



**HAL**  
open science

## La Règle du jeu Jean Renoir

Pierre Guislain

► **To cite this version:**

| Pierre Guislain. La Règle du jeu Jean Renoir. Hatier, 1990. halshs-04441988

**HAL Id: halshs-04441988**

**<https://shs.hal.science/halshs-04441988>**

Submitted on 6 Feb 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

# **LA RÈGLE DU JEU JEAN RENOIR**

**PIERRE GUISLAIN**

**Préface de Jean Douchet**

**IMAGE  
PAR  
IMAGE**

**HATIER**



# **SOMMAIRE**

- 7 PRÉFACE. Vérité et raisons.  
Jean Douchet
- 11 CONTEXTES. La France à la fin des années trente.
- 37 RÉSUMÉ
- 43 UN FILM, UN CINÉASTE
- 133 IMAGE PAR IMAGE  
Jean Douchet  
Pierre Lévy
- 163 DOSSIER. Aristocrates et grands bourgeois  
dans la France d'avant-guerre.
- 173 BIOGRAPHIE
- 182 FILMOGRAPHIE
- 184 BIBLIOGRAPHIE
- 185 LEXIQUE



# **C**ONTEXTES

**La France  
à la fin  
des années trente**

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

SUBDIVISION DE RÉGION

de *Yersailles*



COMMUNE

de *Pamboullier*

## ARRÊTÉ DE RÉQUISITION

LE MINISTRE DE LA GUERRE,

Vu la loi du 3 juillet 1877 relative aux réquisitions militaires;

Vu le décret du 2 août 1877 portant règlement d'administration publique pour l'exécution de la loi sur les réquisitions militaires et notamment l'article 2 dudit décret.

Vu la loi du 30 avril 1921 modifiant les dispositions de la loi du 3 juillet 1877, relative aux réquisitions militaires,

ARRÊTE :

Le droit de réquisition est ouvert dans la commune de *Pamboullier* à partir du *vingt quatre septembre 1938*.

Le Ministre de la Guerre.



La première ébauche du scénario de *La Règle du jeu* fut déposée par Renoir à l'Association des auteurs du film le 11 octobre 1938, deux semaines après la signature des accords de Munich. Commencé en février 1939, le tournage du film fut perturbé par le rappel sous les drapeaux de certains membres de l'équipe après l'invasion de la Bohême par les troupes allemandes. La première projection publique eut lieu le 8 juillet 1939 à Paris. Le 3 septembre, la France déclarait la guerre à l'Allemagne.

29 septembre  
1938 : Daladier,  
Chamberlain,  
Hitler et Mussolini  
signent les accords  
de Munich (P. 10).  
Quelques jours  
plus tôt, la guerre  
semblait inévitable  
(Page de gauche).

## **Contexte international : de Munich à la drôle de guerre**

« La guerre est probablement écartée, écrit Léon Blum à la fin du mois de septembre 1938. Mais dans des conditions telles que moi qui n'ai cessé de lutter pour la paix (...), je n'en puis plus éprouver de joie et que je me sens partagé entre un lâche soulagement et la honte. » Quelques semaines plus tôt, la guerre semblait imminente. Après avoir annexé l'Autriche en mars 1938, Hitler venait de revendiquer le rattachement à l'Allemagne d'une région de Tchécoslovaquie à forte majorité de population d'origine germanique : les Sudètes. Liés aux Tchèques par divers pactes et traités, l'Angleterre et la France multiplièrent les tentatives de conciliation. En vain, car aucun terrain d'entente ne pouvait être trouvé. Les pourparlers rompus, Paris rappelait durant l'été 1938 une partie de ses réservistes, alors que l'armée anglaise était placée en état d'alerte.

C'est dans ce contexte que se tint à Munich une conférence internationale, ultime tentative de conciliation entre les futurs belligérants. Au terme des accords qui y furent signés, l'Angleterre et la France, représentées par Chamberlain et Daladier, acceptèrent sans discussion les diktats de Hitler, entérinant le démembrement de la Tchécoslovaquie désormais sacrifiée sur l'autel de la paix.

A son retour, Edouard Daladier fut accueilli comme un héros par une foule enthousiaste réunie sur l'aéroport du Bourget. Tous les grands journaux, la quasi-totalité des hommes politiques, toutes tendances confondues,

livrèrent un vibrant éloge de celui qui, résistant aux « tentations bellicistes », avait su épargner à l'humanité le cauchemar d'un nouveau conflit mondial.

## Pacifisme et défaitisme

Vingt ans à peine après l'hécatombe de 14/18, après cette « der des ders » qui fit plusieurs millions de morts, dépeuplant durablement les campagnes françaises, l'éventualité d'une nouvelle guerre apparaissait en effet à l'immense majorité des Français comme une catastrophe devant être évitée à tout prix.

A l'image de Léon Blum, la gauche socialiste et communiste était déchirée entre la fidélité à la vieille tradition pacifiste, héritée de Jaurès et réaffirmée après l'hécatombe de 14/18, et les exigences de la lutte contre le fascisme et le nazisme. Pour nombre de socialistes dont l'antifascisme ne pouvait être mis en doute, la sauvegarde de la paix restait malgré tout l'objectif ultime, justifiant tous les sacrifices, voire tous les renoncements.

Le parti radical, véritable centre de la vie politique sous la III<sup>e</sup> République, se refusait également, selon le mot de Daladier, à « sacrifier encore un ou deux millions de paysans français ». En fait, comme une partie de la droite modérée, les radicaux misaient plus ou moins ouvertement sur un conflit entre l'Allemagne nazie et la Russie bolchévique débouchant sur une neutralisation réciproque des deux puissances qui représentaient, selon eux, une égale menace pour la France.

Mais c'est dans les rangs de l'extrême droite que se trouvaient les « Munichois » les plus virulents. « La paix, la paix, les Français ne veulent se battre ni pour tous les Juifs, ni pour les Russes, ni pour les francs-maçons de Prague », titrait à l'époque le journal royaliste *L'Action française*.

Pour cette partie de la droite profasciste et antisémite, représentant les secteurs traditionnellement conservateurs de la société, profondément désorientés par les effets de la crise économique et traumatisés par la récente expérience du Front populaire, l'alternative était claire : « Plutôt Hitler que Blum. »



## L'Europe s'embrase

Après Munich, le gouvernement français devait continuer à rechercher une politique d'apaisement, allant même jusqu'à signer avec l'Allemagne un pacte de non-agression. Mais dès le printemps 1939, la tension augmente à nouveau. Le 15 mars, les troupes allemandes pénètrent en Bohême. Puis Hitler revendique Dantzig, alors située en territoire polonais. Le 7 avril, Mussolini lance ses armées sur l'Albanie. Entre-temps, Madrid, dernière ville d'Espagne encore aux mains des républicains, tombe le 28 mars 1939 après une résistance acharnée. Le général Franco, puissamment aidé par Mussolini et Hitler, écrase les dernières brigades de ces armées républicaines que les démocraties occidentales, fidèles à leur politique de « non-intervention », avaient refusé de soutenir.

Le 23 mai 1939, Hitler donne l'ordre aux chefs de la Wehrmacht de préparer l'invasion de la Pologne. D'ultimes tentatives de médiation ont lieu, accompagnées

En mars 1938, Hitler annexe l'Autriche. La France et l'Angleterre se contentent de protester.

d'une intense activité diplomatique (échec d'un pacte entre la Russie, la France et l'Angleterre, signature du pacte germano-soviétique...). Le 30 août, la Pologne mobilise. Le 1<sup>er</sup> septembre, le gouvernement français décrète à son tour la mobilisation générale, alors que les troupes allemandes franchissent les frontières polonaises. Le 3 septembre, la Grande-Bretagne et la France se déclarent en état de guerre avec le Reich.

Succédant à cette « drôle de paix » que connaissait l'Europe depuis Munich, la « drôle de guerre » commençait, mettant un point final à une période d'atermoiements et de compromissions dont Churchill résumera l'issue en ces termes accablants : « Le gouvernement avait à choisir entre la honte et la guerre. Il a choisi la honte et il a eu la guerre. »

## **Economie et politique : la crise persiste**

Touchée plus tardivement et moins profondément que d'autres pays européens par la crise économique mondiale, la France compte en 1938 environ 600 000 chômeurs. L'activité industrielle stagne au-dessous du niveau atteint à la fin des années vingt. La récession s'installe, aggravée par les effets d'une crise financière plus ou moins permanente depuis une quinzaine d'années.

Jusqu'en 1936, la défense de la monnaie et des équilibres budgétaires, objectif prioritaire du gouvernement pour contenir la crise, avait été obtenue au prix d'une diminution générale des revenus des salariés, et en particulier de celui des fonctionnaires. De plus en plus contestée, cette politique d'austérité devait être temporairement remise en cause après la victoire du Front populaire et les grèves massives de juin 1936. Lors des accords Matignon, les syndicats arrachèrent en effet au patronat d'importantes augmentations de salaires. Puis, sur proposition du gouvernement dirigé par Léon Blum, l'Assemblée vota des lois sociales, réduisant notamment la durée du travail à 40 heures par semaine et accordant



pour la première fois aux ouvriers 15 jours de congés payés par an.

Dans les premiers mois qui suivirent leur arrivée au pouvoir, les socialistes avaient espéré que l'augmentation du pouvoir d'achat des salariés, en provoquant une hausse de la consommation, suffirait à relancer l'économie française. En réalité, la demande accrue de produits provoqua surtout une forte augmentation des importations, un affaiblissement du franc et une relance de l'inflation. Les hausses de salaires arrachées par les grèves furent rapidement rattrapées puis dépassées par la hausse des prix. A nouveau, le pouvoir d'achat des couches populaires se mit à régresser.

Aggravés par la fuite des capitaux hors des frontières et la « résistance passive » pratiquée par le patronat, mais aussi par le coût de la politique de réarmement dont l'Etat devait assumer la charge, ces déséquilibres économiques précipitèrent la chute du Front populaire.

Manifestation du 1<sup>er</sup> mai 1939 : Daladier s'attaque aux lois sociales. La puissance syndicale est brisée.

## L'échec du Front populaire

En butte à des campagnes de haine et de calomnies d'une rare violence orchestrées par l'extrême droite, victime des divisions entre socialistes et communistes, le gouvernement présidé par Léon Blum avait démissionné en juin 1937. Pendant près d'un an, divers ministères, alternativement dirigés par des radicaux et des socialistes (Chautemps, Blum), se succédèrent alors à un rythme de plus en plus rapide. Aucun ne parvint à obtenir le soutien nécessaire pour prendre des mesures permettant de faire face à la persistance de la crise et à la montée des tensions internationales.

Le 12 avril 1938, les radicaux, rompant avec leurs alliés socialistes, parvinrent à constituer avec des personnalités de droite un nouveau gouvernement dirigé par Edouard Daladier, le futur « négociateur » de Munich. Disposant au Parlement d'une majorité solide et docile, mais aussi de la confiance de larges secteurs de l'opinion, en particulier au sein des couches moyennes et de la France rurale, Daladier va rapidement engager l'épreuve de force avec les syndicats en remettant en cause certaines lois sociales votées par le Front populaire. Dès novembre 1938, il s'attaque à la loi limitant la durée du travail à 40 heures, qu'il considère comme un obstacle à l'amélioration de la productivité industrielle. La CGT, forte de ses quatre à cinq millions d'adhérents, réplique par une grève générale dont le demi-échec brisera la puissance syndicale.

A la tête d'un pays de plus en plus divisé où s'accroissent rancœurs et déceptions, Edouard Daladier va utiliser sa popularité pour gouverner avec autorité, voire autoritarisme, à coups de décrets-lois. Déjà réduite à l'état de simple chambre d'enregistrement, l'Assemblée soutiendra sans états d'âme ce nouvel homme fort jusqu'à la déclaration de guerre. Après la débâcle de juin 1940, c'est cette même chambre, issue des élections de mai 1936, autrefois soutien de Léon Blum et du Front populaire, qui votera les pleins pouvoirs au maréchal Pétain.

## **Société : la lente émergence de nouveaux modes de vie**

A la veille de la guerre, la France compte entre 41 et 42 millions d'habitants. La population française, déjà relativement peu nombreuse (densité démographique inférieure aux autres pays européens), vieillit régulièrement. Depuis 1935, les décès l'emportent en effet chaque année sur les naissances. « Le Français devient rare », écrit Giraudoux. Plus que la crise économique, c'est la guerre de 14/18 qui reste la cause essentielle de ce fléchissement de la courbe démographique. Celui-ci coïncide en effet avec l'arrivée des « classes creuses » (enfants nés entre 1914 et 1918) à l'âge de la fécondité. Pesant sur le dynamisme économique, mais aussi intellectuel et politique du pays, ce vieillissement de la population aurait pu avoir des effets plus désastreux encore s'il n'avait été en partie compensé par la présence de nombreux étrangers (autour de deux millions, essentiellement Italiens, Polonais, Espagnols) qui constituent à l'époque un apport de main-d'œuvre indispensable dans de nombreux secteurs de l'économie française.

La société française de 1938/1939 reste marquée par de grandes différences de niveau de vie entre classes sociales. Ainsi, dans les familles ouvrières, plus de la moitié du budget des ménages est consacré aux dépenses d'alimentation (contre environ 20% dans les familles bourgeoises). Vivant dans des logements souvent insalubres, partagés parfois en plusieurs foyers, les ouvriers des grandes villes commencent à peine à accéder à des biens nouveaux : poste TSF, moto ou automobile (en général d'occasion), loisirs. Ce n'est ainsi, rappelons-le, qu'en 1936, grâce à la loi sur les congés payés, que des dizaines de milliers de familles ouvrières avaient pu pour la première fois découvrir la mer ou la montagne.

A l'autre extrémité de l'échelle sociale, on trouve ce que l'on appelle à l'époque les « 200 familles », grande bourgeoisie issue des dynasties de la haute finance comme les Vernes, les Mallet, les Rothschild, ou de l'industrie, comme les Peugeot, les Wendel ou les Schneider. Active et influente dans le domaine économique mais aussi

Grâce à la loi sur les congés payés, des millions de Français partent pour la première fois en vacances, (P. 21, en haut, à gauche).

Exclues de tous les postes de responsabilités, les femmes n'ont toujours pas le droit de voter, (P. 21, en haut, à droite).

En France, comme en Angleterre, on procède aux premières expériences de retransmission télévisée... (P. 21, en bas.)

politique, appréciant la vie mondaine de la capitale, cette grande bourgeoisie a depuis une vingtaine d'années tendance à se fondre avec une aristocratie qui renonce de plus en plus à son oisiveté passée (voir à ce sujet notre dossier sur la bourgeoisie et l'aristocratie en France à la veille de la guerre).

Dans un pays où la population urbaine est encore à peine majoritaire, le poids des traditions reste important. Même si elles sont de plus en plus nombreuses à travailler, les femmes sont toujours privées du droit de vote, et *a fortiori* de l'accès aux postes de responsabilités politiques (en 1936, fait sans précédent dans l'histoire de France, Léon Blum fit pourtant entrer trois femmes dans son gouvernement). L'Eglise catholique détient encore un pouvoir d'influence considérable. Elle anime de nombreux mouvements de jeunesse ou associatifs, comme la Jeunesse ouvrière chrétienne, créée en 1926, et gère un important réseau d'écoles confessionnelles. Dans le secteur laïc, l'enseignement secondaire, gratuit depuis peu, commence d'ailleurs à peine à se démocratiser : près de 200 000 élèves en 1938 (presque exclusivement issus des couches moyennes et de la bourgeoisie) contre un peu plus de 100 000 en 1930.

## Développement des médias et nouveaux loisirs

Lentement mais sûrement, les modes de vie commencent pourtant à être révolutionnés par la diffusion d'un certain nombre d'objets symboles de la modernité, comme l'automobile, le téléphone, le disque ou la radio. L'automobile, en particulier, a connu depuis une vingtaine d'années un développement considérable. A la veille de la guerre, environ deux millions de véhicules (contre quelques dizaines de milliers à peine avant 1914) circulent sur 300 000 km de routes goudronnées. Les Français circulent d'ailleurs généralement de plus en plus. Avec la croissance des banlieues dortoirs, de nombreux habitants de la région parisienne doivent ainsi accomplir des trajets quotidiens, en train, en voiture, à moto ou à bicyclette, pour rejoindre leur lieu de travail, souvent éloigné.

LETS POPULAIRES  
CONGÈ ANNUEL



LES FRANÇAISES  
VEULENT VOTER

POUR Assurer leur droit au travail  
Supprimer l'incapacité civile de la femme mariée  
Améliorer la vie de la cité  
Protéger l'individu, la famille, la société

Les Françaises  
doivent voter

POUR lutter contre la mortalité infantile  
la misère et les maladies  
la vie chère. — l'immoralité  
LA GUERRE

**FRANÇAIS !**

N'attendez pas les catastrophes pour faire appel aux femmes

Aidez-les à conquérir leurs droits pour qu'elles collaborent à vos côtés  
au bien-être du Pays et à la Paix

Union Française pour le Suffrage des Femmes

Votez pour le candidat féministe



Alors que l'usage du téléphone se banalise (« Que de belles lettres perdues dans les conversations téléphoniques », note avec regret André Gide dans son *Journal*), le développement de la presse et surtout de la radio fait entrer la société française dans l'ère des mass media. La presse écrite n'a cessé depuis des années d'augmenter ses tirages, dépassant à la fin des années trente les dix millions d'exemplaires vendus chaque jour. En mars 1939, le tirage des deux principaux quotidiens parisiens, *Paris-Soir* et *Le Petit Parisien*, atteignait ainsi respectivement 1 750 000 et un million d'exemplaires. Chaque grand parti dispose d'au moins un quotidien national (le PCF en édite deux, en plus de ses journaux régionaux : *L'Humanité*, vendu à 340 000 exemplaires, et *Ce Soir*, 260 000 exemplaires). De grands hebdomadaires d'inspiration antisémite et profasciste, comme *Gringoire* ou *Candide*, tirent à plus de 500 000 exemplaires, alors que *Le Canard enchaîné* est acheté chaque semaine par plus de 275 000 personnes.

La télévision sort à peine des limbes (première émission officielle diffusée le 25 avril 1935 à partir de la tour Eiffel), mais la presse doit déjà faire face à la concurrence d'un nouveau média mettant en cause son monopole sur l'information : la radio. Les années trente coïncident en effet, en France comme dans le reste du monde, avec un formidable développement de ce nouveau moyen de communication qui devient l'un des symboles de la modernité (voir l'importance que lui donne Renoir dans l'intrigue de *La Règle du jeu*). Inférieur à 500 000 en 1930, le nombre des récepteurs dépasse les cinq millions et demi en 1939. Plusieurs grands journaux créent leurs stations dont les programmes associent informations, musique et reportages sportifs. En 1936, la campagne électorale s'est même déroulée pour la première fois sur les ondes avec l'attribution d'un temps d'intervention à chacun des grands partis politiques.

