



## UNIVERSELLE RUSSITE: *LES BAS-FONDS*, OU GORKI REVU PAR ZAMIATINE REVU PAR RENOIR

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2018. L. Heller

*Université de Lausanne,  
Suisse*

*Envoyé le 14 janvier 2018*

*Publié le 25 mars 2018*

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-1-196-211

**Résumé:** L'article traite de l'histoire des «Bas-Fonds», un film que Jean Renoir tourne en 1936 en se basant sur la fameuse pièce de Maxime Gorki adaptée pour l'écran d'abord par Evguéni Zamiatine et Jacques Companeéz et ensuite par Renoir et son scénariste Charles Spaak. D'abord, un certain nombre d'inexactitudes est corrigé concernant notamment la réception du film, plus problématique qu'il n'y paraît à cause de son caractère national «brouillé» et de son infidélité par rapport à l'œuvre de Gorki. Ensuite, nous abordons la complexité de la situation culturelle en 1936 et le rôle dans la réalisation du film de la société de production Albatros fondé par les Russes et dont le personnel se compose en majorité des Russes émigrés. C'est avec le travail de tels techniciens, l'œuvre d'un grand écrivain russe et le scénario d'origine rédigé par deux auteurs émigrés que le film prend la tournure de cette «universelle russité» qui pouvait autant impressionner qu'agacer. Dans la conclusion, de nouvelles questions sont formulées quant aux rôles respectifs de différents auteurs dans la rédaction du scénario.

**Mots clés:** Jean Renoir, Evgueni Zamiatine, Maxime Gorki, «Les Bas-Fonds», cinéma français, culture de l'émigration russe, transferts culturels, écriture scénaristique, adaptation filmique, scénariste comme auteur.

**Informations sur l'auteur:** Leonid Heller, professeur honoraire, Université de Lausanne, CH-1015 Lausanne, Suisse.

**E-mail:** leonidh@infonie.fr



UNIVERSAL RUSSIANNES,  
OR GORKY'S *THE LOWER DEPTHS*  
INTERPRETED BY ZAMYATIN  
INTERPRETED BY RENOIR

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2018. L. Heller

*Lausanne University,  
Switzerland.*

*Received: January 14, 2018*

*Date of publication: March 25, 2018*

**Abstract:** This paper discusses a 1936 French film *The Lower Depths* based on the famous Maxim Gorky's play and directed by Jean Renoir. The script was initially written by Evgeny Zamyatin and Jacques Companeez and then rewritten by Charles Spaak and Renoir. The first part of the paper is dedicated to the problematic reception of this film that was due to its blurred Russian-French outlook and to its seeming infidelity to Gorky's work. Further, the essay sheds light on the intricacy of the 1936 circumstances surrounding the film production. It also discusses the role that the Albatros production society whose technical crew was composed mostly of the Russian émigré specialists played in the making of the film. Such a crew, together with the fact that the original play and its screen adaptation were written by two émigré writers, endowed the film with "universal Russianness" of a sort. The last part of the paper attempts to clarify the complicated issue of the scenario by comparing its several script versions with the final version. The paper raises new questions concerning respective roles played by different authors of the adaptation in the production of *The Lower Depths*.

**Keywords:** Jean Renoir, Evgeni Zamyatin, Maxim Gorky, *The Lower Depths*, French cinema, Russian émigré culture, cultural transfer, screenplay writing, screen adaptation, scenario authorship.

**Information about the author:** Leonid Heller, honorary professor, Lausanne University, CH-1015 Lausanne, Switzerland.

**E-mail:** leonidh@infonie.fr

## УНИВЕРСАЛЬНАЯ РУССКОСТЬ, ИЛИ ГОРЬКИЙ ГЛАЗАМИ ЗАМЯТИНА И РЕНУАРА

© 2018 г. М.Л. Геллер

*Лозаннский университет,  
Швейцария.*

*Дата поступления статьи: 14 января 2018 г.*

*Дата публикации: 25 марта 2018 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-1-196-211

**Аннотация:** Тема статьи «Универсальная русскость, или Горький глазами Замятина и Ренуара» — французский фильм «На дне», снятый Жаном Ренуаром в 1936 г. на основе пьесы Максима Горького по сценарию Евгения Замятина и Жака Компанейца, переработанному режиссером и Шарлем Спааком. Первая часть статьи посвящена сложностям рецепции фильма, связанным с зыбкостью его русско-французского «профиля» и с отходом от буквального переноса пьесы на экран. Затем обсуждается обстановка 1936 г. и роль в создании фильма компании «Альбатрос», большую часть персонала которой составляли русские эмигранты. Их вклад придает фильму, поставленному по пьесе русского автора и по сценарию двух эмигрантских писателей, особый характер «универсальной русскости», который то смущал, то восхищал его первых зрителей. В последней части статьи делается попытка хотя бы частично прояснить проблему создания сценария. После сравнения ряда его сценариев между собой и с их реализацией в фильме можно ставить вопрос о роли разных его авторов.

