jean Renoir, dès l'âge de son adolescence :

*Maupassant et Renoir en deux parties de campagne*

Un certain jour, j'avais quinze ans, je réalisai que mon père était un artiste important, et cela m'épouvanta. Pendant des années, j'essayai de diriger mon esprit vers tout ce qui était contraire à l'art.

Dès son premier film, *La Fille de l'eau* (1924), le cinéaste tient à marquer fortement son territoire. Il fait de Catherine Hessling (ancien modèle de son père pour *Les grandes baigneuses*, entre autres) non seulement la protagoniste de son film, mais son épouse, "en ravissant" la femme qui avait posé pour Auguste Renoir, cinq ans après sa mort, et en sublimant ainsi sur le plan esthétique son complexe d'infériorité naissant.

La séquence célèbre de l'escarpolette met en évidence parfaitement ce rapport au père. C'est un lieu commun de dire que cette séquence rappelle explicitement le tableau *La Balançoire*, que son père avait peint exactement soixante ans auparavant. Mais cette séquence cite-t-elle vraiment la toile d'Auguste Renoir ? Tout en gardant le motif, Renoir fait balancer Henriette bien plus licencieusement que le très pudique modèle du peintre. Nullement pudibond, le cinéaste privilégie les contre-plongées, en découvrant les dessous de la jeune fille, ce qui fait le délice visuel de Rodolphe qui déclare, en lissant sa moustache : « Belle invention l'escarpolette ! ». En commentant cette séquence, Frank Curot est formel : loin de « citer » son père, Jean Renoir renvoie à une autre escarpolette célèbre, infiniment plus libertine, celle de Fragonard. Et d'autant plus que l'axe visuel hardi de Rodolphe correspond à celui de son homologue voyeur dans le tableau de Fragonard. Voici ce qu'en dit F. Curot :

Par ces contre-plongées très libertines, le cinéaste dévergonde le tableau de son père. Nous retrouvons donc une variante plus circonstanciée de la rivalité imaginaire et esthétique des deux Renoir, du *Complexe d'Oedipe artistique*, lequel correspond à l'aspect culturel autant qu'érotique du complexe spectaculaire. Par la référence contrastante à deux modèles picturaux, celui d'Auguste Renoir et celui de Fragonard, la séquence de l'escarpolette de Jean Renoir prend des allures irrévérencieuses à l'égard du père, peut apparaître comme une mise en cause de son art (F. Curot, 78).

Il est vrai qu'une telle lecture de la séquence de l'escarpolette coïncide parfaitement avec le désir du jeune Renoir de se détacher de l'ombre encombrante du père. Par ailleurs, les regards dévergonchés des deux plaisantins grivois, de même que les dessous froufrouants de la jeune fille, existent déjà dans le texte de Maupassant, plus proche des peintres libertins du XVIII<sup>ème</sup> siècle que d'Auguste Renoir. Pour preuve, ces phrases :

Ses bras tendus tenaient les cordes au-dessus de sa tête, de sorte que sa poitrine se dressait, sans une secousse, à chaque impulsion qu'elle donnait. Son chapeau, emporté par un coup de vent, était tombé derrière elle ; et l'escarpolette peu à peu se lançait, montrant à chaque

retour ses jambes fines jusqu'au genou, et jetant à la figure des deux hommes qui la regardaient en riant, l'air de ses jupes, plus capiteux que les vapeurs du vin.

Malgré les nombreux effets comiques, surtout dans l'adaptation de Renoir, une amertume lourde de conséquences se dégage des deux œuvres. À la fin, on comprend que l'ironie burlesque et la satire piquante font contrepoids à la véritable morale de l'œuvre, qui ne relève en rien de la comédie. Maupassant et Renoir se rencontrent sur des points essentiels, mais divergent sur plusieurs autres, qui font la différence, souvent considérable, entre les deux œuvres. En construisant son film sur l'effet de contraste entre l'euphorie initiale et le désenchantement final, Renoir reste fidèle au conte. Les nombreuses touches de comique préparent le lecteur / spectateur pour une autre fin. En fait, cet amalgame du comique et du tragique n'est que le reflet de l'esthétique réaliste dont les deux auteurs se réclament. Ils ont aussi en commun, bien que différemment ponctuée, une répugnance transparente envers l'esprit petit-bourgeois de ces boutiquiers, en tout fidèles à la « morale épicière » aliénante, fustigée par Flaubert et les naturalistes. Maupassant et Renoir partagent également une certaine charge caricaturale, coulée en pâte plus épaisse chez l'écrivain que chez le cinéaste.