Grâce à l'essor de la radio mais aussi de l'industrie du disque, la chanson connaît un nouvel âge d'or. La France entière fredonne les refrains de Maurice Chevalier,



Mireille, Damia, Fréhel, Lucienne Boyer ou Jean Sablon. Paris est plus que jamais la capitale mondiale du music-hall, des revues et des chansonniers. En 1938, Charles Trenet fait des débuts triomphaux à l'ABC, alors qu'Edith Piaf chante déjà « Mon légionnaire ». Après les premiers concerts de Louis Armstrong ou ceux de Duke Ellington, et la tournée triomphale en 1937 du célèbre Cotton Club, le jazz connaît une vogue sans précédent. Le Tout-Paris mondain danse sur les rythmes du swing. Le chanteur Johnny Hess invente, au détour d'un refrain, le mot « zazou » qui symbolisera plus qu'un style de musique : l'état d'esprit et le mode de vie d'une partie de la jeunesse dans les années quarante.

Durant cette période, les loisirs favoris des Français restent avant tout le sport et le cinéma. Les associations sportives qui se sont multipliées depuis le début des années vingt ont favorisé le développement d'un sport de masse. Les grandes rencontres de boxe ou de football,

Charles Trenet,  
« le fou chantant »,  
trionphe à l'ABC.

Edith Piaf  
à ses débuts.  
Dans la chanson,  
comme au cinéma,  
le « réalisme  
poétique » est à  
son apogée.

les meetings d'aviation, et surtout les compétitions cyclistes, comme les Six Jours de Paris ou le Tour de France (événements considérables qui marquent le triomphe de la « petite reine »), sont suivis avec passion dans la France entière. Malgré le développement des retransmissions à la radio, un public toujours plus nombreux se presse dans les gymnases, les vélodromes et les stades. Comme le sport, le cinéma attire désormais toutes les couches sociales. Les bourgeois ont cessé de bouder ce qu'ils considéraient, il y a peu encore, au mieux comme un « art mineur », au pire comme un divertissement passablement vulgaire. En 1939, notent Duby et Mandron dans leur *Histoire de la civilisation française*, « le cinéma est en passe de devenir l'élément majeur de la culture nationale ».

## **Contexte artistique et culturel : le temps des désillusions**

A la veille de la guerre, le cinéma français connaît enfin son heure de gloire. *La Grande Illusion* de Jean Renoir, déjà primé à Venise, a obtenu à New York le prix du meilleur film étranger. Plus prolifique que jamais, Renoir réalise durant la seule année 1938 *La Marseillaise* et *La Bête humaine*.

La même année sortent également successivement deux œuvres de Marcel Carné : *Quai des Brumes* et *Hôtel du Nord*. Ancien assistant de René Clair et Jacques Feyder, Carné avait fait ses débuts en 1936. Très vite, il s'impose, aux côtés de Renoir dont il est de quinze ans le cadet, comme l'un des maîtres de ce réalisme à la française, encore appelé « réalisme poétique ». Sur des scénarios et dialogues souvent signés Jacques Prévert, Marcel Carné dirigera les plus grands acteurs de l'époque, de Jean Gabin à Michel Simon, en passant par Louis Jouvet, Pierre Brasseur, Michèle Morgan ou Arletty.

En 1939, alors que Renoir décide de rompre avec la tradition naturaliste et de renouer avec « l'esprit classique » en tournant *La Règle du jeu*, Carné signe l'un des plus grands chefs-d'œuvre du cinéma réaliste français d'avant-guerre : *Le jour se lève*. Présenté quelques



semaines avant la déclaration de guerre, ce film, où Gabin incarne un héros sur qui s'acharne un destin absurde et cruel (symbolisé par un aveugle), sera jugé « démoralisant » et interdit par la censure militaire dès septembre 1939 (*La Règle du jeu* connaîtra le même sort).

Outre Carné et Renoir, le cinéma français peut alors compter sur une diversité de talents, tous déjà plus ou moins confirmés, comme ceux de Christian-Jaque (*Les Disparus de Saint-Agil*, 1938), Marc Allégret (*Entrée des artistes*, 1938), et surtout Julien Duvivier (*La Fin du jour*, 1939), Jean Grémillon (*L'Étrange Monsieur Victor*, 1938) ou Marcel Pagnol. L'auteur de la célèbre « Trilogie de Marseille » a réalisé *La Femme du boulanger* en 1938, avec Raimu et Ginette Leclerc.

Propriétaire de ses propres studios et laboratoires, à la fois producteur, distributeur, écrivain, scénariste et metteur en scène, Marcel Pagnol avait provoqué au début des années trente un petit scandale en prédisant sinon la mort, du moins le déclin du théâtre traditionnel directement concurrencé par l'essor du cinéma parlant. A la veille de la guerre, ces prédictions, accueillies à l'époque avec ironie et scepticisme, étaient amplement confirmées. Au théâtre de l'Œuvre, les dernières pièces de Claudel sont représentées devant des salles presque vides. Louis Jouvet, comme les autres membres du célèbre « Cartel des quatre » (association des directeurs des quatre principaux théâtres d'avant-garde parisiens de l'époque), doit se livrer à d'incessantes acrobaties financières pour parvenir à monter les pièces de jeunes auteurs. De Jean Giraudoux, qui, après la création d'*Electre* en 1938, publie *Ondine*, à Cocteau, dont *Les Parents terribles* sont présentés la même année au théâtre des Ambassadeurs, en passant par Anouilh, la relève des auteurs est pourtant assurée. Mais le grand public qui se pressait dans les salles durant les années vingt et surtout avant-guerre boude ces spectacles, jugés difficiles. Seul le théâtre de boulevard, où triomphent les comédies ou mélodrames de Henry Bernstein, de Sacha Guitry et Marcel Achard, parvient en fait à tirer son épingle du jeu.

En 1938 paraît un livre qui exercera une profonde influence sur de nombreux metteurs en scène de l'après-

guerre : *Le Théâtre et son Double*, d'Antonin Artaud. Au moment où sont publiés ces textes, ensemble de conférences et de manifestes en faveur d'un « théâtre de la cruauté », renouant notamment avec les traditions orientales, en particulier celles du théâtre balinais, Artaud vient d'être interné à Sainte-Anne. A cette époque, l'auteur des *Cenci*, des *Lettres à Jacques Rivière* ou d'*Artaud le Mômo* a depuis longtemps rompu avec le groupe surréaliste dont il a été exclu dès 1929, en même temps que Robert Desnos, autre personnalité dominante de ces années si fécondes pour l'art, la littérature et tout particulièrement la poésie.

## Trajectoire du groupe surréaliste

En janvier 1938 s'ouvre à Paris l'Exposition internationale du surréalisme. Coordonnée par Marcel Duchamp, nommé au poste de « générateur-arbitre » par Breton et Eluard, cette exposition présente côte à côte des œuvres de Dali, Max Ernst, Magritte, Man Ray, Tanguy ou Miró. Le surréalisme, alors à son apogée, se remet pourtant difficilement de la succession de crises internes qui ont jalonné sa courte histoire. Après l'excommunication de Robert Desnos et d'Antonin Artaud en 1929, de profonds désaccords entre Breton et Aragon avaient amené ce dernier à rompre avec le groupe en 1932. A l'origine de ces deux crises : les rapports du surréalisme et de la politique.

Né de la révolte d'une poignée de jeunes poètes et artistes contre l'absurdité meurtrière de la Première Guerre mondiale, le surréalisme, en associant les mots de Marx (« changer le monde ») et de Rimbaud (« changer la vie »), fut dès sa naissance confronté à la question de l'engagement politique. Ses visées subversives (« provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave », selon les termes du premier *Manifeste* rédigé par Breton) dépassaient d'emblée les limites du champ de l'art et de la littérature. De *La Révolution surréaliste* au *Surréalisme au service de la révolution*, les titres des revues publiées



André Breton rend visite à Léon Trotski en exil au Mexique. Le vieux révolutionnaire russe sera assassiné deux ans plus tard par un agent de Staline.

successivement par le mouvement vont témoigner de son engagement croissant dans la mouvance communiste.

En mettant le surréalisme « au service de la révolution », Breton et Aragon prenaient le risque (c'est du moins ce que leur reprochaient Desnos et Artaud) d'enfermer le mouvement dans un carcan en soumettant ses objectifs aux directives du parti communiste, parti auquel ils avaient l'un et l'autre adhéré à la fin des années vingt. De fait, Aragon, en se ralliant au « réalisme socialiste », doctrine officielle du parti dans le domaine artistique, ne tarda pas à renier les principes fondateurs du surréalisme. De son côté, Breton tentera de préserver l'autonomie du mouvement, se heurtant sans cesse à l'incompréhension et à l'hostilité des dirigeants d'un PCF de plus en plus aveuglément soumis aux diktats de Staline.

En 1935, la rupture entre le groupe surréaliste et le parti communiste est consommée. Participant l'année suivante à un meeting contre les premiers grands procès staliniens, Breton se rapprochera du petit courant qui se réclame en France des thèses de « l'opposition de gauche » dirigée par le vieil adversaire de Staline, Léon Trotski. Peu après l'Exposition internationale du surréalisme, en 1938,

il rencontre au Mexique le vieux révolutionnaire exilé avec qui il rédige un nouveau manifeste. *Pour un art révolutionnaire indépendant* réaffirme, contre les thèses stalinienne auxquelles va se rallier, après Aragon, Paul Eluard, le principe de l'indépendance de l'art vis-à-vis des doctrines politiques (« Toute licence en art ! », tel est le mot d'ordre de Breton et Trotski).

## L'engagement des intellectuels

La trajectoire du groupe surréaliste au cours des années trente, son engagement croissant et ses rapports toujours conflictuels avec la politique, reflètent plus largement l'état d'esprit qui règne dans les milieux intellectuels et artistiques dans la France de l'entre-deux-guerres. Profondément révoltés par les horreurs du premier conflit mondial, assistant avec enthousiasme à la révolution d'Octobre et à l'établissement du pouvoir des soviets en Russie, nombre d'artistes, écrivains, intellectuels, scientifiques français se réclamèrent, à un moment ou un autre, du communisme. Ce fut le cas, outre les membres du groupe surréaliste, de personnages aussi importants que Pablo Picasso, Jean Renoir, André Gide, mais aussi Louis-Ferdinand Céline (avant qu'il opte pour le fascisme). De Malraux à Nizan, Roger Vailland, Henri Barbusse, Romain Rolland, Paul Langevin, Jean Guéhenno, il est impossible de citer tous les intellectuels, parmi les plus célèbres, qui furent, à des degrés divers et pour des périodes plus ou moins longues, « compagnons de route » du parti communiste.

La montée des périls en Europe, après que Mussolini et Hitler eurent pris le pouvoir, devait naturellement accentuer l'engagement et la radicalisation de l'intelligentsia française. Des comités Amsterdam-Pleyel, créés par Barbusse et Rolland et soutenus notamment par Einstein, Heinrich Mann, John Dos Passos, Bernard Shaw, H.G. Wells ou Bertrand Russell, au Comité de vigilance des intellectuels antifascistes présidé par le philosophe Alain et le physicien Paul Langevin, plusieurs organisations regroupèrent durant les années trente

artistes et intellectuels mobilisés contre les risques de guerre et le danger fasciste.

Après le coup de force de l'extrême droite du 6 février 1934, la victoire du Front populaire devait susciter dans ces milieux un formidable enthousiasme. Nombreux étaient ceux qui pensaient, au plus fort des grèves avec occupation de juin 1936, que l'heure du « grand soir », cette révolution si attendue, était venue (« Tout est possible ! », disait alors Marceau Pivert, le chef de file de la gauche du parti socialiste). A peine un an plus tard, le gouvernement présidé par Léon Blum tombe, victime du « mur de l'argent » mais aussi, et peut-être surtout, de ses propres dissensions. Chez les intellectuels comme dans les couches populaires, la déception est immense.

## Le temps des désillusions

Mais déjà en Espagne, la guerre civile fait rage. Les intellectuels et artistes français multiplient les initiatives pour venir en aide aux républicains abandonnés par les démocraties occidentales, alors que les forces de Franco sont activement soutenues par Hitler et Mussolini. Certains, comme le poète surréaliste Benjamin Péret ou Malraux (qui évoquera ces années de combat dans *L'Espoir*), iront même jusqu'à rejoindre les brigades internationales qui se battent aux côtés des républicains espagnols.

Malgré une résistance acharnée, la progression des armées franquistes s'accroît en 1938, année où Pablo Picasso peint le célèbre tableau qui porte pour titre *Guernica*, nom d'un petit village rayé de la carte par les bombes de l'aviation allemande et qui deviendra le symbole du calvaire de tout un peuple. La chute de Barcelone, en janvier 1939, puis celle de Madrid, deux mois plus tard, sonneront bientôt le glas d'une époque. Pour ceux qui n'ont cessé de combattre avec les armes de l'esprit « la bête immonde » (Brecht) vient le temps des désillusions. Après l'Anschluss et Munich, pour les rares intellectuels qui, comme Nizan, conservent encore une foi intacte, le pacte germano-soviétique, scellant une alliance « contre nature » entre Hitler et Staline, tombera comme un ultime coup de massue.



L'évolution de Jean Renoir durant ces années est à cet égard exemplaire. Figure de proue de la gauche intellectuelle, coréalisateur d'un film de propagande pour le PCF, *La vie est à nous*, au moment du Front populaire, le cinéaste ira jusqu'à tourner après *La Règle du jeu* (film « désenchanté » s'il en est) une version de *La Tosca* dans l'Italie de Mussolini. Au cours des années 1938/1939, nombreux sont ceux qui, comme lui, commencent à « prendre du champ » vis-à-vis de la politique. La déception, la lassitude, le sentiment d'impuissance, nés de l'échec des combats passés, ne sont pas seuls en cause. Les informations qui commencent à filtrer sur les procès de Moscou et les massacres perpétrés par la direction stalinienne vont provoquer un choc dans les milieux intellectuels pour qui l'URSS faisait depuis des années figure de terre promise. Face à ce que certains s'obstinaient à considérer comme une campagne de calomnies contre la « patrie du socialisme » orchestrée par la « propagande bourgeoise », Breton fut, on l'a vu, l'un des premiers à réagir, rompant avec le PCF pour se rapprocher du courant trotskiste. Mais c'est encore l'itinéraire d'André Gide, figure centrale de l'intelligentsia de cette époque, qui apparaît le plus significatif sur ce point.

Romain Rolland, l'un des chefs de file des intellectuels communistes en compagnie du « petit père des peuples », lors d'un voyage à Moscou, en juin 1935.

Gide et Malraux,  
deux célèbres  
« compagnons de  
route » du parti  
communiste  
français.  
(Page de droite,  
en haut.)

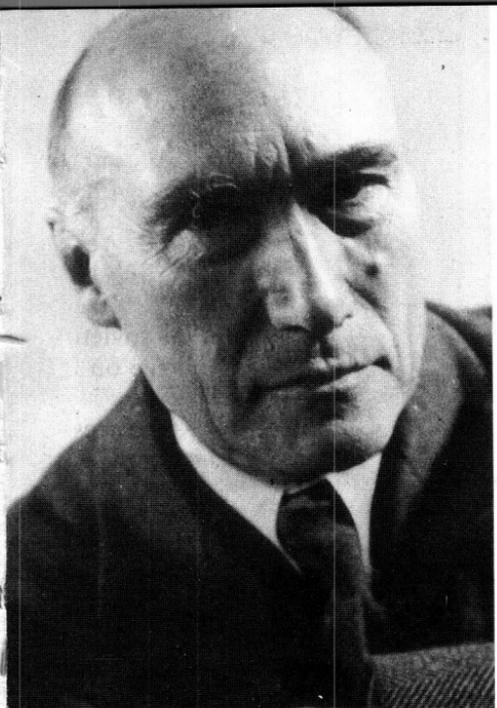
Céline :  
avec Brasillach  
et Drieu La  
Rochelle,  
l'une des figures  
de proue de  
l'intelligentsia  
de droite  
antisémite.  
(Page de droite,  
en bas.)

## Around Gide and the NRF

Ecrivain célébrissime après la publication des *Caves du Vatican* (1914) ou des *Faux-Monnayeurs* (1925), André Gide s'était converti en 1932 au communisme. « De cœur, de tempérament, de pensée, j'ai toujours été communiste », écrit-il alors. Il a 62 ans. Quatre ans plus tard, après avoir été invité, comme nombre d'artistes et d'intellectuels « progressistes », par le pouvoir soviétique, il publie *Retour de l'URSS*, récit de voyage où il dénonce « les graves erreurs » du stalinisme.

Traîné dans la boue par les journaux communistes, Gide sera d'abord considéré comme un traître et un renégat dans les cénacles de la Rive gauche. Mais sa prise de position ne sera pas sans conséquence sur l'évolution de ce petit milieu. Car l'auteur des *Nourritures terrestres* n'est pas seulement l'un des écrivains les plus justement admirés de son temps. Il est aussi le chef de file incontesté d'un courant, ou plutôt d'une constellation d'écrivains regroupés autour d'une revue littéraire qui jouit d'un formidable prestige : la *NRF*.

« Il n'y a en France que trois puissances : les catholiques, le communisme et la *NRF*. Commençons par la *NRF* », dira l'ambassadeur allemand Otto Abetz en arrivant à Paris en 1940. Créée au début du siècle, *La Nouvelle Revue française* devint, sous la houlette de Jacques Rivière puis de Jean Paulhan, le principal creuset du renouveau de la littérature française au cours des années vingt et trente. De Roger Martin du Gard, auteur des *Thibault* et prix Nobel de littérature en 1937, à Paul Valéry qui publie en 1939 ses *Mélanges*, de Malraux à Drieu La Rochelle (dont un nouveau roman, *Gilles*, paraît également en 1939), les éditions de la *NRF* dirigées par Gaston Gallimard publieront la plupart des romanciers, poètes, auteurs dramatiques, philosophes ou critiques littéraires qui contribuèrent au rayonnement de la culture française dans le monde. Traversée par tous les grands débats de l'époque, l'originalité et la force de la *NRF* tenaient à son refus de toute exclusive dictée par des considérations politiques. Des écrivains de gauche et



antifascistes, comme Gide ou Malraux, y côtoyaient ainsi un Drieu La Rochelle acquis aux thèses de l'extrême droite profasciste.