**Ключевые слова:** Жан Ренуар, Евгений Замятин, Максим Горький, «На дне», французское кино, культура русской эмиграции, культурный трансфер, кинодраматургия, экранизация, сценарист как автор фильма.

**Информация об авторе:** Леонид Михайлович Геллер — почетный профессор, Лозаннский университет, 1015 г. Лозанна, Швейцария.

**E-mail:** leonidh@infonie.fr

Le sujet de cet exposé est le film de Jean Renoir tourné en 1936, la première adaptation cinématographique des *Bas-Fonds*, pièce de Maxime Gorki, basée sur un scénario écrit par Evguéni Zamiatine.

En dehors des cinéphiles et historiens du cinéma, ce film est important pour les chercheurs de plusieurs domaines: pour ceux qui étudient Gorki et Zamiatine, bien entendu, mais aussi ceux qui s'intéressent aux échanges entre les cultures russe et française dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, enfin, pour ceux qui se penchent sur les rapports entre la littérature et le film. Chaque domaine a ses propres enjeux et construit ses propres perspectives de recherche. Le point de vue adopté ici est celui de l'intermédialité et des études zamiatiniennes.

N'étant pas spécialiste de Gorki, je ne sais pas vraiment si et comment les spécialistes de son œuvre ont abordé le film de Renoir. Je sais en revanche que depuis trente ans, ce film est évoqué par les «zamiatinistes», le plus souvent en passant, mais plusieurs travaux plus pointus ont déjà été consacrés aux scénarios de Zamiatine, dont celui des *Bas-Fonds*. Pour ma recherche je me suis abondamment servi dans les publications de Natalia Primotchkina, Brian D. Harvey, Marina Loubimova, Natalia Jeltova [9; 13; 15; 22; 21]; je leur dois toute ma reconnaissance, ainsi qu'aux regrettés Alexandre Galouchkine<sup>1</sup> et Rashit İanguirov [7; 11], sans qui aucune recherche dans les domaines évoqués n'aurait été possible.

Ainsi, le sujet des *Bas-Fonds* a été abordé, mais il apparaît quelque peu voilé par un grand nombre d'affirmations contradictoires, provenant souvent des héros mêmes de notre recherche. Il reste beaucoup à creuser.

1 Galushkin A. *Parizhskii arkhiv Evgeniia Zamiatina. Annotirovannyi katalog* [Annotated catalogue of the Parisian archives of Evgenii Zamiatin], ms (2012) (In Russ., unpublished).

Résumons en simplifiant les points qui reviennent dans les travaux dont j'ai connaissance et qui semblent être passés dans le savoir acquis. (a) Zamiatine écrit une adaptation cinématographique de la pièce en réalisant une idée qu'il aurait conçue depuis longtemps, peut-être même avant son départ de la Russie; (b) cette adaptation respecte la pièce tout en y opérant des transformations nécessaires compte tenu des exigences filmiques; (c) l'écrivain trouve un metteur en scène qui s'intéresse au scénario; (d) grâce à ce dernier, le film réalisé sur sa base obtient un grand succès autant public que critique, on lui attribue le premier prix Louis Delluc du meilleur film français de l'année; (e) la critique de l'époque, qui encense Renoir, néglige l'importance du scénariste et il s'agit aujourd'hui de la rétablir ainsi que, plus généralement, de valoriser la maîtrise scénaristique de Zamiatine.

Jusqu'à un certain point, on peut être d'accord avec ces affirmations. Mais jusqu'à un certain point seulement. Le but de ce qui va suivre n'a rien de polémique; je tenterai d'ajouter quelques détails, d'en préciser quelques autres et d'interroger la place du scénario zamiatinien dans le processus de l'écranisation ainsi que son rapport à la pièce et au film réalisé. Tout cela sera fait trop rapidement: le vrai traitement du sujet demanderait l'espace d'une vaste monographie (un travail plus élaboré qui doit inclure nombre d'informations qui n'ont pas pu être intégrées ici, est en préparation en russe).

Commençons par la fin: on a pris l'habitude de parler du grand succès des *Bas-Fonds*. Or, c'est à l'évidence «un film sous-estimé» [6], au moment de sa sortie comme plus tard. Encore aujourd'hui, bien qu'un certain regain d'intérêt se laisse observer, il est de loin le moins étudié parmi les œuvres reconnues de Renoir. Tantôt accueilli avec bienveillance, tantôt rejeté, il sera malgré l'obtention du prix Delluc fortement critiqué par la suite; certains s'en prendront à son «réalisme de compromis» [5, p. 178], certains autres à l'éclectisme dans le choix des acteurs, mais surtout à la supposée trahison de Gorki. Le critique et historien Pierre Leprohon donnait plus tard cette formule: «On attendait Gorki; on ne l'y trouvait guère. Aujourd'hui, on attend Renoir: on l'y trouve.» Et d'ajouter: «Le drame social de Gorki, comme la Nana de Zola, se trouvé transposé, au-delà du réalisme naturaliste, dans une sorte de fantaisie désinvolte» [12, p. 73].