Malgré ces parentés évidentes, les deux auteurs mettent parfois les accents différemment : il en résulte deux morales sensiblement éloignées. Mme Dufour, par exemple, accumule chez Maupassant, presque autant de traits négatifs que son mari. L'écrivain multiplie ses sarcasmes à l'adresse de cette « énorme dame », dont il fait remarquer des traits physiques peu attrayants : « la masse fluctuante de sa poitrine surabondante », « Les formes, secouées, tremblotaient continuellement comme de la gelée sur un plat », « une jambe dont la finesse primitive disparaissait à présent sous un envahissement de graisse tombant des cuisses », etc. Dans le film, Mme Dufour, interprétée par Jeanne Marken, est loin d'être l'« énorme paquet » du texte de Maupassant. Elle est toujours forte en chair, mais acquiert une certaine grâce sensuelle. Elle est même un objet de désir séduisant, en suscitant l'intérêt du père Poulain, qui la trouve « rudement bien ». Le couple mythologique qu'elle forme avec Rodolphe, qui la poursuit en faune, dégage une ironie plutôt indulgente, à l'opposé du sarcasme mordant que Renoir réserve à son mari. De surcroît, et c'est capital pour Renoir, érotiquement, elle est encore *partie prenante* ! Henriette, sous le charme sensuel de la nature environnante, demande à sa mère si elle a ressenti cette « espèce de désir vague », quand elle était jeune, et sa mère lui répond : « Mais ma petite fille, je le sens encore ». Elle forme même un couple avec sa fille, avec laquelle elle partage la communion avec les forces naturelles.

Par ce grand désir, par cette universelle poussée de sève printanière, la mère se rapproche de sa fille et quitte la mentalité et la psychologie étroites, mesquines du milieu des boutiquiers pour rejoindre le monde naturel (F. Curot, 67–70).

En d'autres termes, Mme Dufour est redistribuée par Renoir dans la catégorie valorisante des personnages soumis à l'ordre naturel du désir.

Quant au couple des deux canotiers, leurs attitudes morales distinctes ne donnent lieu à aucune ambiguïté. Rodolphe est un hédoniste. Sans complexe, il est le portrait du père Poulain en jeune homme, prêt à profiter de toutes les circonstances pour mettre en œuvre sa morale du plaisir. Henri incarne parfaitement ce personnage ombrageux, récurrent dans les contes et les romans de Maupassant, habité par un mal-être inguérissable. Il incarne au moins deux traits incompatibles : le séducteur et l'être rongé par des scrupules moraux. Se faisant l'adepte d'une morale responsable, Henri se montre, dans un premier temps, peu enclin à encourager la stratégie érotique de Rodolphe (« peut-être une vie brisée, gâchée quoi ; ça vaut pas la peine, mon vieux ! »). Au moins, Rodolphe ne joue pas d'autre partition que celle d'un Don Juan cynique. Pris au piège de ses propres contradictions, sans aucune vocation au bonheur, dépressif à souhait, Henri gâche sa vie et celle d'Henriette.

Reste, en porte-parole souverain de Renoir, son alter-ego cinématographique, l'aubergiste Poulain. Bien qu'*il n'ait pas le temps* et qu'*il ne soit pas à la place* des jeunes canotiers, il est là pour dispenser sa morale épicurienne et pour célébrer la force dionysiaque de l'instinct vital. La véhémence de Renoir contre toute servitude morale, corporelle, religieuse s'incarne dans ce restaurateur débonnaire, qui a pour unique principe de ne pas contrarier la nature, humaine ou environnante.

Bien que la philosophie épicurienne de Renoir soit assez éloignée du pessimisme constitutif de Maupassant, les deux *parties de campagne* laissent le même goût d'amertume. En début du film, quelques séminaristes traversent le champ, visiblement tombés sous le charme du séduisant spectacle visuel offert par Henriette sur la balançoire. Un instant, la force du désir, l'instinct vital semblent plus forts que les quatre séminaristes, qui évoquent, par leurs habits monotones, l'esprit restrictif et uniformisant de toute institution, église, famille ou société. À la fin du film, Henri découvre Henriette, (sur les lieux mêmes où ils avaient consommé leur union) à côté de son époux, qui « dormait consciencieusement comme un brute ». Les jeux (sociaux) sont irrémédiablement faits ; ni l'un ni l'autre n'avaient assumé leurs sentiments, encore moins le risque de la transgression sociale. Si la séquence des séminaristes nous donne l'illusion que le désir pourrait

l'emporter sur l'ordre social, on assiste à la fin au triomphe désolant de la routine sociale sur *le principe du plaisir*.

**Bibliographie sélective :**

- BAZIN, A., 1981 - *Qu'est-ce que le cinéma*, Cerf.  
CUROT, F., 1990 - *L'eau et la terre dans les films de Jean Renoir*, Lettres modernes.  
Minard.  
DOLLEANS, F., 1995 - *Une partie de campagne de Maupassant et de Renoir*, Hachette.  
HAFFNER, P., 1988 - *Jean Renoir*, Rivages.  
RENOIR, J., 1974 - *Ma vie et mes films*, Flammarion.  
RENOIR, J., 1974 - *Ecrits*, Belfond.  
RENOIR, J., 1962 - *Renoir (souvenirs sur son père)*, Hachette.  
VANOYE, F., 2005 - *Récit écrit, récit filmique*, Armand Colin.