## Vers une révolution spirituelle ?

Comme Drieu, Louis-Ferdinand Céline, qui publie en 1938 *Bagatelle pour un massacre*, pamphlet violemment antisémite, devait rejoindre après un bref passage à l'extrême gauche (invité comme Gide et tant d'écrivains à visiter l'URSS, il écrira à son retour un texte d'un anti-communisme virulent intitulé *Mea Culpa*) le petit noyau d'intellectuels français qui se lanceront dans la Collaboration. Nostalgiques d'un mythique âge d'or de l'Occident, tenant les juifs et les francs-maçons pour responsables de tous les maux, ces intellectuels d'extrême droite exercent une influence qui est loin d'être négligeable, bénéficiant de tribunes dans des journaux à fort tirage comme *Je suis partout*, dont Robert Brasillach est depuis 1935 le rédacteur en chef.

La revue *Esprit*, créée en 1932 par Emmanuel Mounier, traduit quant à elle l'évolution d'une partie des milieux intellectuels fortement marqués par la vieille tradition du catholicisme français. A la recherche d'une hypothétique troisième voie entre communisme et fascisme, Mounier, comme à leur façon ces grands écrivains catholiques que sont Bernanos ou Claudel, voit dans une nouvelle « révolution spirituelle » la seule issue à la profonde crise de valeurs que connaît alors l'Europe.

En marge de ces divers courants, rétive sinon indifférente à tout engagement, une nouvelle génération d'écrivains, celle qui marquera l'après-guerre, commence à s'affirmer. 1938/1939 paraissent *Les Parents terribles*, de Cocteau, *Ondine*, de Giraudoux, alors qu'un jeune agrégé de philosophie du nom de Jean-Paul Sartre publie *La Nausée*, qui deviendra l'un des livres cultes de l'après-guerre.

## La pensée en marge de l'université

Au moment où paraît son premier roman, Sartre a déjà engagé ce gigantesque travail de relecture et de mise à

jour de la philosophie occidentale qui sera publié en 1943 sous le titre *L'Être et le Néant*. Les textes du philosophe allemand Martin Heidegger sont encore inconnus en France, et les *Etudes kierkegaardienne*s que publie Jean Wahl en 1938 constituent sans doute les seules prémices de cet « existentialisme » qui dominera la pensée d'après-guerre.

La philosophie vit encore dans les années trente à l'ombre de ces grands penseurs que sont Bergson, qui a publié en 1932 sa dernière œuvre importante, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Emile-Auguste Chartier dit Alain, ou encore Léon Brunschvicg. À côté de jeunes philosophes résolument marxistes comme Nizan, Henri Lefebvre ou Georges Politzer, c'est souvent à des écrivains qui, comme Georges Bataille ou Roger Caillois (qui publie *L'Homme et le Sacré* en 1939), animateurs du Collège de Sociologie, n'ont aucune attache avec l'université que la pensée française doit son renouveau. Alors que Jacques Lacan, un jeune disciple de Freud, ami des surréalistes, commence à bousculer les dogmes immuables de la psychiatrie française, la psychanalyse reste toujours interdite de cité dans les écoles de médecine et à l'université. Il faut donc être un penseur totalement « atypique » comme l'est Gaston Bachelard pour oser publier en 1938 un ouvrage sous le titre *Psychanalyse du feu*.

Ouvert aux théories freudiennes, Bachelard fut surtout, avec Jean Cavaillès, l'artisan d'une féconde confrontation entre la philosophie et les sciences, en pleine révolution après les découvertes d'Einstein et des pères de la physique quantique. Bénéficiant d'une des meilleures écoles de mathématiques (en 1939, un groupe de mathématiciens français publie sous le pseudonyme de Nicolas Bourbaki un ouvrage qui fera date), la France reste d'ailleurs en pointe dans le domaine de la physique. Continuateurs des travaux des De Broglie, Joliot, Curie ou Becquerel, Irène et Frédéric Joliot-Curie réussissent à isoler les premiers corps radioactifs artificiels avant qu'en 1939 ne soient mises en évidence les premières réactions en chaîne.



# **RÉSUMÉ**

# GÉNÉRIQUE

**LA RÈGLE DU JEU**  
**N.E.F.**  
**LES GRANDS FILMS**  
**CLASSIQUES**  
**JEAN RENOIR**  
**JEAN RENOIR**

**JEAN BACHELET**  
**JACQUES LEMARE**  
**MARGUERITE**  
**HOULET-RENOIR**  
**EUGÈNE LOURIE**

**MARCEL DALIO**  
**NORA GRÉGOR**  
**ROLAND TOUTAIN**  
**JEAN RENOIR**  
**MILA PARÉLY**  
**ODETTE TALAZAC**  
**PIERRE MAGNIER**  
**PIERRE NAY**  
**RICHARD FRANCOEUR**  
**CLAIRE GÉRARD**  
**ANNE MAYEN**

**NICOLAS AMATO**  
**M. CORTEGGIANI**  
**PAULETTE DUBOST**  
**GASTON MODOT**  
**JULIEN CARETTE**  
**EDDY DEBRAY**  
**LÉON LARIVE**  
**LISE ÉLINA**

Titre original  
Production d'origine

Production  
Scénario et dialogue  
Réalisation

Opérateur  
Cadreur

Montage  
Décorateur

Robert de La Chesnaye  
Christine de La Chesnaye  
André Jurieu  
Octave  
Geneviève  
Charlotte de La Plante  
Le général  
Saint-Aubin  
La Bruyère  
Mme de La Bruyère  
Jackie

Le Sud-Américain  
Berthelin  
Lisette  
Schumacher  
Marceau  
Corneille  
Le cuisinier  
La reporter

Le film fut tourné début 1939 aux studios Pathé-Joinville et en Sologne. Première mondiale : le 7 juillet 1939, à Paris.

## RÉSUMÉ

Aéroport du Bourget, fin des années trente : une foule en délire accueille l'aviateur André Jurieu qui vient de réaliser un exploit étonnant en traversant l'Atlantique en vingt-trois heures. Mais la joie du héros est assombrie par l'absence de Christine, la jeune épouse d'un grand bourgeois parisien dont il est secrètement amoureux et qu'il espérait conquérir en réalisant cette performance. Cruellement meurtri, il provoque un scandale en adressant publiquement des reproches à la jeune femme devant les micros d'une grande radio parisienne. Puis, revenant vers Paris en compagnie de son vieil ami Octave, il tente de se tuer en jetant sa voiture dans un fossé. Impressionné par ce geste, Octave, qui est aussi le grand confident de Christine, décide de tenter d'intercéder en sa faveur.

Malgré le scandale provoqué par la confession publique de l'aviateur, Octave réussit à convaincre tour à tour Christine et son mari, Robert de La Chesnaye, aristocrate mondain dont la seule passion est de collectionner de vieux automates, d'inviter son ami à une partie de chasse dans leur propriété de Sologne. Accompagnés de leurs domestiques, les époux La Chesnaye arrivent au château de la Colinière, où vont les rejoindre leurs nombreux invités, tous grands bourgeois ou issus de la vieille noblesse. Parmi ceux-ci figurent bien entendu Octave et Jurieu, mais aussi Geneviève, l'amante du marquis de La Chesnaye avec qui ce dernier, repris d'une passion subite pour sa femme, a décidé de rompre.

Devant le « clan » au grand complet, Christine, sincère et innocente, tente de mettre un point final aux rumeurs en prononçant un discours où elle insiste sur le caractère purement amical de sa relation avec Jurieu. Même si cette nouvelle confession ne fait que confirmer les soupçons (totalement injustifiés) qui pèsent sur la jeune femme, son discours est chaleureusement applaudi. Les apparences sont sauvées. Ce petit monde, un instant déstabilisé par le scandale, va pouvoir à nouveau vaquer en toute quiétude à ses occupations. Pour célébrer cet

heureux dénouement, Robert de La Chesnaye annonce son intention d'organiser après la chasse une grande fête en l'honneur de l'aviateur.

Au même moment, chez les domestiques, les intrigues vont bon train. Marceau, un braconnier pour lequel Robert s'est pris d'amitié au point de l'engager à son service, courtise la servante de Christine. Mais Lisette est mariée au garde-chasse Schumacher, personnage autoritaire et violent qui voue une vieille rancune au braconnier.

Au cours de la partie de chasse, Robert annonce à Geneviève sa décision de mettre un terme à leur relation. Résignée, celle-ci lui demande et obtient un dernier baiser d'adieu, surpris de loin par Christine qui se méprend naturellement sur son sens. Découvrant l'existence d'une relation qu'elle était d'ailleurs la seule à ignorer, l'innocente et vertueuse jeune femme décide soudain de céder à un de ses nombreux prétendants...

Alors que la fête bat son plein, Christine tombe dans les bras d'un de ses invités, Saint-Aubin, ce qui déclenche bientôt une bagarre entre ce dernier et Jurieu. Au même moment, Schumacher surprend Lisette dans les bras de Marceau qu'il poursuit à travers le château, bien décidé à venger son honneur de mari bafoué.

Rythmés par une musique de plus en plus endiablée, les événements se précipitent. Christine avoue soudain son amour à Jurieu et lui propose de fuir avec elle. Mais l'aviateur, en grand bourgeois respectueux des usages et des conventions, tient à avoir au préalable une explication loyale avec Robert. En fait, celle-ci tourne court et déclenche un nouveau pugilat, brutalement interrompu par des coups de feu tirés par Schumacher, qui continue à poursuivre Marceau.

A l'issue de ces épisodes mouvementés, que la plupart des invités ont pris pour des distractions prévues au programme de la fête, La Chesnaye et Jurieu se réconcilient, tout comme Marceau et Schumacher, qui devront pourtant quitter le château. Alors que Robert prend, à regret, congé de ses deux domestiques, Octave, auprès de qui s'est réfugiée Christine, avoue soudain à son tour sa flamme à la jeune femme et l'exhorte à fuir en sa

compagnie ce monde d'ennui et de duplicité. Sur le point de partir, Schumacher et Marceau surprennent le couple qui s'est réfugié dans une petite serre du jardin. Mais dans l'obscurité, c'est sa propre femme, Lisette, que le garde-chasse croit voir dans les bras d'Octave, car Christine porte à cet instant une pèlerine appartenant à sa servante. D'un commun accord, les deux hommes décident de se venger en tuant celui qu'il prenne pour leur rival.

Alors que Christine attend dans la serre, Octave retourne au château prendre quelques affaires. Sermonné par Lisette, il renonce soudain à son projet et propose à Jurieu de rejoindre Christine. L'implorant de partir cette fois sans délai, Octave jette son manteau sur les épaules de l'aviateur. Schumacher, à nouveau abusé par le vêtement, croit voir Octave et tire. Jurieu tombe, tué sur le coup.

Devant ses invités rassemblés, Robert de La Chesnaye rend hommage à l'aviateur, attribuant sa mort à un « regrettable accident ». Une fois de plus, les apparences sont sauvées. Malgré ou plutôt grâce au sang versé, l'impitoyable règle du jeu qui régit le clan a été préservée. Déprimé, déçu par ce monde autant que par lui-même, Octave quitte le château et s'enfonce dans la nuit.



**U** N FILM  
**UN CINÉASTE**

*« Comme le dit Pascal, il n'y a qu'une chose qui intéresse l'homme, c'est l'homme. Tout ce qui entoure l'acteur doit être subordonné à ce but : mettre le public en contact avec un être humain. »*

*Jean Renoir (Ma Vie et Mes Films)*

« Jean Renoir ne filme pas des situations, mais des personnages », disait François Truffaut. Bien qu'il sache mieux que quiconque « raconter des histoires » (« Je suis avant tout un raconteur d'histoires », répétait-il souvent), Renoir a toujours considéré le scénario, et même ce que l'on appelle, de façon souvent fort prétentieuse, le « sujet » d'un film, comme quelque chose de relativement accessoire, un moyen, un instrument parmi d'autres de la mise en scène. « Je ne croyais pas à l'importance du sujet », écrit-il dans un chapitre de son autobiographie, *Ma Vie et Mes Films*, où il évoque ses débuts. « J'en reconnaissais la nécessité, mais lui refusais le privilège d'influencer le récit. Pour moi, l'idéal eût été un film sans sujet, basé uniquement sur les sensations du metteur en scène, traduites à l'usage du public par les acteurs. Les amateurs de théâtre emploient souvent pour dire leur admiration pour une pièce l'expression "bien charpentée". Cette belle charpente m'agaçait prodigieusement. Ce qui comptait pour moi, c'était un beau gros plan. Il se trouvait que pour avaler un gros plan, le public avait besoin d'une histoire. Je me soumettais à cette nécessité, mais à contrecœur. »

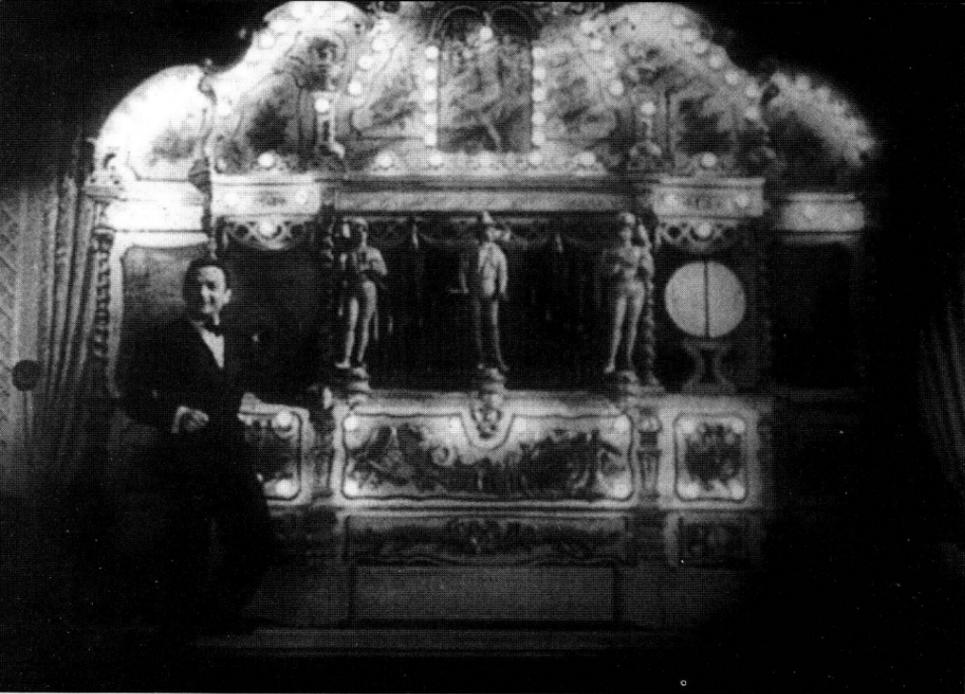
La mise en scène dans le cinéma de Renoir, plus que dans tout autre, part de l'acteur. De l'écriture au montage, tout est soumis chez lui à cette suprême exigence : permettre au comédien de trouver et d'exprimer la vérité intérieure d'un personnage. Ainsi, s'il utilise fréquemment dans ses films de longs plans filmés en continu, ce que l'on appelle des plans-séquences, ce n'est pas pour rechercher un effet de style, mais tout simplement, comme il le dit, parce qu'en coupant une scène en une multitude de plans courts, on risque aussi de couper l'inspiration du comédien. Ne filmant pas des idées, dit encore Truffaut, mais « des hommes et des femmes qui ont des idées », Renoir assigne au cinéma un seul but,



apparemment modeste, en réalité infiniment complexe et incertain : « Mettre le public en contact avec un être humain car le vrai sujet, dit-il, c'est cet individu que le dialogue, l'image, la situation, le décor, la température, l'éclairage contribuent à révéler .»

« Mon travail à la prise de vues part de l'acteur. »

La fonction que donne ce cinéaste à la caméra est d'ailleurs résumée de façon particulièrement claire dans une petite scène de *La Règle du jeu* où Christine observe avec une lunette d'approche un écureuil à la fin de la partie de chasse. Grâce à son « optique si fine » et son effet de « télé-loupe », explique un personnage, ce merveilleux instrument permet d'examiner l'animal sans l'intimider et de vivre ainsi « toute sa vie intime ». Dans un de ses textes, Renoir comparait son travail à celui d'un entomologiste filmant ces animaux sauvages un peu particuliers que sont les acteurs. S'il a suffisamment d'adresse et un peu de talent, le metteur en scène peut réussir, dit-il, à leur faire oublier la présence des appareils, des lampes et des microphones et « faire sur eux un



Marcel Dalio  
dans le plan du  
limonaire :  
« L'homme tout  
court. »

documentaire comme il en ferait dans la nature sur un animal. Si on arrive à cela, on est très près de quelque chose de pas trop mal. Dans la nature, vos mouvements maladroits peuvent mettre en fuite l'animal. Dans un film dramatique, l'acteur ne s'enfuit pas, mais c'est son naturel qui s'enfuit et c'est bien pis. »

Tous les films de Jean Renoir contiennent un plan, généralement un seul plan, qui nous met brutalement en contact avec ce que François Truffaut appelait « l'homme tout court », « cet homme démuni, soutenu par la grande illusion de la vie sociale », cet homme, comme il le dit, souvent ridicule, prétentieux, mégalomane, menteur, parfois criminel, et pourtant si émouvant dans sa recherche obstinée du bonheur. Dans *Les Bas-Fonds*, ce plan est celui où le baron ruiné (interprété par Louis Jouvet), énumérant les costumes qu'il a portés au cours de son existence, prend délicatement dans l'herbe un escargot et le fait grimper le long de son doigt. Dans *Une partie de campagne*, le plan où Sylvia Bataille va céder

aux baisers de Georges Darnoux. Ou encore, dans *Le Crime de Monsieur Lange*, celui où Estelle écoute assise sur un banc la cour maladroite que lui fait Amédée Lange.

Tout le travail de mise en scène de Renoir consiste à préparer ce moment toujours imprévu, miraculeux, où il pourra « surprendre cette étincelle de vie que les êtres laissent parfois échapper lorsqu'ils sont sans contrôle et qui peut être révélatrice de leur destin ». Instant rare où l'acteur, malgré ou plutôt à cause de la présence de la caméra, est soudain plus qu'un acteur, jouant avec plus ou moins de talent le rôle qu'on lui a attribué. Peu importe que celui-ci n'ait pas jusqu'alors semblé créble, vraisemblable dans le personnage qu'il incarne. Mieux, et tel est l'un des secrets du style si singulier de Jean Renoir, plus l'acteur semble à l'origine (par son physique, son accent ou son âge) « hors de son emploi », plus il va pouvoir, contre toute attente, devenir son personnage, nous livrant tout un monde, son monde, mais aussi le nôtre, monde vivant constitué d'une foule d'éléments disparates, fragmentés, contradictoires, qui soudain s'assemblent « comme un tout ».