Le gros de reproches porte cependant sur le ton supposé «faussetment russe». On ironisait: «Quant aux interprètes des *Bas-Fonds*, à qui fera-t-on croire qu'ils sortent du livre de Gorki? <...> Les fausses barbes et les perruques des moujiks parisiens se décollent manifestement» [4, p. 69–70]. Et en même temps on descendait Vladimir

Sokolov pour avoir joué Kostylev “à la russe” dans la pire convention du genre [12, p. 72]. A lire les commentaires, la «russité» apparaît, pour les créateurs mêmes du film, comme une des grandes axes problématiques de sa réalisation et il semblerait que leurs intentions aient été mal comprises par certains critiques de l'époque.

Le peintre, décorateur et costumier, ami proche de Zamiatine, Georges Annenkov se rappelle, dans ses célèbres mémoires, que celui-ci, après avoir choisi *Les Bas-Fonds* pour en faire un scénario, s'attache à rendre la pièce plus compréhensible pour le spectateur: «L'amour pour la création gorkienne et l'amitié qui le liait à Gorki incitèrent Zamiatine à transposer une de ses pièces sur l'écran français. Après moult hésitations, il arrêta son choix sur *Les Bas-Fonds*. La tâche n'a pas été facile car l'ambiance des «bas-fonds» russes fut étrangère en France au large public cinématographique. Zamiatine a décidé de franciser la pièce, la transposer sur le sol français» [2, c. 276].

Comme le dit l'historien, Renoir aurait donné son accord pour la réalisation du film à condition qu'on n'essaie pas de faire de la Russie authentique. Or, curieusement, Zamiatine joue dans ce récit un rôle très secondaire même par rapport à son co-auteur avéré Jacques Companeez: «Il a accepté un sujet proposé par Kamenka, l'adaptation du roman [sic] de Gorki, *Les Bas-Fonds*, qui, pour plusieurs raisons, peut sembler aux goûts du jour: l'idéalisme révolutionnaire et le climat social de 1936, la vogue du film slave et celle des héros déclassés — ces derniers devant être interprétés par des vedettes ayant la faveur du public. Jacques Campaneez écrit le scénario avec le concours d'un Russe, Eugène Zamiatine, qui prit soin d'envoyer son script à l'auteur: «Gorki était très content de voir bientôt son œuvre à l'écran. Hélas! il est mort avant qu'on ait pu lui montrer le film terminé...» Dans l'intervalle, Renoir avait donné son accord pour la réalisation à condition qu'on n'essaie pas de faire de la Russie authentique. Il reprit l'adaptation avec Charles Spaak et s'empressa de bouleverser la production qui répondait trop bien aux normes de la fabrication [12, p. 71].

Renoir lui-même revient sur cette question plus d'une fois, notamment dans une interview écrite bien connue qui date de 1937; il y dit en substance qu'il n'a jamais voulu réaliser «un film russe», mais un drame humain: «je crois qu'en laissant de côté le tape-à-l'œil russe, les samovars, les balalaïkas et les tziganes <...> pour cabarets montmartrois, j'ai mieux respecté l'idée principale de Gorki» [17, p. 122].

Si l'on en croit au metteur en scène, l'envie d'écranisation des *Bas-Fonds* a germé en lui en réponse au défi lancé par l'écrivain lui-même: lors d'une projection

de *La Mère* de Poudovkine, en 1928, Gorki aurait jugé *Les Bas-Fonds* impossibles à filmer (peut-être, mais Renoir ne pouvait pas le savoir, après avoir tenté lui-même une expérience scénaristique avec *Sur la route vers les bas-fonds* [8], une ébauche restée dans ses archives dans laquelle la préhistoire des héros de la pièce était esquissée).

C'est dans ce même interview que Renoir parle avec enthousiasme du scénario de Zamiatine (sans évoquer Companeéz) comme «d'un grand poème, libre de toute convention, un poème lyrique et déchirant». On a cité ce passage en oubliant la suite: «A partir de ce scénario, Charles Spaak, mon collaborateur, et moi-même, retravaillâmes d'arrache pied» [17, p. 122]. Autrement dit, le poème de Zamiatine avait une grande force poétique, mais sans une refonte ne pouvait servir de cadre pour le tournage.

Dans un écrit plus élaboré que l'interview cité, Renoir explique, en reprenant certaines de ses expressions, pourquoi il n'avait pas cherché à injecter de la «russité» dans son film. Pour cette adaptation, dit-il, deux solutions existaient: reconstituer l'atmosphère originale ou transposer. Lui-même, dit-il, aurait préféré la première. Mais pour une reconstitution fidèle la production manquait de moyens, et «les extérieurs eussent été faux». Or, «la moindre fausse note eût risqué de nuire sérieusement à l'impression générale. C'est pourquoi un tel travail appartenait bien plutôt au cinéma soviétique. <...> Quant à nous, <...> nous voulions avant tout reproduire l'esprit de l'œuvre qui, après tout, ne reposait que bien peu sur la couleur locale». Le réalisateur choisit donc une «troisième solution... qui consistait à ne pas la situer de la façon précise, à la laisser dans une atmosphère neutre» [16, p. 238–239].

On notera que cette réflexion contredit le témoignage d'Annenkov, en ce qui concerne à la fois la «francisation» des changements apportés à la pièce et leur cause: non pas la crainte de l'incompréhension du public (au contraire, on l'a vu, ce dernier se préparait à voir une mise à l'écran proche de l'original), mais des raisons inhérentes au travail du cinéaste.

Une autre remarque entre parenthèses: le vœu de Renoir de voir le cinéma soviétique reprendre le travail sur *Les Bas-Fonds* ne sera exaucé qu'en 1952, seize ans après la sortie de son film; depuis, des adaptations se suivent en Russie à un rythme lent, mais régulier (MKHaT, mise en scène fleuve de Stanislavski et Nemirovitch-Danechenko, V. Orlov, I. Raevski; 1952: Andreï Frolov; 1972: un film tv de Galina Voltchek et Leonid Ptchelkine). Récemment, en 2015, Vladimir Kott, dans un film

pour la télévision, a tenté non seulement d'ancrer la pièce de Gorki dans notre époque mais aussi de rapprocher son esthétique des usages du cinéma actuel. La comparaison entre les versions écranisées des *Bas-Fonds* constituerait un passionnant sujet en soi. Paradoxalement, si le tout premier livre sur Renoir est écrit en 1938 par un historien soviétique, Georgii Avenarius [3], ses films sont rarement montrés en URSS et *Les Bas-Fonds* ne le sera jamais. Sa version DVD n'a été présentée au public russe que lors des journées zamiatiniennes de Tambov en 2004 [21, c. 78].

Fermons la parenthèse. Renoir précise sa méthode dans *Ma vie et mes films*, un bilan écrit en 1974, quelques années avant sa mort.

*Une Partie de Campagne* et *Les Bas-Fonds* illustrent bien ce que je pense des rapports entre le scénario et la prise de vue. Ces rapports sont caractérisés par un manque de fidélité apparent. Il y a un monde entre le plan et le résultat final. Néanmoins, mon infidélité n'est que superficielle, car je crois être toujours resté fidèle à l'esprit général de l'œuvre. Un scénario, pour moi, ça n'est que 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. <...>

Le cinéaste proclame son droit de modifier le scénario car c'est lui, le cinéaste, qui après avoir saisi l'esprit général de l'œuvre, cherchera comment la transposer à l'écran. Et de préciser que sa recherche ne pourra se faire en solitaire: «Ce but, l'auteur le porte en lui souvent à son insu <...> Sa conviction intérieure n'apparaît qu'avec le temps et, en général, par la collaboration avec les artisans du film, acteurs, techniciens, éléments naturels ou travaux du décorateur. <...> Le metteur en scène n'est pas un créateur, il est une sage-femme [18, p. 115].

«Le metteur en scène n'est pas un créateur, il est une sage-femme»: Renoir souligne que le tournage est un processus maïeutique qui se fait collectivement. Renoir, homme d'équipe: tous les témoignages confirment sa déclaration.

C'est une raison d'ouvrir notre problématique sur celle du travail au cinéma, nécessairement collectif, et pour le cas que nous étudions, de nous intéresser à l'équipe qui travaillait avec Renoir — et avec *Zamiatine* — pour *Les Bas-Fonds*: les historiens du cinéma aiment évoquer, et parfois décrire par le menu les équipes de tournage; les spécialistes de la littérature lorsqu'ils parlent des films le font rarement, du moins à ma connaissance.



Aussi, en parlant du scénario des *Bas-Fonds*, oublie-t-on systématiquement de mentionner que dans beaucoup de documents afférant au film, ainsi que dans le générique, celui-ci est donné comme écrit conjointement par Zamiatine et Jacques Companeéz, en russe: Jakov Kompaneec, ou Kompanejcev. Zamiatine lui-même parle de son scénario; je ne me souviens pas d'un endroit dans ses écrits ou ses interviews où il aurait évoqué son co-auteur. Le rôle de ce dernier, son œuvre, son parcours ne sont pas pris en compte. Dommage: il s'agit d'un personnage plus qu'intéressant. Jacques Companeéz (1906–1956), père de la cinéaste Nina Companeéz et grand scénariste, commence sa carrière en Allemagne et en 1936, année de la création des *Bas-Fonds*, arrive en France où il finira par avoir 80 films à son actif dont certains pour les metteurs en scène aussi importants que L'Herbier ou Duvivier. Avec Jacques Becker (l'assistant de Renoir sur *Les Bas Fonds*), il signera en 1952 le célèbre *Casque d'or*. Dans les années 1930, il a également collaboré avec des cinéastes russes qui tournaient leur films en Europe, avec Tourjanski, Moguy, Ozep. Or, ce dernier et Zamiatine travaillent ensemble sur le projet avorté *d'Anna Karénine*. On voit combien serré était le milieu du cinéma à cette époque. Un dossier Companeéz est conservé aux archives de l'IMEC; il comprend plusieurs listes de ses travaux accomplis, destinées à être incluses dans ses curricula vitae et composées par lui-même; lorsqu'il y note *Les Bas-Fonds*, il apparaît dans la liste comme seul auteur; il ne précise pas, comme il le fait pour d'autres œuvres, qu'il avait un co-auteur et ne mentionne pas Zamiatine. Voilà un mystère qu'il serait passionnant d'élucider.