Dans *La Règle du jeu*, ce moment rare se produit presque à la fin du film, dans ce que le cinéaste appelle « le plan du limonaire » : l'un des meilleurs, de son propre aveu, qu'il ait jamais tournés. Alors que la fête s'emballa, se transformant en une gigantesque danse macabre, Robert de La Chesnaye monte sur scène pour présenter à ses invités un magnifique limonaire, clou de la collection d'automates musicaux à laquelle il a consacré sa vie. Dans cette scène, il ne se passe apparemment rien, ou presque rien. Dalió doit dire deux lignes de texte et tirer un rideau. Rien de plus simple et pourtant, le tournage de ce plan fut, rappelle l'acteur dans une conversation avec Renoir, des plus laborieux : « J'étais assez honteux d'être obligé de reprendre ce plan, rappelle Dalió, et je me disais : "Pourtant c'est simple, je vais venir devant le limonaire et puis avoir l'air joyeux..." »

Renoir le savait, au moment où rien ne peut plus arrêter la danse de mort frénétique à laquelle se livrent les

personnages de *La Règle du jeu*, écho dans la fiction de la réalité omniprésente du désastre qui s'annonce, se rapproche à mesure que parviennent à ces baladins réfugiés en mars 1939 dans un château de Sologne les nouvelles de l'extérieur, le sourire de Dalio ne pouvait pas « passer ». Figé, comme l'écrit Bazin, « dans un rictus de jouissance dérisoire et bouleversante », saisissant mélange, dit Renoir, « d'humilité et d'orgueil, de réussite et de doute », le visage de Dalio/Robert de La Chesnaye, « plus juif que jamais » comme croient le dire de façon infâmante Bardèche et Brasillach, est à cet instant l'expression même de l'horreur mais aussi de la grandeur de la condition humaine.

## Un film d'ensemble

L'auteur, rappelle Renoir, est généralement le dernier à savoir si le film qu'il va réaliser sera réussi ou raté. Les chefs-d'œuvre ne se programment pas. En commençant à travailler sur le projet de *La Règle du jeu*, Jean Renoir n'avait, dit-il, pas l'intention de faire un film « d'avant-garde », encore moins ce qui apparaîtra a posteriori comme son chef-d'œuvre. Bien au contraire, son désir était, du moins au départ, de faire « un bon petit film normal » en s'essayant à un genre plus « léger », amusant, distrayant que celui de ses films précédents. Sur un point pourtant, le projet de *La Règle du jeu* apparaissait d'emblée comme l'un des plus ambitieux qu'ait jamais eus le cinéaste. Ce film, confiait-il à Jacques Rivette, « est un des rares cas dans les histoires de tournage de film où la conception que j'avais au départ (...) à savoir qu'il s'agissait d'un film d'ensemble, d'un film représentant une société, un groupe de personnes et non un cas personnel, s'est retrouvée à l'arrivée ».

Si on est bien en mal de dire dans *La Règle du jeu* qui sont le ou les personnages principaux (il y a quatre rôles d'importance à peu près égale : Christine, Jurieu, Octave, Robert, et autant de « gros seconds rôles » : Marceau, Geneviève, Lisette, Schumacher), c'est que son ambition fut d'emblée de dépeindre non des individus, mais « une société », « presque toute une classe ».



Renoir fait partie des très rares cinéastes qui ont, de façon constante, dès leurs premiers films, conçu et mis en scène de vrais et solides seconds rôles. Il a toujours manifesté une préférence marquée pour les scénarios qui s'écartent du classique face à face entre deux personnages. La plupart des histoires qu'il a lui-même imaginées et dont la trame n'est pas inspirée d'une œuvre déjà existante comportent d'ailleurs au moins trois personnages principaux. Tel était le cas du *Crime de Monsieur Lange* (1936), écrit en collaboration avec Jacques Prévert, et surtout de *La Grande Illusion* (1937) où Gabin, Fresnay et von Stroheim se partagent la vedette, aux côtés de personnages forts, incarnés par Carette et Dalio. Mais c'est dans *La Marseillaise*, tourné la même année que *La Grande Illusion*, que Renoir s'était sans doute le plus approché de ce qu'il appelle « un film d'ensemble ».

Cette évocation des principaux épisodes de la Révolution française, mise en scène, selon Truffaut, comme un véritable « montage d'actualités », laisse dans l'ombre, de façon délibérée, la plupart des grands personnages

*La Marseillaise.*

« Je me suis souvent demandé pourquoi il fallait suivre les mêmes gens dans un film. »



(Sieyès, Mirabeau, Danton, Robespierre...). A l'exception du roi et de Marie-Antoinette, tous les protagonistes de cette vaste fresque historique sont des êtres anonymes, paysans, petits nobles ou notables bourgeois vivant dans de lointaines provinces, volontaires du bataillon des Marseillais, patriotes « de base »... Rompant avec une certaine histoire « événementielle », son projet était déjà de mettre en scène moins des individus que des groupes sociaux. Au lieu de se lancer dans de somptueuses reconstitutions historiques, Renoir avait choisi de faire revivre la Révolution par les yeux d'hommes et de femmes anonymes, fantassins de l'histoire dont l'enthousiasme, la générosité, le courage ou au contraire l'aveuglement collectif, les réflexes de caste jouèrent un rôle au moins aussi important que tel ou tel grand mot prononcé par un personnage célèbre.

« Dans *La Règle du jeu*, lit-on dans une des premières ébauches du scénario, le milieu choisi est un milieu extrêmement riche, extrêmement mondain ; pas un milieu de parvenus, mais de bonne, authentique et ancienne bourgeoisie. » Les séquences de *La Marseillaise* consacrées à l'aristocratie avait déjà donné l'occasion au cinéaste de dépeindre une « société riche, complexe », régie par un ensemble de règles et d'usages séculaires extrêmement stricts (codifiés notamment dans « l'étiquette » en vigueur à la Cour). Au risque de déplaire à certains de ses amis de la gauche intellectuelle et politique, il avait dressé dans ce film un portrait très nuancé de l'entourage royal et du milieu des émigrés. « Plaidant, comme dit Truffaut, pour toutes les causes », son propos n'était pas de condamner, mais de comprendre pour ainsi dire « de l'intérieur », l'attitude et l'état d'esprit de cette classe en essayant de la représenter avec le même soin, la même distance, la même objectivité que les autres couches sociales prises dans la tourmente révolutionnaire.

Après  
*La Bête humaine*,  
échapper au  
naturalisme...  
échapper même à  
Flaubert.

## De Nana à La Bête humaine

Avant *La Marseillaise*, Renoir avait déjà mis en scène des personnages d'aristocrates ou de grands bourgeois, en particulier dans *Les Bas-Fonds* ou *La Grande Illusion* (où

Erich von Stroheim interprétait le rôle d'un « Junker » allemand et Pierre Fresnay, celui d'un aristocrate français durant la Première Guerre mondiale). Mais, comme la plupart des cinéastes français de l'entre-deux-guerres, il s'était essentiellement consacré jusqu'alors à la peinture de personnages issus des couches les plus basses de la société, milieux de petits employés (*La Chienne*, 1931), d'ouvriers (*Toni*, 1934 ; *Le Crime de Monsieur Lange*, 1935), ou du « lumpen-prolétariat » (*Les Bas-Fonds*, 1936).

Dès la fin des années vingt, Renoir avait d'ailleurs été le premier en France à jeter les bases d'un cinéma résolument réaliste. A l'époque, enthousiasmé par les films de Griffith et surtout d'Erich von Stroheim, il avait tenté de suivre la voie ouverte par ceux qu'il considéra toujours (avec Chaplin) comme ses maîtres, en puisant dans la vieille tradition du roman naturaliste français. Relisant Flaubert, Zola, Maupassant, mais étudiant aussi les tableaux des peintres impressionnistes contemporains de ces grands écrivains, en particulier ceux de son père, Pierre-Auguste Renoir, il avait alors découvert, dit-il dans ses souvenirs, « la valeur plastique incomparable (...) du geste d'une laveuse de linge, d'une femme qui se peigne devant une glace, d'un marchand des quatre-saisons devant sa voiture ». Rompant avec les jeux d'effets esthétisants, les décors et les personnages « stylisés » de la fin du muet, *Nana*, son « véritable premier film », tourné en 1926 d'après le roman de Zola, avait scandalisé à sa sortie un public habitué aux intrigues douceâtres, inspirées du mélodrame et de la comédie bourgeoise. Après ce premier échec, il devait en connaître d'autres, tout aussi cuisants (on lui reprochera, comme à Zola, d'avoir un goût pour les personnages « tarés », une fascination perverse pour le « vice » et la « fange ») en transposant trop fidèlement à l'écran l'atmosphère des romans de Flaubert (*Madame Bovary*) ou de Simenon (*La Nuit du carrefour*).

Dans un contexte politique déjà lourd (accession de Hitler au pouvoir en Allemagne, coup de force manqué de l'extrême droite française le 6 février 1934), ses films avaient pris « une coloration sociale » de plus en plus

marquée. Comme la plupart des intellectuels et des artistes de sa génération, Jean Renoir avait suivi avec enthousiasme, et même participé activement au mouvement qui devait déboucher sur la victoire du Front populaire aux élections de 1936. Les films qu'il réalisa durant cette période, sur des scénarios écrits en collaboration avec Jacques Prévert ou Charles Spaak (scénaristes attirés de Carné, Duvivier et Grémillon), mettaient, plus que jamais, au premier plan les laissés-pour-compte de la société, ouvriers, petits employés, chômeurs, ces « damnés de la terre » qui vont bientôt, Renoir le croit comme tant d'autres à l'époque, changer le monde.

Inaugurée par *Le Crime de Monsieur Lange* où Renoir et Prévert mettaient en scène un groupe d'ouvriers formant une coopérative pour remettre en marche une imprimerie menée à la faillite par un patron véreux, cette série de films avait pris fin avec l'adaptation, dix ans après *Nana*, d'un autre roman de Zola, *La Bête humaine*, réalisé durant l'été 1938, quelques mois avant *La Règle du jeu*.

## Echapper au naturalisme

Après le succès très mitigé de *La Marseillaise* (hué par la droite, en particulier par les monarchistes de *L'Action française*, boudé par la gauche pour des raisons déjà évoquées), le cinéaste avait accepté de réaliser ce film dont le sujet lui avait été proposé par le producteur Robert Hakim et Jean Gabin. Comme à son habitude, Renoir avait pris lors de l'écriture du scénario et surtout du tournage une très grande liberté vis-à-vis de l'œuvre originale, n'hésitant pas à s'écarter de la trame du roman afin d'accentuer ce qu'il appelait « le côté poétique de Zola ». Sorti en décembre 1938, le film fut très bien accueilli par le public et la critique. « Néanmoins, racontera Renoir, travailler sur ce scénario m'a inspiré le désir de donner un coup de barre, et peut-être de m'évader assez complètement du naturalisme... Le résultat de ces réflexions a été *La Règle du jeu*. »



*Le jour se lève*,  
de Marcel Carné.  
« La réussite  
parfaite  
qui fermait  
définitivement  
la voie. »  
(A. Bazin)

Chef de file incontesté du nouveau cinéma réaliste français depuis le triomphe de *La Grande Illusion*, couvert de prix à Venise et New York, Jean Renoir sent que le moment est venu de tourner une page, de rompre avec un certain type d'esthétique, d'intrigues, de personnages. Principal moteur du renouvellement de la production française, grâce à des films comme *La Kermesse héroïque*, *La Belle Equipe*, *Pépé le Moko*, *Drôle de drame* ou justement *La Grande Illusion*, le courant « réaliste poétique » semble victime de son propre succès. Le public, après avoir longtemps rejeté les films qui se réclament d'une certaine forme de réalisme social, non seulement les accepte mais ne veut plus voir que cela.

La production de l'année 1938 est révélatrice de la

sclérose qui guette le cinéma français. En même temps que *La Bête humaine*, sortent sur les écrans deux grands films de Marcel Carné, *Quai des Brumes* et *Hôtel du Nord*, *L'Étrange Monsieur Victor*, de Jean Grémillon, mais aussi une multitude de films franchement populistes, comme *La Rue sans joie*, de Hugon, *Prison sans barreaux*, de Moguy ou *La Maison du Maltais*, de Pierre Chenal. Également sensible dans la littérature et surtout la chanson (c'est la grande époque de Damia, de Fréhel et des débuts de Piaf), l'engouement pour une certaine forme de « fantastique social » est à son comble. Comme l'écrit Raymond Chirat, on retrouve dans tous les films français de l'époque les mêmes « décors plantés pour la romance : ports crépusculaires, routes sans fin, impasses maléfiques, la zone et ses talus pelés », les mêmes personnages inévitablement voués à la déchéance et à une mort violente : « Marlous et putains, entraîneuses et mouchards, proxénètes et barbeaux, tueurs et insoumis. » Les films « patriotiques », comme *Cinq Jours d'angoisse*, *Rappel immédiat* ou *Double Crime sur la ligne Maginot*, qui se multiplient à mesure que monte la tension en Europe, sont les seuls à échapper à cette surenchère populiste dont le public, contrairement à ce que croit Renoir, est encore loin de se lasser. « En dehors du rayon aux cocardes, dès qu'un film présente des héros sans défauts, ni tares, ni vices, il les présente devant des salles à moitié vides. » (Serge Veber, cité par Raymond Chirat.) « J'ai la sensation que le public a peut-être maintenant envie de s'intéresser à des héros moins misérables et moins tarés (...), confiera le cinéaste à un journal de l'époque. *La Règle du jeu* est une tentative de me rapprocher du véritable classicisme français. Je ne sais pas si j'ai réussi... »

## Genèse d'un projet

« On passe une soirée à écouter des disques et ça finit par un film, écrit Renoir dans *Ma Vie et Mes Films*. Je ne veux pas dire que la musique baroque française m'ait inspiré *La Règle du jeu*, mais elle a contribué à me donner

« La Sologne : un décor parfait pour un conte d'Andersen. »  
(En haut)

L'esprit de la musique baroque...  
(En bas)

l'envie de filmer des personnages se remuant suivant l'esprit de cette musique. (...) Je pensais à quelques-uns de mes amis dont les intrigues amoureuses semblaient la raison d'être. Comme le disait Lestringuez (un de ses amis de toujours, NDA) : « Si tu veux décrire la vérité, mets-toi bien dans la tête que le monde n'est qu'un foutoir. Les hommes ne pensent qu'à une chose, c'est à baiser, et ceux qui pensent à autre chose sont fichus. Ils se noient dans les eaux bourbeuses du sentiment. » Bien entendu, Lestringuez parlait pour lui. Mais sa réflexion m'avait influencé et je décidais de transporter à notre époque les personnages de ce sujet encore inexistant. Puis l'histoire se dessina, mais pas au point de me faire adopter un genre défini. »

Contrairement à *La Chienne*, *Les Bas-Fonds* ou *La Bête humaine*, *La Règle du jeu* n'est pas inspiré à l'origine d'un texte, roman ou pièce de théâtre, plus ou moins librement adapté par le cinéaste. Prolongeant l'expérience de *Toni* et surtout de *La Grande Illusion*, deux films largement basés sur des faits authentiques (fait divers dans un cas, récits de guerre et de captivité dans l'autre), Renoir prend pour point de départ un ensemble d'observations, d'idées, de sensations diffuses, qu'il ne commencera à structurer en récit que beaucoup plus tard. Comme il le rappelait, cette manière de procéder, où l'auteur est contraint d'avancer dans la construction d'un sujet sans pouvoir s'appuyer sur une intrigue déjà existante, est naturellement la plus périlleuse : « Dans les histoires originales, étant donné qu'on doute de soi, on est obligé de laisser un certain flou... On a l'impression d'être sur une corde raide, comme un funambule, avec la grande barre et ses poids... »

C'est à partir d'un jeu d'associations d'idées très libres que le cinéaste donne forme à ce vieux projet, « mettre en scène une société riche, complexe », un ensemble de personnages dans un « milieu extrêmement élégant, extrêmement mondain », et va commencer à imaginer un récit. Avant même que celui-ci soit structuré, il pense déjà à un cadre dans lequel « les acteurs devaient trouver la vérité de leur personnage » : « Rien de plus mystérieux que ce paysage émergeant de la brume. (...) La Sologne



est une région marécageuse entièrement dédiée à la chasse. J'ai horreur de la chasse. Je la considère comme un exercice d'une cruauté inexcusable. En situant mon histoire dans ces nuées, je me donnais l'occasion de décrire une partie de chasse. Tous ces éléments se mélangaient dans ma tête et m'incitaient à trouver une histoire où les utiliser. »

## L'idée et son véhicule

Au moment où il se lance dans l'écriture de ce scénario, Jean Renoir dispose pour la première fois d'une totale liberté de mouvement. Il vient en effet de créer quelques mois plus tôt avec ses plus proches collaborateurs, André Zwoboda et Claude Renoir, son frère, sa propre société de production, la NEF. N'ayant de comptes à rendre qu'à lui-même, le cinéaste va pouvoir travailler à son rythme, laissant peu à peu mûrir ce qui est au départ, on l'a vu, moins un sujet qu'une « idée générale », abstraite et difficilement communicable. « En général et pendant toute la vie, je suis possédé par une certaine idée générale, rappelle-t-il dans un entretien. Cette idée générale est extrêmement forte, mais je ne trouve jamais au début le véhicule qui permettra de la transporter. Je ne sais pas comment l'exprimer, cette idée générale, elle est là ; elle est très forte, elle me possède, mais comment la matérialiser, comment lui donner une forme, je n'en sais rien, et puis alors, très souvent, quand j'ai de la chance, je trouve une petite idée, une idée purement d'intrigue, une idée purement vaudevillesque. Par exemple, là, j'ai eu l'idée d'essayer d'imiter une comédie de Musset. Ça, c'est l'extérieur. Il arrive que cette idée secondaire peut servir de véhicule à mon idée générale, alors là je suis très content. C'est ce qui s'est passé avec *La Règle du jeu*. »

Le 11 octobre 1938, Renoir dépose à l'Association des auteurs de films un premier projet de scénario, inspiré des *Caprices de Marianne*, d'Alfred de Musset. Le choix de cette pièce intervient après un long travail de relecture des auteurs classiques, en particulier des œuvres de Beaumarchais et Marivaux. Ces recherches préalables,

dont nous verrons bientôt l'importance dans la construction du film, ne se sont pas orientées par hasard vers un type d'œuvres qui constituent en quelque sorte l'exacte antithèse du roman naturaliste. Conscient de la nécessité « d'échapper au naturalisme, à *La Bête humaine*, d'échapper même à Flaubert », Renoir veut non seulement rompre avec un type de personnages (« misérables et tarés »), mais plus profondément encore avec un style, un ton, une façon d'écrire et de mettre en scène trop sérieux, lourds, trop graves désormais à son goût. Désirant aborder un « genre plus léger », raconter pour une fois une « histoire amusante », il ne pouvait que se tourner vers l'une des traditions les plus fécondes de notre littérature, avec le roman naturaliste, la tradition la plus spécifique, la plus conforme à l'esprit français (Renoir a toujours fait sienne la devise de son ami Pagnol : « L'universel, on l'atteint en restant chez soi »), celle des comédies de Molière, Marivaux, Beaumarchais et de tous les auteurs dramatiques du « Grand Siècle ».