Pas moins intéressant que Companeéz est le personnage d'Eugène Lourié (1911–2001), un des tous grands décorateurs du cinéma, dont l'activité s'étend depuis Abel Gance jusqu'à Clint Eastwood. Lourié travaillait sur *Les Bas-Fonds* et il semblerait que c'était lui qui avait suggéré à Renoir hésitant d'abandonner le style pseudo-russe. Il se souvient: «J'ai proposé à Renoir qu'on élimine tout détail ethnologiquement russe. Renoir souriait, ravi, en me répondant que nos vues cinéastaient et que c'était justement son intention de réécrire le scénario en collaboration avec Charles Spaak, avec cette même idée de l'universalité comme but» [5, p. 176].

Davantage. Lourié que c'était lui qui avait conseillé au producteur artistique du film de prendre à la mise en scène Renoir avec qui il avait travaillé sur *Madame Bovary* [5, p. 176].

Pourquoi parler de ces collaborateurs de Renoir et de Zamiatine? Trois raisons à cela. D'abord, nous apprenons à les connaître ce qui nous offre une chance de

savoir du nouveau sur la vie de Zamiatine et sur ses travaux: pour cela, il faudra les pister avec assez de persévérance jusque dans leurs archives. La deuxième raison: en approchant différents créateurs qui élaborent une œuvre commune, on peut voir de plus près leur contribution et ce faisant, trouver une nouvelle perspective sur l'œuvre entière et sur le travail particulier des membres de l'équipe.

Revenons à Lourié pour expliciter ce point: son décor dans *Les Bas-Fonds* est riche, diversifié, très cohérent, ni russe ni français, et très actif. On a dit souvent que le film de Renoir effaçait le conflit central de la pièce de Gorki, la rupture entre l'idéal et la réalité, la vérité et le mensonge. A mon sens pourtant, le film donne à voir ce conflit par des moyens subtils, tels notamment que l'interaction entre les personnages et le décor. Seul exemple: dans les scènes qui se déroulent dans l'appartement rempli de bric-à-brac de Kostylev, vieux revendeur, on aperçoit placée à côté de la porte, sur un meuble, une sculpture très années folles d'un menestrel noir avec un bandjo. Cette figure fait écho, comme une sorte de contraste ironique, à une statue pseudo-antique dans l'appartement du Baron; chez Kostylev, elle accompagne toutes les échanges entre les personnages, comme pour relativiser en raillant toutes leurs querelles et leurs mensonges.

La troisième raison de prêter attention à l'équipe du film est que cela nous permet d'élargir le sujet déjà entamé de la «russité». Comme l'a montré une publication récente [21, c. 79–80], Alexandre Prokofiev, connaissance pétersbourgeoise de Zamiatine, avait été sollicité pour la musique des *Bas-Fonds*. Il a refusé et c'est Jean Wiéner qui reprend le flambeau, dont la musique, si ostentatoirement épurée de motifs russes que cela en devient suspect, est digne d'une analyse elle aussi. L'intérêt de la publication en question est d'ajouter de l'information sur les relations au sein du milieu artistique russo-français; ainsi le fait que Prokofiev avait été abordé par Vladimir Zederbaum, producteur administratif des *Bas-Fonds* et collaborateur d'Alexandre Kamenka, le producteur artistique du film et directeur de la société de production Albatros. Ce nom d'Albatros n'est pas correctement commenté dans la publication; les études zamiatiniennes oublient fréquemment de le mentionner. Or, il s'agit d'une société de production française. Il existe des travaux, dont celui, pionnier, de François Albéra [1], ainsi que la magnifique chronique de Rashit İanguirov [11], sur la société qui avait joué un rôle primordial dans l'évolution du cinéma français et du cinéma tout court.

Son personnel technique et administratif, composé en grande majorité des spécialistes russes émigrés, représentait dans les années vingt le plus haut niveau

mondial. C'est de cette équipe que vient la plupart de ceux qui assurent la réalisation des *Bas-Fonds*: outre le décorateur, le chef opérateur (Fédote Bourgassoff), le maquilleur (Igor Keldisch), le régisseur (Basile Kourotchchine, «Koura» dans le générique), les spécialistes d'effets spéciaux (Paul Minine et Nicolas Wilcke), quelques acteurs (surtout Vladimir Sokolov dans le rôle du vieux Kostylev).

On a pu dire que Renoir s'était consacré au cinéma, impressionné par les films d'Ivan Mosjoukine produits par Albatros. Dans ses mémoires, il confirme qu'il était «un admirateur enthousiaste des films muets tournés par cette société» [18, p. 117–118]. Notons que Charles Spaak s'est formé à Albatros.

Notons également qu'à côté de Jacques Becker, assistant attitré de Renoir, un deuxième poste d'assistant à la mise en scène a été confié à Joseph Soiffer, un émigré russe qui ne venait pas d'Albatros. On peut supposer que cet homme de cinéma et de théâtre, installé en France depuis 1929 et connu pour ses films d'avant la révolution, avait pour fonction d'assurer la bonne communication entre Renoir et ses collaborateurs.

Voilà «une belle équipe» qui assura la qualité du film par son savoir faire, son travail d'ensemble et par cette «universelle russité» qui attirait le public tout en rendant moins aisée la perception du film. Dans ce processus, Zamiatine eut une part importante, mais non exclusive.

On ne peut qu'imaginer comment Zamiatine s'est-il mit à travailler pour Albatros. Son contact aurait pu être le metteur en scène Fédor Ozep, pendant un temps lié à Albatros et déjà évoqué plus haut; grâce à ce contact Zamiatine aurait pu proposer à la société d'adapter la pièce de Gorki; cette éventualité rendrait plus probable l'affirmation d'Annenkov selon laquelle le scénario des *Bas-Fonds* était un projet que Zamiatine caressait depuis longtemps.

Dans le même passage déjà cité des mémoires, Renoir complète sa version de la genèse «scénaristique» des *Bas-Fonds*. «Incapable de suivre un plan tracé par quelqu'un d'autre», il transforme avec Spaak le scénario de Zamiatine et Companeez. Il souligne que seul le travail en commun l'intéresse: pourrait-on en déduire que Zamiatine et Companeez, ensemble ou séparément, participaient à ce travail de transformation? Je manque d'éléments tangibles pour l'affirmer, mais la chose semble possible. «Le scénario que nous établîmes Spaak et moi était bien différent de la pièce originale de Gorki. Nous le soumîmes à son approbation. Il répondit par une lettre à Kamenka dans laquelle il disait sa croyance en une adaptation libre et nous approuvait entièrement» [18, p. 117].

Ici, un nouveau mystère apparaît. La lettre dont Renoir parle n'a jamais été retrouvée, ni dans ses archives, ni dans celles de Kamenka. Se trouve-t-elle dans celles de Gorki?

Dans un interview au tournage, Zamiatine donne sa version de l'histoire (il la confirmera dans l'article à la mémoire de Gorki): «J'ai changé un peu la pièce, raconte M. Zamiatine, le scénariste. Je montre la vie de chacun avant qu'il ne soit tombé dans les "bas-fonds". Un mois avant la mort de Gorki, je lui ai envoyé le scénario en demandant son avis. Il était satisfait. Dans une longue lettre, il m'expliqua l'orthographe de "Louka" qu'on ne devait pas écrire avec un u, mais avec ou, parce que autrement on ne le prononcerait pas juste... Gorki était très content de voir bientôt son œuvre à l'écran. Hélas! il est mort avant qu'on ait pu lui montrer le film terminé...» [19].

Le texte que Renoir et Spaak mirent à l'approbation de Gorki, qu'a-t-elle en commun avec l'envoi dont parle Zamiatine et qui contiendrait son scénario à lui? Il y a-t-il eu deux lettres? Gorki a-t-il répondu à deux? Acquiesça-t-il à deux propositions?

Selon Zamiatine, Gorki aurait insisté dans sa réponse sur quelques détails et, entre autres, sur l'écriture du nom de Louka. Or, dans une des versions du scénario, le tapuscrit français de la BiFi de Paris intitulé «Les Bas-Fonds. Exposé de Zamiatine-Companeéz», la première mention du personnage est écrite «Lucas» et les suivantes «Louka». Pour simplifier, imaginons donc une séquence suivante: Kamenka envoie à Gorki une lettre avec le texte de Zamiatine-Companeéz. Il reçoit une réponse, peut-être non pas directement de Gorki, mais par un intermédiaire quelconque, par exemple, par sa compagne Moura Boudberg qui connaissait aussi bien Zamiatine que les responsables d'Albatros à qui elle avait vendu les droits d'adaptation; l'absence de la lettre pourrait s'expliquer par la supposition que la réponse n'était pas écrite mais transmise oralement à Kamenka et à Zamiatine en même temps. Ils font corriger le nom dans la deuxième copie, sa première occurrence restant là par omission. Dans cette version, Renoir aurait tout simplement confondu les envois, sa mouture du scénario ayant été écrite après la réception du feu vert de Gorki, tandis que Zamiatine imaginait une longue lettre de Gorki là où il n'y avait peut-être que quelques mots rapportés par sa secrétaire.

A cette étape de l'enquête, il est impossible d'être plus précis.