Cette première ébauche du scénario, mis à part la transposition d'époque, n'était encore qu'une adaptation presque littérale de la pièce de Musset (les noms des trois personnages principaux, Cœlio et Octave, y sont même conservés). Terminée quelques semaines plus tard, une nouvelle version, qui porte déjà le titre définitif du film, va marquer un pas important dans la définition de l'intrigue (Cœlio, à l'origine joueur de tennis, devient André Jurieu, aviateur ; Marianne, qui ne s'appelle pas encore Christine mais Aline, est la femme d'un grand avocat parisien ; Octave, qui va garder définitivement son nom d'origine, est alors un écrivain dilettante, un peu ivrogne, marqué par une déception sentimentale). Le château en Sologne, la scène de chasse, la présence de personnages comme celui du braconnier ou de la femme du garde-chasse sont évoqués dans ce court texte qui permet à Renoir de préciser ses intentions : « L'histoire qui est racontée dans ce film, écrit-il, est celle d'une femme d'un milieu très riche qui essaierait d'être heureuse en suivant les aspirations de son cœur. » Cette tentative se heurtera aux exigences du « code féroce » qui régit

l'existence de ce « clan » qu'est la grande bourgeoisie. A ce stade, comme souvent chez Renoir, c'est une rencontre qui va jouer un rôle décisif, donnant l'ultime coup de pouce sans lequel le film n'aurait peut-être jamais existé, du moins sous la forme que nous lui connaissons. A la recherche d'une actrice pour le rôle principal, le cinéaste fait la connaissance, lors d'un spectacle, de la princesse de Stahremberg, femme d'un aristocrate autrichien que ses convictions antinazies avaient contraint à l'exil après l'Anschluss. Laissant derrière eux presque tout ce qu'ils possédaient, leur rang et leurs habitudes, ce couple d'exilés arrivait à Paris, dira Renoir, « dans un grand état de confusion : tout ce à quoi ils croyaient était en train de s'écrouler ». Avec son « côté oiseau sincère », la jeune femme, qui figurera au générique sous le nom de Nora Grégor, apparut soudain aux yeux du cinéaste comme le type même de ces « personnages gentils et sympathiques », mais « d'avance vaincus », qu'il cherchait à décrire.

## Nous dansons sur un volcan

Comme le rappelait son auteur, le contexte dans lequel *La Règle du jeu* a été tourné a influé de façon décisive sur ce qui devait n'être au départ qu'« un bon petit film normal ». Jean Renoir avait commencé à travailler au scénario en octobre 1938, quelques semaines à peine après la signature des accords de Munich. A cette époque, la grande majorité des Français étaient persuadés, ou du moins cherchaient à se persuader, que Daladier et Chamberlain avaient « sauvé la paix ». Après les mois d'extrême tension qui avaient suivi l'Anschluss et l'invasion de la Tchécoslovaquie, la vie avait repris un cours presque normal.

A l'époque, le contraste entre la gravité de la situation et l'état d'esprit qui règne en particulier au sein de cette grande bourgeoisie qui continue, comme si de rien n'était, à vaquer à ses petits jeux d'intrigues et de pouvoir, est saisissant. Au travers de la description du fonctionnement de cette microsociété constituée par les personnages de *La Règle du jeu*, c'est avant tout cet étrange état d'esprit,



en total décalage avec la situation, que Renoir va tenter de traduire : « Mon ambition en commençant ce film était d'illustrer ce mot historique : "Nous dansons sur un volcan." »

Bien avant de commencer à écrire les premières ébauches de scénario inspirées de Musset, le cinéaste avait déjà exposé, dans une chronique qu'il tenait régulièrement dans le quotidien communiste *Ce Soir*, un projet de film lui « tenant particulièrement à cœur » mais qu'il ne voulait pas présenter aux producteurs, afin, disait-il ironiquement, « d'éviter ces yeux au plafond et ces complices regards de commisération, annonceurs de prochains cabanons ». « J'aimerais assez, écrivait-il, tourner un film qui se passerait sur un toit. Imaginons un incendie : trois ou quatre personnes ont au-dessous d'elles le feu qui gagne l'escalier à la hauteur du premier étage, fait rage et monte, lentement mais sûrement, vers les locataires. Les pompiers s'activent et déploient d'extraordinaires combinaisons d'échelles. Le public suit les péripéties du drame. Nos gens là-haut ne sont pas du tout

Daladier accueilli par une foule enthousiaste à son retour de Munich.  
« Imaginons un incendie... »

incommodés par la fumée, car il y a du vent. Le hasard veut qu'il y ait des œufs durs, du rosbif froid et quelques bouteilles de bière. Et comme cet incendie est très lent, ils finissent par s'habituer à la situation et ils se mettent tranquillement à casser la croûte. Entre eux se jouerait un drame n'ayant rien à voir avec le danger imminent, mais plutôt un genre de grande aventure amoureuse. Ils s'aimeraient, se jugeraient un amour éternel, puis se tromperaient, se vengeraient. L'un d'eux pourrait être un étranger venu d'un lointain pays comme Othello, et au moment où la vertu serait enfin récompensée et les méchants punis, le toit s'écroulerait et ils s'abîmeraient tous dans les flammes. »

L'histoire va évoluer considérablement, mais tout le propos de *La Règle du jeu* transparaît déjà dans ces lignes. Ce film, dira Renoir, est un « drame gai ». Pour traduire l'état d'esprit qui règne alors dans la société française, en particulier dans ses couches les plus privilégiées, on ne pouvait trouver d'expression plus appropriée. Le volcan gronde, le feu gagne un à un les étages, et pendant ce temps, le monde s'amuse ou feint de le faire. Le cinéaste, qui a réalisé peu de temps auparavant un film sur la Révolution française, n'a pas à chercher bien loin pour trouver un précédent à cet étrange comportement des classes dirigeantes. L'atmosphère de fin de règne, pour ne pas dire de fin du monde, qui se développe dans les mois qui précèdent la guerre, évoque en effet par bien des aspects les derniers jours de l'Ancien Régime. A cette époque déjà, « le monde dansait sur un volcan ». Jamais on ne donna plus de bals, plus de fêtes somptueuses, plus de chasses que dans les dernières années du règne de Louis XVI, ce sympathique monarque, passionné de serrurerie, qui inscrivit, dit-on, sur la page blanche de son journal intime, en date du 14 juillet 1789, ce seul mot : « Rien. »

## L'esprit classique

Dans *La Règle du jeu*, à la différence de nombreux films réalisés dans les années 1938/1939, on ne trouvera aucune allusion explicite à la situation internationale. Le mot

« guerre » n'est même pas prononcé. Et pourtant, il s'agit bien, comme le disait son auteur, d'un « film de guerre » (contrairement d'ailleurs à *La Grande Illusion*, qui fut ce que l'on pourrait appeler un grand « film de paix »). Renoir s'est expliqué dans une interview sur ce paradoxe : la meilleure façon d'exprimer alors l'état d'esprit du monde n'était-elle pas... « de ne pas parler de la situation et de raconter une histoire légère » ? Outre les raisons déjà évoquées, c'est essentiellement ce constat qui va pousser le cinéaste à chercher son inspiration dans Marivaux, Beaumarchais, dans la « comédie classique ». Car qui mieux que ces auteurs a su évoquer les sujets les plus graves, souvent les plus « brûlants », critiquer les tares d'une société, stigmatiser l'aveuglement et la suffisance de certains de ses membres, sans épargner les plus puissants, fussent leurs propres mécènes et protecteurs ? Qui mieux que Molière, Marivaux, Beaumarchais a su parler de tout, particulièrement de tout ce dont il était interdit de parler, sans en avoir l'air, en racontant de « petites histoires légères » ? *Le Mariage de Figaro*, pièce à laquelle Renoir rend un hommage explicite par une citation mise en exergue du film, est de ce point de vue un modèle. Apparemment l'histoire des démêlés amoureux du comte Almaviva et de son valet Figaro n'est que prétexte à un aimable divertissement dans le genre de ceux que l'on prisait à l'époque à la Cour. Amusante, pleine de rebondissements, élégamment compliquée, la pièce utilise à merveille tous les ingrédients de la comédie classique : quiproquos amoureux, généralement provoqués par des travestissements, intrigues qui se superposent, s'entremêlent, personnages innombrables, parmi lesquels comme il se doit une servante trop jolie, un valet facétieux et un paysan ridicule. Le tout rythmé par des ballets et conclu par un épilogue très moral. Pourtant, et Louis XVI pour une fois ne s'y est pas trompé (lisant la pièce, il aurait dit : « Cela ne sera jamais joué. »), *Le Mariage de Figaro* est la critique la plus radicale, la plus impitoyable, la plus définitive jamais écrite sur la société d'Ancien Régime.

L'œuvre de Marivaux, l'auteur de *La Double Inconstance*, de *L'Île des esclaves* ou du *Jeu de l'amour*



Mila Parély  
(Geneviève).  
« Nous avons à  
payer 150 ans de  
tradition  
romantique... »



*et du hasard*, est fondée sur le même principe. Rien de plus léger, de plus inoffensif, en apparence, que le « marivaudage ». Pourtant, comme chez Beaumarchais, la critique sociale y est permanente. « Maugré la comédie », dit un de ses personnages, tout ce qui est raconté dans ces pièces est vrai car, comme dans la vie, chacun fait ici « semblant de faire semblant ». Pour saisir ce qu'est « l'esprit classique », faut-il enfin évoquer le nom de Molière, que Renoir considéra toujours comme son plus grand maître ? Faut-il citer ces chefs-d'œuvre que sont *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Dom Juan* ou *Les Précieuses ridicules* ?

Ce constant décalage entre la forme (apparemment légère) et le fond (critique acerbe de la société), qui est la principale caractéristique du théâtre de l'époque classique était bien sûr un moyen de déjouer la censure. Mais on ne saurait réduire l'originalité de l'esprit classique à cette nécessité érigée en loi. Car on retrouve, dans la musique de la même période, ce que Renoir appelle « la musique baroque française » (« Couperin, Rameau, tout ce qui va de Lulli à Grétry ») et qui fut le véritable point de départ du film, ce même décalage entre forme et fond (disons plutôt apparence et intériorité). Un décalage que le « maître des maîtres », Mozart, dont un air accompagne également la bande sonore de *La Règle du jeu*, a poussé jusqu'à son terme, en particulier dans ses opéras.

## Les deux réalismes

Pour Renoir, l'histoire du théâtre, comme celle de la littérature et de l'art, est dominée, depuis deux siècles au moins, par l'affrontement de deux traditions. D'un côté, le romantisme, dont le roman naturaliste fut notamment, selon lui, l'héritier. De l'autre, le classicisme, à la fois style et esprit dont l'origine remonte à la grande époque du théâtre italien, en particulier à la *commedia dell'arte*. Pour simplifier, on pourrait dire que la principale différence entre ces deux grands courants, c'est que l'un parle gravement de sujets graves, alors que l'autre aborde les mêmes sujets sans paraître y toucher, avec ce ton



badin, ironique et faussement détaché avec lequel Arlequin ridiculise dans la farce les puissants et leurs laquais. Dans les œuvres appartenant à la tradition romantique, nul décalage, la forme coïncide toujours avec le fond, le style avec le propos (la musique de Chopin, de Strauss ou de Saint-Saëns, que l'on entend également dans le film, joue par exemple beaucoup plus que celle de Mozart ou Monsigny sur la profondeur, la gravité, poussée par certains compositeurs romantiques jusqu'à la grandiloquence).

Entre ces deux traditions, Renoir n'a jamais caché sa préférence. Pour lui, le classicisme a donné naissance à un art non seulement beaucoup plus raffiné, plus mystérieux et complexe, mais aussi, ce qui pourra surprendre a priori, plus réaliste que celui issu de la tradition romantique. Car, en cherchant à exprimer directement une idée, une sensation, à représenter le monde « tel qu'il est », comme prétendaient le faire par exemple les écrivains naturalistes, ce que Renoir appelle,

Le triomphe  
de la vérité  
intérieure...  
Anna Magnani  
dans *Le Carrosse  
d'or*.

au sens large, le romantisme est menacé en permanence par une sorte de travers naturel : ne montrer des choses et des êtres que la « vérité extérieure », l'apparence parfois extrêmement bien « rendue », « vraisemblable », « crédible », mais pas la « vérité intérieure ».

C'est parce que Chaplin a poussé, plus que tout autre, la recherche de ce réalisme intérieur des personnages, des situations, en se moquant allègrement de la vraisemblance (ressemblance des costumes, des décors avec ce que le spectateur a fini par prendre pour la « réalité », intrigue crédible...) qu'il est pour Renoir le plus grand, l'égal de Molière au cinéma. « Molière n'a jamais fait du réalisme extérieur, disait-il. Il a appelé ses personnages Philinte, Orgon, Cléante, au lieu de les appeler Dupont, Durand, Dubois ; il les a habillés de costumes qui n'étaient pas réalistes ; dans les costumes utilisés sur la scène, il y avait encore un reste de comédie italienne. Néanmoins, les pièces de Molière sont probablement parmi les plus réalistes. Un homme comme Chaplin n'a jamais sacrifié au réalisme extérieur : Chaplin joue un chercheur d'or, mais il est habillé avec un petit chapeau melon, ses grandes chaussures et une canne, et il cherche de l'or au milieu de la neige. S'il était réaliste, il aurait une fourrure et tout ce qu'il faut pour ne pas redouter le froid. Néanmoins M. Chaplin, avec son petit chapeau melon, me semble beaucoup plus vrai que quantité de cabots qui ont de vraies défroques de chercheurs d'or ; ils ont l'air de quoi ? Ils ont l'air de crabes avec leurs magnifiques déguisements... Personnellement, j'ai fait beaucoup de films genre réalisme extérieur. J'ai essayé, humblement – peut-être sans y réussir toujours – d'y adjoindre le réalisme intérieur. Je dois vous dire qu'au fond ce réalisme extérieur a toujours été, pour moi, un moyen d'essayer de parvenir au réalisme intérieur. Il me semblait que si je racontais l'histoire d'une blanchisseuse dans le costume qu'elle a vraiment porté pour repasser des chemises, il me semblait que, peut-être, grâce à ces attributs extérieurs, je pourrais (...) arriver à la connaissance intime de cette personne. Mais je crois que les gens tout à fait grands, Chaplin, Shakespeare ou

Molière, n'ont pas besoin de ce réalisme extérieur et qu'ils peuvent connaître intimement la blanchisseuse sans avoir besoin d'un vrai fer à repasser. »

## L'obsession du détail

Le soin avec lequel Renoir supervisait chaque détail de ses films, en consacrant parfois un temps important à choisir lui-même le moindre costume ou accessoire étonna toujours ses collaborateurs. Mais, même dans sa période la plus réaliste, cette obsession du détail ne visait pas seulement, on le voit, à obtenir le maximum de vraisemblance, de réalisme extérieur, mais surtout à permettre à l'acteur, grâce à ces accessoires, costumes, décors judicieusement choisis, de « trouver la vérité intérieure de son personnage ». Ainsi, lorsque le cinéaste demandait à Jean Gabin de porter durant le tournage de *La Grande Illusion* la tunique d'aviateur qu'il portait lui-même quand il servait dans une escadrille de reconnaissance durant la Grande Guerre, cette exigence, que l'on considérait alors comme une fantaisie, voire un de ces caprices légendaires de metteur en scène, répondait déjà bien plus à un souci d'authenticité intérieure qu'extérieure. Un peu comme si cette relique, autrefois imprégnée de l'odeur du sang, de la sueur et des larmes, pouvait « infuser » à l'acteur, à vingt ans de distance, la vérité d'un moment.

L'attachement de Renoir au son direct (il refusera avec obstination de recourir au doublage parce qu'il empêche l'acteur de jouer totalement la scène) et sa préférence marquée pour les tournages en décors naturels s'expliquent d'ailleurs par des raisons similaires. L'exemple de *La Bête humaine* est sur ce point révélateur. Pour tourner ce film, le cinéaste avait été jusqu'à obtenir de la Compagnie de chemins de fer la réouverture d'un tronçon de voie désaffectée sur lequel fut remise en service une locomotive d'époque conduite par Gabin lui-même (celui-ci avait au préalable effectué, en même temps que Renoir et Carette, plusieurs trajets Paris-Le Havre aux commandes d'un véritable train rempli de voyageurs



Tournage de  
*La Bête humaine*.  
« Je ne pouvais tout  
de même pas  
demander à Gabin  
de sauter d'un vrai  
tender ! »

et possédait depuis son brevet de machiniste). Les spectaculaires scènes d'extérieurs que son neveu Claude Renoir, opérateur sur le film, dut filmer accroché à la locomotive lancée à pleine vitesse, parfois au péril de sa vie, auraient pu être pour la plupart reconstituées en studio. Grâce aux artifices d'une technique déjà très développée, des plans particulièrement difficiles à réaliser, comme l'entrée de la locomotive dans le tunnel, auraient paru tout aussi, sinon plus, vraisemblables. Mais Renoir, malgré les injonctions des producteurs, refusa de recourir au moindre truquage, à la moindre reconstitution en studio, afin de laisser en permanence ses acteurs « en situation », seule façon pour lui d'atteindre ce réalisme authentique qu'il appelle réalisme intérieur.

## Réalisme et fantaisie

« L'un des aspects paradoxalement les plus séduisants de l'œuvre de Jean Renoir, c'est que tout y est "à côté", notait André Bazin. Il est le seul metteur en scène au

monde qui puisse se permettre de traiter apparemment le cinéma avec cette désinvolture. Il fallait s'appeler Renoir pour avoir l'audace de tourner du Gorki sur les bords de la Marne, répartir comme il l'a fait la distribution de *La Règle du jeu* où presque tous les acteurs, sauf les domestiques, sont merveilleusement hors de leur emploi. S'il fallait qualifier d'un mot l'art de Renoir, on pourrait le définir comme une esthétique du décalage. » Une multitude d'exemples pourraient être cités à l'appui de cette thèse. L'un des plus significatifs est sans doute celui que Renoir lui-même donne dans *Ma Vie et Mes Films*, pour illustrer sa conception du « réalisme » dans *La Grande Illusion*. Dans ce film, rappelle-t-il, si la tunique d'aviateur que porte Gabin est plus que réaliste, authentique, l'uniforme d'Erich von Stroheim est en revanche « fantaisiste » parce que « d'une richesse flamboyante inconnue chez un commandant de prisonniers pendant la Grande Guerre ».

L'explication que donne le cinéaste de cette « faute » volontaire permet de mieux comprendre le paradoxe sur lequel est fondée toute son œuvre : « J'avais besoin, disait-il, de cette richesse théâtrale pour contrebalancer la grandeur de la simplicité des Français. *La Grande Illusion*, malgré ses apparences rigoureusement réalistes, offre des exemples qui nous ramènent vers la fantaisie... Je suis incapable de réussir un bon spectacle si je ne le laisse plus ou moins envahir par la féerie. »

Renoir, on commence à le voir, est bien le plus réaliste des cinéastes, non, comme dit Bazin, malgré ces « fautes », mais à cause d'elles. Considérant le réalisme des costumes, des décors, et même des situations non comme une fin mais un moyen, sans doute indirect, mais un moyen quand même d'atteindre ce réalisme intérieur, il était capable de pousser, parfois très loin, la minutie de la reconstitution. Mais dès que celui-ci devenait inutile, ou même faisait obstacle à l'expression de son propos, il n'hésitait pas à lui faire des infidélités, accumulant ces détails invraisemblables qu'on lui reprocha tant et que nombre de ses admirateurs tentèrent parfois d'excuser en les mettant sur le compte de cette

naïveté, qui est l'apanage, dit-on, des génies un peu brouillons.

Alliant, selon Bazin, « le comble du réalisme » et « le comble de la fantaisie », tous les films de Renoir jouent délibérément sur le conflit entre réalisme extérieur et réalisme intérieur. Le génie de l'auteur de *La Règle du jeu* est d'avoir compris d'emblée que ce conflit qui traverse toute l'histoire de notre culture depuis deux siècles est un conflit sans solution. Qu'il ne sert à rien de vouloir le réduire, le supprimer, le dépasser, mais qu'il faut s'en servir, et même l'exacerber, pour faire de cette contradiction permanente, de cette dualité non résolue, un moteur, le principe d'une nouvelle dynamique. Fondée sur une « esthétique du décalage », l'œuvre de Renoir confirme à chaque pas le bien-fondé de cette vérité première de la mise en scène, au théâtre comme au cinéma : c'est souvent en recherchant le maximum de « fantaisie » que l'on obtient le maximum de « réalisme ».

## Un homme du XIX<sup>e</sup> siècle

Trahir une œuvre, un auteur, est souvent la meilleure façon de lui être fidèle. Renoir en fait la démonstration vis-à-vis d'une œuvre réputée intouchable, celle de Zola, dans *Nana* comme dans *La Bête humaine*. Il en apporte la preuve éclatante dans *Les Bas-Fonds*, en faisant ce qu'effectivement personne d'autre que lui n'oserait faire : tourner du Gorki sur les bords de la Marne. Et lorsqu'il affirme, répondant aux critiques qui n'avaient pas manqué de souligner à l'époque « l'in vraisemblance » des décors et des situations, que « la Russie sans les bords de Marne aurait été beaucoup plus fausse », que prétendre reconstituer, comme le faisaient tant de films, « la Russie authentique à Paris était une entreprise vouée au ridicule, au carnaval », le succès des *Bas-Fonds* est là pour lui donner raison. Contre toute attente, la gouaille très parisienne de Gabin comme l'accent inimitable de Jovet donnent aux personnages de Pépél et du Baron une authenticité surprenante. Au lieu de s'évertuer à rouler les r en tirant sur d'interminables fume-cigarette

avec des gestes théâtraux comme le faisaient tant d'acteurs et d'actrices pour camper les aristocrates dévoyés et autres comtesses fatales que l'on retrouve dans les films des années trente, Gabin et Jouvet jouent de façon délibérément « décalée ». Et soudain, par le miracle de la mise en scène, ces acteurs si typiquement français deviennent des Russes plus que crédibles, l'atmosphère des guinguettes de la Marne nous transporte jusque dans les faubourgs misérables de Moscou ou de Saint-Pétersbourg. La fantaisie devient réalité, authenticité, vérité.

Les détails fantaisistes dont Renoir émaille ses films ne sont jamais le produit de ce que l'on appelle l'imagination. Le fait que l'uniforme d'Erich von Stroheim dans *La Grande Illusion* soit « fantaisiste » ne l'empêche pas d'être parfaitement authentique. Réplique exacte d'uniformes d'apparat portés par les officiers allemands durant la Grande Guerre, ce costume n'est invraisemblable, comme le note Renoir, que parce qu'il ne colle pas à la situation du personnage. De même, les décors des *Bas-Fonds* sont, et pour cause, parfaitement authentiques. Au lieu de recréer une fausse Russie en studio, le cinéaste, jouant sur des « correspondances » absolument inattendues, se paie le luxe de tourner en décors naturels, sur les vrais bords de la Marne. Nous le verrons, pas un détail de cette « fantaisie dramatique » qu'est *La Règle du jeu*, au dire de Renoir lui-même, n'a été inventé. Chaque personnage est inspiré de personnages ayant réellement existé. Chaque mot du dialogue ou presque est emprunté au style de conversations entendues par l'auteur dans les cercles de la grande bourgeoisie parisienne. Le château de Sologne n'est pas en carton-pâte, mais c'est un vrai château, avec un vrai parc, de vraies cuisines, de vraies dépendances.

Jean Renoir avouait volontiers n'avoir aucune imagination. Mieux, il avait hérité de son père, le peintre Pierre-Auguste Renoir, une méfiance instinctive vis-à-vis de cette capacité d'invention que l'on considère habituellement comme la principale qualité des artistes, des écrivains et de tous ceux que notre époque appelle des « créateurs ». « Personnellement, écrivait-il dans *Ma Vie*

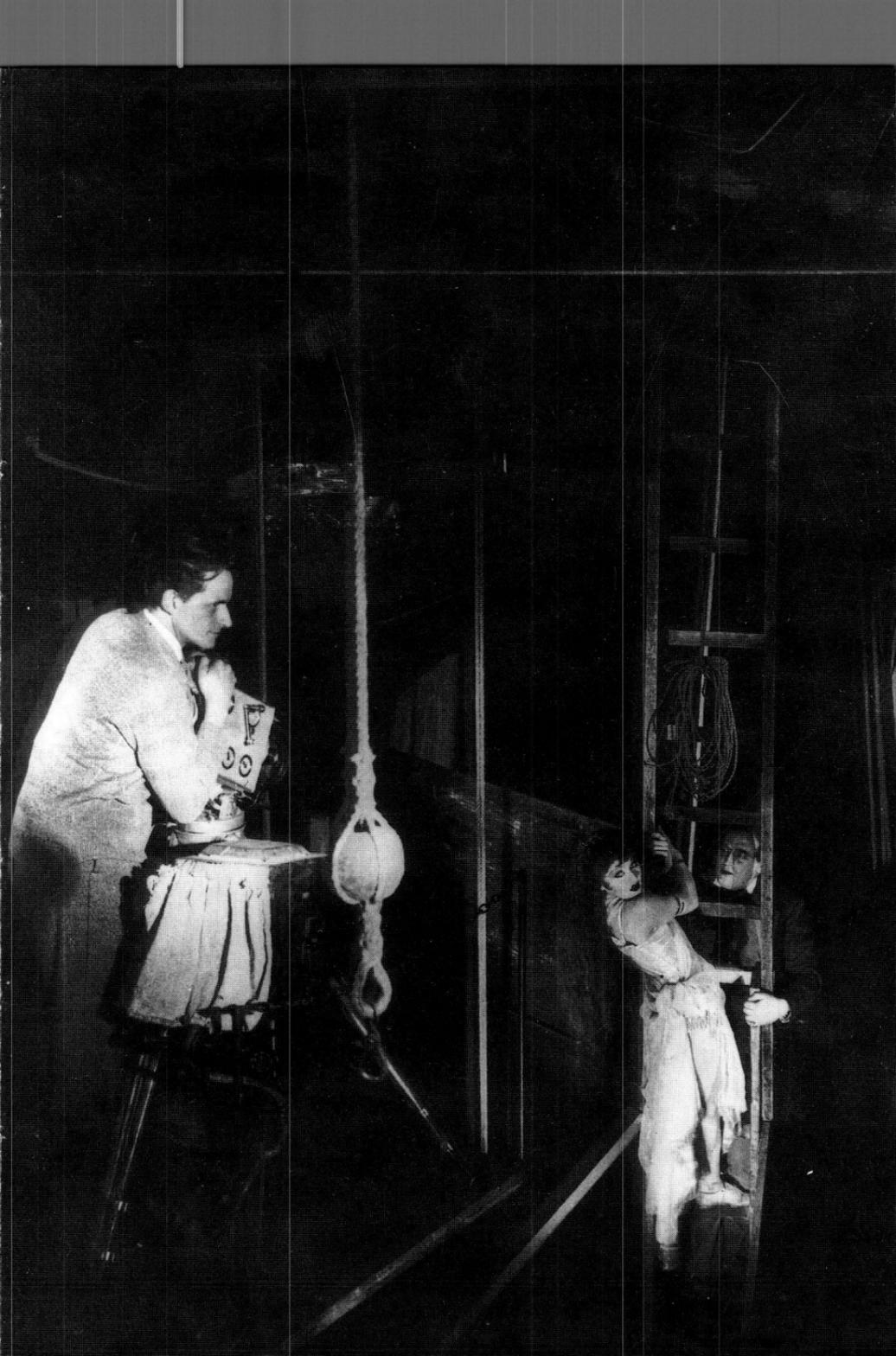
Tournage  
de *Nana*. « Le  
cinématographe  
est très en arrière  
sur la peinture. »

*et Mes Films*, je reste un homme du XIX<sup>e</sup> siècle et j'ai besoin de l'observation comme point de départ. Mon père, qui se méfiait de l'imagination, disait : "Vous peignez une feuille d'arbre sans partir d'un modèle. Vous risquez la monotonie, car votre imagination ne vous fournira que quelques modèles de feuilles d'arbre. La nature, elle, en fournit des millions, et cela sur le même arbre. Il n'y a pas deux feuilles pareilles. L'artiste qui se peint lui-même en arrive vite à se répéter." »

## L'impressionnisme multiplié par le cinéma

Renoir, nous l'avons vu, avait réalisé son « véritable premier film », *Nana*, après s'être plongé non seulement dans la littérature naturaliste mais dans une véritable « étude du geste français » à travers les tableaux de son père et des peintres impressionnistes. Entre ces deux courants qui ont révolutionné la littérature et la peinture au cours du siècle dernier existent de multiples liens. Jean Renoir ne commença sans doute pas par hasard sa « véritable » carrière en adaptant Zola, l'ami des plus grands peintres de son époque. Mais il le fit, de façon plus ou moins consciente, en suivant l'éthique artistique, sinon l'esthétique, des impressionnistes et, en premier lieu, de son père.

En leur temps, les tableaux impressionnistes firent scandale précisément parce qu'on leur reprochait leur manque de réalisme. « A-t-on jamais vu dans la nature un arbre ressemblant à ceux peints par Monet ou Manet ? », s'indignait la critique pour qui les paysages peints par les tâcherons de l'académisme, qui ne mettaient jamais le nez hors de leurs ateliers, apparaissaient comme des modèles du fait de leur « ressemblance ». Or, on a tendance à l'oublier parfois, l'impressionnisme fut une peinture résolument, passionnément réaliste. Renoir, Manet, Monet ou Pissarro furent les premiers à abandonner définitivement le fatras des plâtres, des copies à l'antique, pour planter leur chevalet en pleine nature, saisir le geste d'une vraie paysanne, fixer un vrai coucher de soleil sur un vrai champ de blé. Ce que



reprochaient les maîtres de Giverny aux peintres qui les avaient précédés, c'est précisément de substituer à la réalité des êtres et des choses, source unique de beauté et d'inspiration, une pseudo-réalité, fruit des clichés et des stéréotypes engendrés par des siècles de conformisme.

Renoir, disait Bazin, c'est « l'impressionnisme multiplié par le cinéma ». Son œuvre est en effet fondée tout entière sur une sorte de primat non seulement de l'observation, mais de la sensation, de « l'impression ». Héritier direct de l'impressionnisme, le réalisme cinématographique de Renoir en retient la leçon essentielle, une leçon qui rejoint en fait celle du théâtre classique : il y a de multiples façons de représenter le réel. Chercher à le copier, à l'imiter, de la manière la plus ressemblante possible, comme on a longtemps cherché à le faire, permet sans doute d'atteindre un très haut degré de réalisme extérieur, mais rarement plus. Grâce aux perfectionnements de la peinture, à l'invention de la photographie puis du cinéma, l'art a pu pousser cette forme de réalisme jusqu'à la perfection. Mais il s'est pris par là même à son propre jeu, en prenant la forme extérieure de la chose pour la chose elle-même. Cette forme parfaite, mais vide, dénuée de vie, c'est d'ailleurs par définition l'essence de l'académisme. Or, Renoir en a, comme son père, la certitude : la réalité n'est jamais accessible que « de l'intérieur », par le biais des sensations, des émotions auxquelles l'artiste donne forme pour les communiquer au public. De ce point de vue, les impressions du peintre et les émotions communiquées par l'acteur au cinéma ont la même fonction centrale. Tout passe par elles. Comme des sortes de lentilles, elles restituent une image globale de ce qui ne serait autrement qu'une somme de représentations partielles, isolées, dénuées de vie et de sens. Elles seules permettent d'appréhender le monde comme un tout. Avec cinquante ans de retard sur la peinture, dit Renoir, le cinéma a découvert « que les choses ne sont pas séparées, qu'il n'y a pas les hommes et puis les animaux et puis les arbres et puis les étangs », mais « un monde entier » dont chaque élément conditionne l'ensemble.



## Vérité et vraisemblance : la leçon de Nana

Les deux traditions dont Renoir va s'inspirer tout au long de son œuvre, d'un côté la commedia dell'arte et le théâtre classique, de l'autre la peinture impressionniste, ont en commun de privilégier de façon systématique la recherche d'un réalisme intérieur, en n'hésitant pas à s'écarter de ce qui est plus que jamais à notre époque considéré comme l'essentiel : la ressemblance avec le modèle, la vraisemblance de la situation, le réalisme des apparences. Pour Renoir, cette opposition entre réalisme extérieur et réalisme intérieur est bien plus qu'une simple question d'esthétique ou de forme. Dominant toute l'histoire du spectacle (« Le siècle, écrivait-il, avec le drame bourgeois, marque l'apogée de la vérité extérieure. Nous sommes en train de sortir de ce courant. La commedia dell'arte revient au galop. »), ce clivage reflète les valeurs qui servent de fondement à un moment donné à une société tout entière. Ainsi, la religion de la

Catherine Hessling  
dans *Nana*.  
« La vérité peut  
être choquante. »

vraisemblance ou vérité extérieure, au cinéma comme au théâtre, n'est-elle pour lui que le prolongement du culte de la société bourgeoise pour tout ce qui a trait à l'apparence, des choses comme des êtres. Dans le spectacle et dans la vie, il importe peu à notre époque que les apparences soient trompeuses (que la vérité extérieure ne soit pas conforme à la vérité intérieure). Au contraire, plus elles le sont, mieux cela vaut, semble-t-il. A preuve cette mode du « faux naturel » qui fait fureur dès le début des années vingt dans les classes moyennes et la bourgeoisie parvenue et que Renoir brocarde de façon savoureuse dans son autobiographie.

Le goût bourgeois, notait le cinéaste, déteste par-dessus tout ce qui est « exagéré ». Or, comme il le constatera dès ses premiers essais de mise en scène, la réalité est justement ce qui semble le plus souvent exagéré, invraisemblable aux yeux de la majeure partie du public comme de la critique. Pour illustrer ce paradoxe, Renoir raconte dans son livre une anecdote survenue lors du tournage de *Nana*, une anecdote qui est une fois de plus une histoire de costumes (le thème du costume est une métaphore centrale dans l'œuvre de Renoir ; *La Règle du jeu* est d'ailleurs avant tout une « histoire de costumes »). Déjà perfectionniste, à une époque où le cinéma se satisfaisait pourtant d'un réalisme plus qu'approximatif en matière de décors et costumes, il avait envoyé sa femme, Catherine Hessling, recopier des modèles de robes dans des revues datant de la fin du siècle dernier, et les avait ensuite fait reproduire point par point par son décorateur. Mais il s'aperçut très vite que la fantaisie débridée des vêtements des femmes qui avaient inspiré le personnage de Zola apparaîtrait invraisemblable aux spectateurs. Il se contenta donc de robes beaucoup plus sages, redessinées par son décorateur, dont le « réalisme atténué » effraya d'ailleurs malgré tout le public. « L'invraisemblance de la réalité dépasse l'imagination du meilleur décorateur, notait Renoir. Dans ce domaine, comme dans tous les autres, le public demande une transposition. La vérité peut être choquante. »

Ce que le cinéaste appellera « la leçon de Nana » s'applique naturellement à tous les aspects de la mise en scène, à commencer par le jeu des acteurs. Sur ce plan, Renoir avait également bénéficié à l'époque des conseils d'un acteur célèbre, l'interprète de *Caligari*, Werner Krauss, qu'il avait engagé pour son « véritable premier film ». Le jeu de Krauss reposait essentiellement sur une attitude (« une marche vue de dos », « les épaules affaissées », « la nuque portant toute la misère du monde ») qu'il s'arrangeait pour placer dans chacun de ses films, déclenchant ainsi invariablement l'enthousiasme d'un public par ailleurs insensible aux nuances et au raffinement de son interprétation : « Je prends cette attitude comme on enfle un vieux vêtement. Mais ce qui me permet de m'en tirer honorablement, c'est que ce vêtement, je l'ai oublié comme j'oublierai un vêtement de drap. Le principal, c'est ce que je ressens et qui se traduit par des réactions dont je ne suis pas le maître... »

Dès ses premières mises en scène, Jean Renoir découvrait une loi implacable dont il résumera le principe en ces termes : « Le salut, pour l'auteur sincère, comme pour l'acteur sincère, consiste à présenter une façade tellement acceptable de tous que l'essentiel demeurera caché et ne sera découvert que par les spectateurs particulièrement futés (...). Un exemple de ce phénomène devait être *La Grande Illusion* qui fut chaleureusement accepté des commerçants et du public, convaincus qu'il s'agissait d'un film d'évasion. Plus tard, le véritable sujet du film, la question des relations humaines, fut découvert et accepté à son tour. Mais la route du succès était ouverte et les déclarations les moins orthodoxes dont j'avais parsemé le film étaient applaudies des spectateurs les plus imperméables. C'est de l'hypocrisie, je l'avoue, mais si on veut réussir à faire avaler certaines vérités, il faut les envelopper d'oripeaux familiers. »

## Un cinéma sans cinéma

Réaliste non par conviction mais par passion, passion de la réalité, des êtres et des choses, passion de la vérité, Renoir hérita de son père une haine viscérale du cliché,

qu'il qualifiait de « faux dieu » et d'« ennemi public numéro un ». Il fut parfois, surtout à ses débuts, contraint de sacrifier, plus qu'il ne l'aurait souhaité, au culte de la vérité extérieure, car « nourri de mensonges, le public tient à ses habitudes et se complaît dans la fausseté d'un monde qu'on lui a fabriqué ». Connaissant tour à tour tout au long de sa carrière succès et échecs cinglants, il essaya, sans toujours y parvenir, d'emprunter ce qu'il appelait, en citant Aristote, « la voie du juste milieu », une voie qui consiste à dire les choses, les nommer, les montrer, mais en prenant garde à ne pas (trop) effrayer ceux à qui l'on s'adresse.