Pour cette raison, passons à un autre problème et, toujours afin de simplifier, concentrons-nous sur cette version du scénario qui existe en plusieurs va-

riantes quasi-identiques qui ne diffèrent que par quelques corrections cosmétiques et de mise en page et qui portent toutes l'intitulé réunissant les deux co-auteurs: «exposé de Zamiatine-Companeéz».

Ainsi, j'aborde enfin la question: le scénario des *Bas-Fonds* a-t-il évolué et comment? Que garde-t-il du texte russe des archives Bakhmétiev (appelons-le «texte A») tel qu'il a été publié dans l'édition 2010 des œuvres de Zamiatine [20]?

Sur le fond du texte de la pièce (texte 0), j'ai comparé ce texte A à l'exposé français Zamiatine-Companeéz (texte B) et au script de tournage en français gardé aux archives BiFi, qui intègre au texte du départ les dialogues de Spaak et les changements apportées par Renoir (texte C).

Il serait trop long d'exposer les différences. Je me contente de dire que le texte B suit l'histoire et la séquence de scènes du texte A, en modifiant légèrement le découpage (selon l'habitude théâtrale, le texte russe marque chaque entrée de personnages), et en arrondissant des angles: le style est plus littéraire, certains détails brutaux effacés, notamment dans les descriptions de Natacha martyrisée. On pourrait deviner que Companeéz supervisait la «francisation» du texte initial; connaissant le fonctionnement des studios, il était à même de proposer de légers changements.

En revanche, le texte A comporte un bon nombre de changements par rapport au texte 0. Zamiatine a effectivement changé la pièce; il élimine les scènes «philosophiques» chères à Gorki au profit de l'intrigue sentimentale, modifie les rapports et les fonctions des personnages, met l'accent sur le Baron et raconte aussi bien son histoire d'avant la chute (seulement suggérée dans la pièce) que son amitié avec Pepel, déplace le suicide de l'Acteur de la fin vers le milieu de l'histoire, fait Vassilisa tuer son mari en accusant Pepel. Il ajoute également plusieurs scènes autour du chantier: le Baron commence à y travailler en simple ouvrier, et Pepel y est engagé, prêt à commencer une nouvelle vie par l'amour pour Natacha. Le meurtre du vieux le mène en prison, mais il va bientôt en sortir, innocenté par une improbable délégation des gueux au commissariat de police. Dans une interview, Zamiatine dit que «le Baron comprend que sa destinée est de devenir ouvrier» [21, c. 78]. Une curieuse conception que Renoir ne retiendra pas. Il fera le contraire, en faisant la promotion de la paresse libertaire.

Des textes A-B, le film (texte C) reprend le rôle essentiel du Baron, l'histoire de celui-ci, son amitié avec Pepel devenu le personnage principal ainsi que l'effacement relatif d'autres personnages de l'asile et la démultiplication de décors s'ouvrant encore plus sur l'extérieur, vers la cour, vers la nature.

Renoir bouleverse du tout au tout la séquence posée par les textes A-B, tout en en gardant beaucoup de scènes et de plans. Paradoxalement, dans son script (et dans le film), il revient vers Gorki: il rétablit le motif de la mort d'Anna la tuberculeuse, remet à leur place finale deux autres morts de l'histoire, redonne à l'épisode du meurtre son caractère accidentel, retrouve les monologues de Louka, de l'Acteur, du Baron; et il fait tout cela en s'inscrivant dans la lignée des films du Front Populaire, son film sombre s'éclaircit parfois, exhale un air léger, fantaisiste et, surtout à la fin, très chaplinesque.

Arrêtons-nous ici. L'enquête continue. Pour le moment cependant, l'essentiel a été dit. On l'a vu, l'«universelle russité» — la mise en place d'une esthétique compréhensible pour tous mais enracinée dans la culture russe, la réalisation d'un film français avec une équipe des créateurs et techniciens russes — a été, pour le film de Renoir, en même temps, un problème à résoudre et un avantage. Il est vain de vouloir déterminer qui gagne le plus haut grade du mérite artistique, la pièce, le scénario, le film. Comme on le sait, dans le genre d'entreprise artistique qu'est le cinéma, la seule garantie du succès est la collaboration de toute l'équipe. D'autre part, chaque texte mérite un traitement particulier et une mise en contexte qui permet de découvrir des pistes de recherche et d'analyse insoupçonnées. En ce qui concerne la relation de l'adaptation scénaristique et l'œuvre initiale, tous deux, Zamiatine et Renoir sont restés, me semble-t-il, fidèles à Gorki, mais chacun à sa manière, chacun mettant en lumière différentes facettes de la pièce.