Cherchant sincèrement, et parfois naïvement, à satisfaire le public comme les commerçants de l'industrie du film, Renoir considéra toujours que la tâche de l'artiste, c'est-à-dire pour lui de tout homme qui fait son travail avec conscience et passion, est de briser cet écran d'idées préconçues et de stéréotypes que la société interpose entre elle et une réalité qu'elle s'avère chaque jour plus incapable d'affronter. De combattre inlassablement ces préjugés, ces clichés, ces représentations simplistes, source de tant de malentendus, de tant de haine, de drames : « Si on gagne sa vie dans une profession quelconque, disons employé dans une maison de commerce, on peut tout de même vivre en essayant de supprimer cette espèce de film qui vous entoure et de voir les choses telles qu'elles sont : puisqu'elles sont plus belles, puisqu'elles sont plus féériques. »

Le souci d'authenticité du détail, de la vérité extérieure des personnages et des situations fut pour Renoir, pendant toute une période, une arme de prédilection, la seule arme dont il disposait pour lutter contre les clichés. Mais à partir d'un certain moment, cette forme de réalisme, sacralisé après avoir longtemps été honni, vient, selon lui, se substituer aux vieux stéréotypes de l'époque du muet pour former un nouveau film recouvrant et travestissant « les choses telles qu'elles sont ». C'est ce qui va déterminer chez lui la nécessité d'une rupture en profondeur, ce « coup de barre » qu'est *La Règle du jeu*. Bannissant délibérément tout artifice de mise en scène,



le cinéma de Renoir va alors s'épurer, se simplifier, jusqu'à devenir selon le mot de Bazin « un cinéma sans cinéma ».

« Le premier travail du metteur en scène est de se débarrasser du sujet. »

## Un film sans structures dramatiques

Surpassant même *La Grande Illusion*, *La Règle du jeu* est incontestablement le film le plus important, le plus riche, le plus maîtrisé de Jean Renoir. Tous les thèmes que l'on retrouvera dans ses films d'après-guerre sont déjà présents dans cette œuvre charnière, point d'aboutissement des recherches menées depuis plus de dix ans par le cinéaste. Chef-d'œuvre d'un raffinement et d'une complexité jamais égalés, *La Règle du jeu* n'est pas loin d'atteindre ce que Renoir considérait à ses débuts comme une sorte d'idéal, idéal d'« un film sans sujet, basé uniquement sur les sensations du metteur en scène, traduites à l'usage du public par les acteurs ».

« Renoir, disait Bazin, est parvenu à s'y passer totalement de structures dramatiques, le film n'est qu'un entrelacs de rappels, d'allusions, de correspondances, un

carrousel de thèmes où la réalité et l'idée morale se répondent sans défaillance de signification et de rythme, de tonalité et de mélodie ; mais film pourtant merveilleusement construit dont nulle image n'est inutile ni placée à contretemps. C'est une œuvre qu'il faut revoir comme on réécoute une symphonie, comme on médite devant un tableau, car on en perçoit mieux chaque fois les harmonies intérieures. »

Si ce film inclassable possède une structure interne, c'est en effet du côté de la peinture, mais surtout de la musique, qu'il faut la chercher, plus que dans les formes narratives héritées du théâtre et de la littérature. Avant même que soit trouvé ce petit « véhicule » qu'est la trame des *Caprices de Marianne*, le projet de ce film n'est-il pas né de l'écoute de disques de musique baroque ? Non seulement accompagné, mais rythmé, baigné par des airs de Mozart, de Monsigny (petit maître de la cour de Louis XVI), de compositeurs contemporains du romantisme comme Chopin, Strauss ou Saint-Saëns, de chansons populaires de la Belle Epoque, *La Règle du jeu* est un film moins mis en scène que composé, composé comme une symphonie ou un tableau. C'est d'ailleurs ce qui en rend l'analyse extrêmement difficile. Pas question de se raccrocher à des structures dramatiques effectivement quasi inexistantes. L'histoire n'a ici aucune importance. Tout ce que dit et montre le film, il le fait presque malgré l'intrigue, dans ses vides, dans ses marges, plus que jamais « à côté » d'elle.

### Quatre personnages en quête d'intrigue

*La Règle du jeu*, rappelle Renoir, est composé de deux parties, le passage de l'une à l'autre s'opérant autour de cette scène centrale qu'est la partie de chasse, et plus précisément encore, autour du plan dans lequel Christine observe au travers d'une lunette d'approche les tendres adieux du mari et de sa maîtresse. C'est ce plan, dans lequel se joue un quiproquo (Christine se méprend sur le sens du baiser que Robert donne à Geneviève), qui va notamment faire changer le film de registre, en transformant la comédie en drame.

Dans la première partie, l'action, disait le cinéaste, ne repose que sur « la progression de situations déjà existantes », celles-ci ne commençant à changer, à évoluer véritablement qu'après le plan de la lorgnette. Ayant pour objet essentiel de définir les personnages et surtout les liens complexes et multiples qu'ils entretiennent entre eux, cette première partie s'appuie, beaucoup plus nettement que la seconde (presque totalement improvisée), sur la trame de la pièce de Musset. On y retrouve, comme dans *Les Caprices de Marianne*, trois personnages principaux : Christine, Jurieu et Octave. Comme la Marianne de Musset, Christine apparaît d'emblée comme un être totalement pur et naïf, ignorant tout des arcanes de la vie mondaine. Comme Marianne, courtisée par un jeune homme qui brûle d'amour pour elle (Cœlio dans la pièce, Jurieu dans le film), cette jeune et jolie ingénue n' imagine même pas qu'elle puisse tromper son mari, un riche bourgeois, beaucoup plus âgé qu'elle, qu'interprète Marcel Dalio.

Deuxième protagoniste de ce trio de dupes, André Jurieu, l'aviateur amoureux de l'innocente Christine, emprunte également de nombreux traits au Cœlio des *Caprices*. Dans la pièce, personnage romantique, timide et sincère, ignorant tout de la vie, Cœlio semblait comme Marianne sortir d'un autre monde, ou plutôt d'un autre siècle. « Que je fusse né dans le temps des tournois et des batailles ! Qu'il m'eût été permis de porter les couleurs de Marianne et de les teindre de mon sang ! Qu'on m'eût donné un rival à combattre, une armée entière à défier !... », s'exclamait cet amoureux transi, au comble du désespoir. Défiant la mort en traversant l'océan Atlantique sur un petit avion pour l'amour de sa belle, Jurieu est lui aussi un chevalier égaré dans une autre époque. Don Quichotte pathétique, son drame, dira plus tard Octave, est d'être « comme tous les héros modernes, capable de traverser l'Atlantique, mais pas fichu de traverser les Champs-Élysées à pied en dehors des clous... ».

Sorte de demi-mondain, musicien raté, plus désabusé qu'amer, pique-assiette et grand amateur de petites bonnes, Octave est, dans *La Règle du jeu* comme dans *Les*



« Cette société a au moins un avantage, elle ne porte pas de masque... »

Page de gauche : Jurieu (Roland Toutain) et Robert (Dalio).

Page de droite, en haut : Octave (Jean Renoir) et Lisette (Paulette Goddard).

Page de droite, en bas : Lisette et Christine (Nora Gregor).



*Caprices*, le personnage dominant du trio. Comme chez Musset, ce dandy désœuvré est bien le grand ordonnateur du drame. Ami et confident à la fois de Jurieu et Christine, il va, par jeu puis par esprit de sacrifice, tenter de réunir ces deux êtres sincères et naïfs. Il sera, sans l'avoir voulu, le principal responsable de la mort de l'aviateur, qui sera (comme dans la pièce), à la suite d'un ultime quiproquo, tué à sa place par les gardes du mari.

Comme s'il ne lui suffisait pas de disposer de trois personnages principaux, Renoir va renforcer considérablement le rôle joué par le mari, personnage à peine ébauché dans la pièce de Musset. S'éloignant de l'archétype du vieux mari jaloux, il fait de Robert de La Chesnaye un personnage complexe, probablement le plus attachant et le plus authentiquement tragique de tous les acteurs de cette tragi-comédie. En donnant à Robert une maîtresse, Geneviève, il introduit d'emblée une seconde intrigue amoureuse qui va se fondre dans la première. La structure relativement linéaire de l'histoire imaginée par Musset commencera alors à glisser vers un jeu toujours plus complexe où, comme dans les pièces de Marivaux ou Beaumarchais (voir *Le Mariage de Figaro*), de multiples intrigues vont désormais se croiser et s'interpénétrer.

## Une histoire purement vaudevillesque

La situation de départ, basée sur une série d'imbroglis amoureux, n'est pas loin d'être, comme dit Renoir, « purement vaudevillesque ». Elle se distingue cependant de celles que l'on retrouve dans la comédie bourgeoise ou le vaudeville par le fait que tous les personnages, sans exception, sont ici d'une totale et désarmante sincérité. Au début du film, Christine ne semble avoir qu'une ambition dans la vie : être une épouse fidèle se consacrant exclusivement à ses devoirs de femme du monde. Trop pure, trop innocente, trop généreuse, elle n'a aucune raison de refuser à Jurieu ce qu'elle considère comme de simples gages d'amitié. De son côté, l'aviateur l'aime de façon si absolue qu'il ne peut imaginer entretenir avec elle une de ces liaisons coupables qui constituent l'indispensable ressort des vaudevilles. Incapable de cacher ses

sentiments, il ne réalise même pas que ses déclarations d'amoureux transi devant les micros d'une radio pourraient créer un scandale. Octave, apparemment plus affranchi, est en fait un personnage tout aussi naïf que les deux précédents. En écrivant ce rôle puis en l'interprétant, Renoir a d'ailleurs gommé toute trace de ce cynisme désespéré qui caractérisait le personnage de Musset. Sincèrement touché par le désespoir de son ami Jurieu, Octave essaie, avec la meilleure volonté du monde, de dénouer une situation qu'il va en fait compliquer plus encore. Quant à Robert, le mari de Christine, bien qu'il ait une maîtresse (mais une femme qu'il aime, ou du moins qu'il a aimée sincèrement, qu'il a connue avant son mariage et qu'il traitera toujours avec délicatesse, respect et droiture), loin de se complaire dans cette situation, il n'a qu'une envie : redevenir ou plutôt devenir, puisqu'il ne l'a jamais été, un mari fidèle se consacrant exclusivement à une épouse dont il est, il le découvre soudain, profondément amoureux.

« Dans ce film, il n'y a pas de méchants. Tout le monde est sincère. », écrivait Renoir dans une des premières versions du scénario. De ce seul point de vue, *La Règle du jeu* se différencie déjà radicalement de la production française de l'époque où abondent, on l'a vu, « les personnages misérables et tarés ». Mais c'est précisément ce qui rend cette histoire totalement « problématique ». Ce n'est en effet, pas un hasard si, depuis que le cinéma existe, il y a toujours eu dans les films des personnages de bandits, d'escrocs, de voyous, de criminels, de femmes infidèles et vénéneuses. Les histoires des gens sains, honnêtes, gentils n'ont jamais intéressé personne, disait Fritz Lang. En choisissant de ne décrire que des personnages sympathiques et sincères, Renoir prenait donc le risque de rompre non seulement avec les conventions et les modes du cinéma de son époque, mais avec une règle de base de l'écriture et de la mise en scène. Sciant en quelque sorte la branche sur laquelle il était assis (et sur laquelle restent sagement assis la plupart des metteurs en scène, bons ou mauvais), il va se lancer dans ce qui est sans aucun doute le pari le plus fou de sa carrière : bâtir un film sur

Des personnages  
« gentils et  
sympathiques »,  
mais d'avance  
vaincus.

l'histoire la plus antidramatique qui soit, l'histoire de gens sincères, honnêtes et généreux qui n'ont tous qu'un objectif, devenir encore plus sincères, encore plus honnêtes, encore plus généreux.

Toute la première partie de *La Règle du jeu* est de ce point de vue un vaudeville, mais un vaudeville à l'envers. Au lieu de viser à nouer les situations, elle ne fait, en apparence du moins, que les dénouer. Dès le début du film, Robert veut rompre avec Geneviève, Christine éclaircir le malentendu qui pèse sur sa relation avec Jurieu, et Octave veut le bonheur de tous. Seul Jurieu s'accroche encore désespérément à son rêve. Mais personne ne miserait un sou sur ses chances de conquérir la belle indifférente. Tout ce petit monde met d'ailleurs une telle bonne volonté à chercher une issue honorable à la situation créée par les déclarations de l'aviateur qu'on s'attend, lorsque Octave arrachera à Robert la promesse de réunir tous les protagonistes dans son château, à une sorte de happy end précoce mettant un terme, dès la fin de la première demi-heure, à un film qui ne fait en réalité que commencer. Inversant la logique classique du récit (nouer les situations pour les dénouer ensuite, comme le recommandait Aristote), *La Règle du jeu* apparaît d'emblée, dans sa structure même, comme un film complètement décalé.

## Des personnages désynchronisés

Personnage type de l'univers de Renoir, Jurieu apparaît dès la première scène totalement « à côté de la situation ». « Ce n'est pas moi, vous savez... c'est le matériel. », répond-il à l'officiel qui le félicite de son exploit à sa descente d'avion. Cet aveu est moins une preuve de modestie que de simple bon sens. Car, en 1939, alors que les premières liaisons commerciales régulières entre la France et les Etats-Unis commencent à s'établir, le temps des héros de l'aviation est bel et bien révolu. Sans être encore une véritable promenade, la traversée de l'océan Atlantique n'a plus rien d'un exploit. Certes, l'aviateur a amélioré le record de vitesse sur la traversée (égalant la performance de Lindbergh réalisée, glisse Renoir, pas





André Jurieu  
(Roland Toutain).  
Un chevalier  
égaré dans  
une autre époque.

moins de « douze ans plus tôt »). Mais cette prouesse est due avant tout à la machine, « un Caudron, strictement de série, avec un moteur Renault de 100 CV, la place du deuxième pilote ayant été remplacée par un réservoir d'essence supplémentaire ».

Obligé de céder au matériel l'essentiel de la responsabilité de ce haut fait, Jurieu apparaît d'emblée comme une sorte de demi-héros, pour ne pas dire de héros au rabais. Incapable d'assumer le rôle qu'il s'est lui-même donné, de faire, comme dit Octave, son « p'tit métier de héros national », en acceptant de se « planter d'avant le micro et pis de débloquer pour les auditeurs », il se lance dans une longue et sentencieuse déclaration d'amour.

Cette scène où l'amoureux éconduit déclare sa passion à l'indifférente Christine devant les micros de la TSF n'est sans doute à l'origine que la transposition de la scène des *Caprices* dans laquelle le malheureux Cœlio donne une aubade sous les fenêtres de Marianne. La trouvaille consistant à remplacer ici la mandoline par la radio, symbole par excellence de l'époque moderne, en élargit

pourtant considérablement l'enjeu. A nouveau, le trait dominant qui va caractériser pendant tout le film le personnage de Jurieu, ce profond et irrémédiable décalage avec l'époque, apparaît en effet de façon exacerbée. Coelio pouvait encore, comme les preux chevaliers qui lui servaient de modèle, jouer de la mandoline sous le balcon de sa dame. Pour exprimer sa douleur et son dépit, le pauvre Jurieu n'a quant à lui que ce micro tendu par une journaliste en quête de sensationnel. Le décalage devient tel que le personnage bascule du registre tragique à celui du pathétique, un pathétique qui n'est pas loin d'ailleurs de tourner au grotesque.

De la même façon, lorsque, un peu plus tard, au comble du désespoir, l'aviateur va tenter de se suicider, il ne pourra le faire qu'en envoyant sa voiture « dans le décor ». Remplaçant les traditionnels attributs de la panoplie romantique que sont la dague et le poison par cet autre symbole de la modernité qu'est l'automobile, Renoir dépasse une fois encore la simple transposition. Même si les accidents de la route représentent de fait la forme la plus répandue de suicide à notre époque (ce n'est pas par hasard, disait Céline à peu près au même moment, si les gens vont chaque week-end se jeter si volontiers contre les platanes), l'opposition entre le romantisme du geste et la dérisoire banalité de son expression achève de faire sombrer le personnage dans le ridicule.

Comme Jurieu, Christine n'est pas seulement, dit Renoir, un personnage romantique. C'est une « romantique attardée ». Si on le compare à la Marianne des *Caprices*, son personnage apparaît, comme celui de Jurieu mais pour d'autres raisons, non pas légèrement mais totalement décalé vis-à-vis de la situation. L'ingénuité de Marianne s'expliquait par le fait qu'à peine sortie d'un couvent, elle s'était retrouvée cloîtrée dans une maison par un mari jaloux. Christine est au contraire une femme du monde, partageant son temps comme on le voit dès le début du film entre des dîners mondains et ses responsabilités de maîtresse d'une luxueuse demeure fréquentée par de nombreux familiers. Du coup, et c'est



Robert de La Chesnaye, un personnage anachronique, dernier représentant d'une classe en voie de disparition.

ce qui choqua immédiatement le public de l'époque, sa naïveté apparaît proprement invraisemblable.