## References

- 1 Albéra F. *Albatros – Des Russes à Paris 1919–1929*. Mazzotta-Cinémathèque française, 1995. 250 p. (In French)
- 2 Annenkov Iu. *Dnevnik moikh vstrech. Tsikl tragedii* [Journal of my encounters. A cycle of tragedies]. New York, Mezhd. literatur. sodruzhestvo Publ., 1966. Vol. I. 350 p. (In Russ.)
- 3 Avenarius G. *Zhan Renuar. Ocherk iz istorii kino vo Frantsii* [Jean Renoir. Pages from the history of the cinema in France]. Moscow, Kinoizdat Publ., 1938. 72 p. (In Russ.)
- 4 Bazin A. *Jean Renoir*. Paris, G. Lebovici, 1989. 285 p. (In French)
- 5 Borger L. Grand illusionniste. Jean Renoir. Le passé vivant. *Cahiers du cinéma*, 1989, p. 178. (In French)
- 6 Cavagnac G. Mise en scène du destin. *Symposium international du cinéma. Colloque Jean Renoir*. Tokyo, Musée national d'art moderne, 1997. (In French)
- 7 Galushkin A. "Vozvrashchenie" E. Zamiatina. Materialy k zarubezhnoi bibliografii E.I. Zamiatina (1925–1995) [The "Coming Back" of Evgenii Zamiatin. Materials for the abroad bibliography of E.I. Zamiatin (1925–1995)]. *Tvorcheskoe nasledie Evgeniia Zamiatina: Vzgljad iz segodnia* [Literary heritage of Evgenii Zamiatin. A view from today]. Tambov, Tambovskii gos. un-t Publ., 1997, book III, pp. 159–201. (In Russ.)
- 8 Gor'kii M. Po puti na dno (1928–1930) [On the road to the lower depths (1928–1930)]. *Gor'kii M. Polnoe sobr. sochinenii* [The Complete Works]. Moscow, Nauka Publ., 1973. Vol. 19: P'esy, stsenarii, dramaticheskie nabroski. 1917–1935 [Plays, screenplays, dramatic sketches. 1917–1935]. (In Russ.)
- 9 Harvey Brian D. Evgenii Zamiatin–stsenarist [Evgenii Zamiatin as a screenplay writer]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2001, no 53. (In Russ.) Available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/739/> (Accessed 12 May 2017).
- 10 Hobzová D. Catalogue des archives parisiennes d'Evgeni Zamyatin. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1972, vol. 13, no 2, pp. 232–258. (In French)
- 11 Iangirov R. *Khronika kinematograficheskoi zhizni russkogo zarubezh'ia: v 2 t.* [Chronicle of the cinematographic life of the Russian diaspora]. Vol. 1: 1918–1929; Vol. 2: 1930–1980. Moscow, Knizhnica; Russkii put Publ., 2010. 544 p. + 637 p. (In Russ.)
- 12 Leprohon P. (éd.) *Jean Renoir*. Paris, Eds Seghers, 1967. 191 p. (In French)
- 13 Liubimova M. O zakone khudozhestvennoi èkonomii, fabule i novykh kantsakh. E. Zamiatin – stsenarist frantsuzskogo filma "Na dne" [About the law of artistic parsimony, the plot and new endings. E. Zamiatin as a screenplay writer of a French film]. *Russian Studies*, 1996, vol. 2, no 2, pp. 375–386. (In Russ.)
- 14 Nusinova N. *Kogda my v Rossiui vernemsia... Russkoe kinematograficheskoe zarubezh'e. 1918-1939* [When we'll be back in Russia... Russian cinematographic diaspora]. Moscow, NIIK–Eisenstein-Tsentr Publ., 2003. 464 p. (In Russ.)

- 15 Primochkina N. M. Gorkii i E. Zamiatin (k istorii literaturnykh otnoshenii) [M. Gor'kii i E. Zamiatin (a supplement for the history of literary relations)]. *Russkaia literatura*, 1987, no 4, pp. 148–160. (In Russ.)
- 16 Renoir J. *Ecrits 1926–1971*. Paris, Belfond, 1974. 309 p. (In French)
- 17 Renoir J. Gorki in celluloid. Interview. *The New York Times*, 5 septembre 1937. (In English)
- 18 Renoir J. *Ma vie et mes films*. Paris, Flammarion, 1974. 279 p. (In French)
- 19 T.L. (Tamara Lundina). Dans les Bas-Fonds, avec Jean Renoir. *Pour Vous*, 1936, no 11. (In French)
- 20 Zamiatin E. Na dne [The Lower Depths]. *Zamiatin E. Sobranie sochinenij: v 5 t.* [Works in 5 vol.]. Moscow, Dmitrii Sechin;Respublika Publ., 2010, vol. 4: Besedy eretika [Conversations of a heretic], pp. 161–177. (In Russ.)
- 21 Zheltova N. et al. (publ.) Neizvestnyi Zamiatin. Po stranitsam frantsuzskoi gazety Comœdia [An unknown Zamiatin on the pages of a French journal Comœdia]. *Filologicheskaiia regionalistika*, 2013, no 2 (10), pp. 75–81. (In Russ.)
- 22 Zheltova N. Nauka o E.I. Zamiatine v monografiakh nachala XXI veka [The Zamiatin studies at the beginning of the XXI century]. *Vestnik Tambovskogo Gos. Un-ta*, 2012, issue 2 (106), pp. 52–58. (In Russ.)