Robert de La Chesnaye est, lui aussi, un personnage largement anachronique. A une époque où la plupart des aristocrates, par choix ou par nécessité, exercent une activité professionnelle (voir notre dossier p.164), il vit, à la manière des nobles de l'Ancien Régime, dans la plus complète oisiveté en consacrant l'essentiel de son temps à collectionner de vieux automates. Mais ce qui contribue avant tout à singulariser le marquis, ce sont ses origines. Comme on l'apprend au cours du film, ce noble, très « vieille France », est fils d'une Rosenthal (nom du personnage qu'incarnait Dalio dans *La Grande Illusion*). En pleine montée de l'antisémitisme en Europe, seul Renoir pouvait oser mettre en scène, comme dira plus tard Dalio, « un marquis aux cheveux frisés et à l'air oriental », personnage non seulement invraisemblable, mais tout simplement scandaleux pour la majeure partie du public de l'époque.



## Contre-emplois

Pour souligner la caractéristique de ces personnages, cet irrémédiable décalage avec la situation et avec leur époque, Renoir n'utilise en fait qu'accessoirement le dialogue. Il lui suffit, comme à son habitude, de choisir des acteurs qui sont eux-mêmes, par leur physique, leur accent, leur âge, complètement à côté de leur rôle parce qu'en flagrant contre-emploi. Tel est le cas de Dalio. Qui aurait pu penser que ce grand acteur pourrait un jour interpréter le rôle d'un marquis, qui plus est d'un marquis au nom bien français, un La Chesnaye, propriétaire d'un château en Sologne ? Pour des millions de *bons* Français, ce choix constituait non seulement une faute, une bourde incroyable qui suffisait à rendre tout le film invraisemblable, mais un véritable crime de lèse-majesté, une insulte, une provocation délibérée. L'article que consacreront à *La Règle du jeu* dans leur *Histoire du cinéma* Maurice Bardèche et Robert Brasillach, maîtres

« Il y a des marquis qui ont l'air oriental. »

à penser de la droite antisémite, tous deux exécutés en 1945 pour collaboration, est à cet égard révélateur : « Un Dalio étonnant, lit-on, plus juif que jamais, à la fois attirant et sordide, domine tout cela comme un ibis bossu au milieu des marécages : lui est l'homme d'une autre planète, non seulement étrange, mais étranger à cette règle du jeu qui, en vérité, n'est pas la sienne. Une autre odeur monte en lui du fond des âges, une autre race qui ne chasse pas, qui n'a pas de château, pour qui la Sologne n'est rien, et qui regarde. Jamais peut-être l'étrangeté du juif n'avait été aussi brutalement montrée. »

« Je n'ai pas grande invention, mais j'ai une bonne mémoire. Et j'ai connu autrefois des gars de l'aristocratie qui étaient comme toi », dira pourtant Renoir à Dalio en évoquant, bien des années plus tard, les raisons qui l'avaient poussé à lui confier ce rôle. En prenant une fois de plus le contre-pied de la convention, Renoir n'avait aucunement l'intention de choquer le public, mais simplement de lui faire découvrir une réalité toujours plus complexe, fantaisiste, féérique que celle qu'il percevait au travers du filtre des préjugés et des stéréotypes dominants. De même, choisir à quelques mois de la guerre, en pleine vague de xénophobie, pour interpréter le rôle de la marquise de La Chesnaye, non seulement une étrangère mais une Autrichienne, une « ennemie héréditaire », pouvait passer, à tort, pour une provocation délibérée. En réalité, le cinéaste avait rencontré par hasard, on l'a vu, cette jeune femme qui correspondait exactement au personnage qu'il avait imaginé. C'était une véritable aristocrate, descendante d'une très vieille famille de la noblesse européenne. En confiant à la princesse de Starhemberg le rôle de Christine, Renoir prenait sans doute de gros risques, mais des risques qui vont se révéler plus que jamais payants. N'étant pas une actrice professionnelle, ce qui se sent d'emblée, son jeu est sinon faux, du moins toujours naturellement « à côté ». De plus, le cinéaste va tirer partie de ce qui apparaîtrait à tout autre comme un problème, un obstacle quasi insurmontable : l'accent autrichien extrêmement marqué d'une actrice qui parle d'ailleurs, semble-t-il, à peine le français. C'est avant tout

cet accent qui va permettre d'accentuer l'« étrangeté » du personnage. « Cet accent, disait en effet Renoir, était la petite barrière, le petit rideau qui la séparent de cet entourage purement français. »

On pourrait ainsi énumérer un à un tous les personnages principaux ou secondaires du film. Tous sont, de façon plus ou moins flagrante, à contre-emploi. Carette, avec son accent et ses gestes si typiquement parisiens, fait un braconnier de Sologne bien peu crédible. Roland Toutain étonna tout le monde à l'époque en acceptant de jouer, comme dit Renoir, « un rôle de jeune premier romantique », et Mila Parély (Geneviève), celui d'une maîtresse répudiée, elle qui ne jouait que les femmes fatales. Mais le cas le plus extrême reste celui d'Octave. En s'attribuant lui-même ce rôle, Renoir prenait des risques considérables. D'abord parce qu'il n'avait, en dehors d'un petit rôle dans *La Bête humaine*, jamais joué auparavant. Enfin, et surtout, parce qu'il n'avait ni l'âge ni le physique qui conviennent au rôle de ce dandy. Comment le public pouvait-il en effet croire une seule seconde à ce personnage qui se comporte à quarante ans passés comme un enfant gâté et capricieux ?

## Le ballet des automates

Ces personnages, tous plus invraisemblables les uns que les autres, Renoir ne cherche même pas à les rendre crédibles en leur donnant ce que l'on appelle une épaisseur psychologique. Christine, Jurieu, Octave et Robert sont (apparemment du moins) des êtres totalement transparents. Ils n'ont pas de jardin secret, ni vices ni qualités cachés. Agissant sans arrière-pensées, toujours au premier degré, ils ne disent que ce qu'ils pensent, ne font que ce qu'ils disent. Le réalisme psychologique, ou psychologie des personnages, élément déterminant du réalisme extérieur, est de ce fait réduit à sa plus simple expression.

« Ce divertissement n'a pas la prétention d'être une étude de mœurs », rappelle un avertissement inséré avant le générique dans la version du film que nous pouvons



Robert éteint la radio et déclenche le mécanisme d'un automate. Tout commence par ce double geste.

voir actuellement. S'écartant délibérément des procédés naturalistes (longues descriptions du mode de vie, des mœurs, y compris et surtout des mœurs secrètes des personnages, réalisme psychologique poussé à l'extrême), si Renoir dresse un portrait extrêmement précis et détaillé de ces grands bourgeois d'avant-guerre, il le fait bien à la façon du Molière des *Femmes savantes* ou de *L'Avare*, en forçant le trait pour aller directement à l'essentiel, quitte à risquer de tomber à tout moment dans la caricature. Comme ceux de Molière, ses personnages, construits *a minima* sur le plan psychologique, n'ont, pourrait-on dire, aucune existence propre. Pris dans un écheveau de relations extrêmement complexe, ils n'existent pas pour eux-mêmes, mais comme parties d'un tout, le clan auquel ils appartiennent.

A l'époque, la critique presque unanimement hostile à *La Règle du jeu* avait cru atteindre Renoir en traitant ses personnages de pantins ou d'automates. Or c'est précisément l'impression que le cinéaste avait voulu donner. Dénués de psychologie, ceux-ci ont en effet moins des intentions qu'une direction, une vitesse. Comme des automates, préalablement remontés, ils sont délicatement déposés un par un dans cette sorte de grand plateau, ou plutôt de grande boîte que constitue le film, par un « grand horloger » qui n'est autre que le metteur en scène. Aveugles, totalement aveugles, comme le souligne Renoir, ces personnages placés pour un vaste quadrille (une « valse des pantins ») vont tout naturellement, en suivant la direction qui leur a été donnée au départ, finir par se heurter entre eux, d'abord deux à deux, puis trois à trois, quatre à quatre. Tout juste déstabilisés par les premiers télescopes, ils reprendront leur route, à peine modifiée, jusqu'au choc suivant, nécessairement plus sévère. Comme il se doit, ce ballet, dès le départ désynchronisé, se terminera, du seul fait de son mouvement interne, en un véritable carnage, agrégat, enchevêtrement inextricable formé par ces automates renversés, s'agitant frénétiquement comme s'ils cherchaient à retrouver un impossible équilibre, et dont sera victime celui dont le mécanisme apparaît d'emblée le plus fragile : Jurieu, l'aviateur romantique.

## L'automate et la radio

Si nous n'avons pas craint de pousser jusqu'au bout cette comparaison, c'est que Renoir nous y invite, non seulement par ses propos mais au travers du film lui-même. Personnage central du clan, gardien et garant, en toute occasion, de sa « règle du jeu », Robert de La Chesnaye est, on l'a vu, un collectionneur passionné. Si Renoir n'avait voulu que souligner un trait (au demeurant totalement anachronique) de la psychologie et des mœurs d'une certaine aristocratie oisive à la veille de la guerre, l'objet de cette collection eût été indifférent. Or, le marquis de La Chesnaye ne collectionne pas les timbres, les papillons ou les vieilles voitures, mais bien des

automates, des automates musicaux du XVIII<sup>e</sup> siècle (les « classiques » raffolaient de ce genre d'objets) qu'il restaure lui-même et dont il exhibera avec fierté à plusieurs reprises dans le film quelques splendides spécimens.

Dans la première scène où il intervient à lieu un petit échange, apparemment parfaitement insignifiant, entre lui et Christine à propos des mérites respectifs de la radio et des automates. Écoutant la retransmission des déclarations de Jurieu à son arrivée au Bourget au moment où sa femme entre dans la pièce, il ne fait pas le moindre commentaire, ne lui adresse pas le moindre reproche. Il se borne à éteindre le poste et se déplace de quelques pas pour contempler une de ses dernières acquisitions, « une petite négresse romantique » dont le mécanisme, précise-t-il, est intact. « Je l'aime mieux que la radio », dit simplement Christine. Avec la même facilité, le même détachement, Robert éteint la radio et déclenche l'automate.

Le film commence véritablement par ce double geste. Alors qu'on entend à l'arrière-plan la musique légère et répétitive qui accompagne la danse de la petite négresse, Christine croit se libérer d'un lourd fardeau en avouant à son mari qu'elle n'aime pas Jurieu, que celui-ci s'est mépris sur le sens de ce qui n'était qu'une « petite marque d'amitié ». Contre toute vraisemblance, Robert accepte cette explication. Radieuse, Christine tombe dans ses bras, laissant échapper une phrase qui résume à elle seule tout le propos du film, tout le drame ou la tragédie de ces êtres « aveuglés par leur romantisme » : « Le mensonge, dit-elle, c'est un vêtement très lourd à porter. » « Le mensonge, réplique Robert avant de filer rejoindre sa maîtresse, vous exagérez ! » Tout est dit, tout est joué. La désynchronisation entre les deux époux qui va culminer dans « la scène dite de la lorgnette » où Christine découvre la liaison de son mari au moment précis où celle-ci est en train de prendre fin, est déjà totale.

L'opposition entre la radio et l'automate, soulignée dans un subtil contrepoint à cette scène capitale, ne se réduit pas seulement au fait que la première est, surtout à l'époque, le symbole par excellence de la modernité, alors que le second incarne, dans sa délicatesse et sa

fragilité surannée, un art de vivre depuis longtemps disparu. Si la radio, pour Renoir, est bien le symbole de notre époque, c'est qu'elle marque le triomphe, l'apogée de la vérité extérieure, autant dire du mensonge (« On est à une époque où tout le monde ment, dira Octave : les prospectus des pharmaciens, les gouvernements, la radio, le cinéma, les journaux... Alors pourquoi veux-tu que nous autres, les simples particuliers, on ne mente pas aussi ? »). La radio a l'incroyable prétention de décrire les choses objectivement, telles qu'elles sont. Alors qu'elle fait, à l'évidence, et en permanence, tout le contraire. Ce n'est pourtant pas lorsqu'elle ment le plus délibérément, mais lorsqu'elle dit la vérité, ou du moins une partie de la vérité (nuance essentielle), que la radio est la plus dangereuse. Renoir, qui, comme tous les grands philosophes, aime bien les paradoxes, écrivait : « Ce n'est pas parce que les avions ont quelques accidents qu'ils sont dangereux. C'est parce qu'ils partent et atterrissent à l'heure. » Amplifiant de façon démesurée les capacités de communication entre les hommes, la radio a des effets démultiplicateurs, des effets de propagation, d'écho qui peuvent s'avérer redoutables. *La Règle du jeu* fut tourné, faut-il le rappeler, à une époque où un homme avait fait de ce symbole de la modernité un des outils, sinon l'outil privilégié, de son entreprise de conquête du monde. Sans la radio, Hitler eût-il existé plus que César sans les voies romaines ? Les historiens ont depuis longtemps posé la question. Quoi qu'il en soit, dans ce film, si un journaliste n'avait brandi son micro devant le malheureux Jurieu au cours de ce que Renoir décrit explicitement comme une « cérémonie médiatique », il n'y aurait pas eu de scandale et par là même pas d'histoire.

Antithèse de la radio, l'automate ne se donne pas pour la « réalité ». Il imite le vrai, d'ailleurs de façon toujours stylisée, mais pour mieux révéler, de façon délibérée, l'écart irréductible entre cette réalité et la copie, fût-elle la plus parfaite, la plus ressemblante. Les merveilleux automates du XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, les ancêtres des robots et autres créatures bioniques qui peuplent nos univers de

L'arrivée au  
château : « Nous  
étions vraiment  
coupés du  
monde... »

science-fiction. Le rêve/cauchemar de Frankenstein est né au siècle du machinisme et du capitalisme triomphant. Rien n'est plus étranger à l'esprit de l'homme de l'époque classique que ce rêve qui vise à créer un être artificiel à son image. Entièrement fondée, comme le rappelle Renoir, sur l'opposition entre réalisme extérieur et réalisme intérieur, la pensée classique voit dans l'automate, malgré ou plutôt à cause de sa perfection, une sorte de « preuve par défaut » de la supériorité de l'homme sur la machine, fût-elle la plus sophistiquée.

En opposant ces deux objets symbolisant non seulement deux époques mais deux modes de vie et de pensée, Renoir révèle, sans qu'on le sache encore, l'essence du drame que vivent ces grands bourgeois totalement déphasés par rapport à leur environnement. Héritiers d'une culture séculaire, Robert et Christine préfèrent naturellement (comme Renoir, d'ailleurs) le charme discret de l'automate à cette machine hurlante, envahissante, « exhibitionniste », comme ils disent, qu'est la radio. Surtout quand celle-ci s'introduit, comme c'est le cas dans le film, jusque dans leur foyer en troublant la quiétude de leurs vies réglées. Mais pour se débarrasser de cette maudite machine, suffit-il, comme le fait Robert, de tourner un bouton ? Tourner le bouton, pour changer de station ou éteindre le poste, n'est-ce pas justement ce que faisaient tant de Français à l'époque lorsqu'ils entendaient sur les ondes les hurlements d'un petit caporal autrichien ? En 1939, pour avoir la paix, au sens propre comme au figuré, la France, pays de vieille culture qui continue, en dépit de ses proclamations modernistes, à préférer l'automate à la radio, avait cru qu'il suffisait de tourner le bouton. Munich ne fut pas seulement, comme le disent certains, le produit de la lâcheté et de la faiblesse des démocraties occidentales, mais avant tout la conséquence de cette tragique et criminelle naïveté.

## Le château

Avec le même mépris de la vraisemblance, le même arbitraire, la même désinvolture avec lesquels il avait introduit, ou plutôt jeté, précipité un à un ses personnages



Le braconnier  
Marceau (Carette),  
archétype du valet  
de comédie.  
(En haut)

Marceau  
et Robert de  
La Chesnaye  
(Dalio). (En bas)

à l'intérieur de l'intrigue, Renoir va les reprendre, les ramasser (exactement comme le ferait un enfant jouant avec des soldats de plomb) pour les transporter dans un nouveau décor (les changer de boîte, pour reprendre une image déjà utilisée). Ce lieu, un château de Sologne entouré de vastes marécages, le cinéaste l'avait défini, nous le savons, avant même d'écrire la première ligne du scénario, comme « le cadre dans lequel les acteurs devaient trouver la vérité de leur personnage ». Comme la locomotive dans *La Bête humaine* ou les marais de Géorgie dans *Swamp Water*, le château de *La Règle du jeu* joue un rôle décisif dans la transformation, on pourrait même dire la transmutation du réalisme extérieur (plomb) en vérité intérieure (or). Il est le creuset dans lequel le réel et l'imaginaire vont achever de se fondre.

Ce décor dans lequel évolueront les personnages jusqu'à la fin du film fut aussi celui dans lequel vécut, coupés de tout, durant toute la durée du tournage, acteurs et techniciens. « Nous vivions là, nous étions loin de Paris – c'est très important d'être loin de Paris pour une histoire comme ça, on oublie un petit peu toutes les petites histoires. D'autres petites histoires naissaient dans la troupe mais c'était très bon, c'était excellent. Nous étions vraiment coupés du monde... » Presque totalement improvisée, cette seconde moitié du film s'appuie sur une trame dramatique réduite à sa plus simple expression : deux situations de base, une partie de chasse et une fête costumée, autour desquelles vont s'articuler une multitude de « petites histoires » qui pour la plupart furent en effet écrites sur le moment. Se comportant plus que jamais en entomologiste, spécialiste de « l'animal humain », Renoir se bornera désormais à regarder, à enregistrer les réactions de ses acteurs dans des situations qu'il n'a parfois même pas besoin de provoquer lui-même. De façon presque naturelle, la tension va peu à peu monter au sein de cette communauté isolée, coupée de tout, à un moment, rappelons-le, particulièrement critique (certains techniciens seront rappelés sous les drapeaux en plein milieu du tournage). La violence d'abord contenue, tenue à distance, va progressivement se déchaîner, le bruit sourd des coups de feu, la mort qui rôde



au loin, se rapprocher. Poussée à son comble, la comédie (celle que se jouent entre eux les personnages mais aussi celle à laquelle se livrent le metteur en scène, les techniciens et les acteurs en réalisant, en un pareil moment, cette chose grandiose et dérisoire qu'est un film de cinéma) va s'emballer, dérailler, puis se renverser totalement en se transformant en une véritable, une authentique tragédie.

Le château devait être, d'après la logique de l'intrigue, le lieu d'une vaste réconciliation aboutissant à ce que nous avons appelé un happy end précoce. Pourtant, lorsque les personnages arrivent, un à un accompagnés de leurs suites, on entend au loin résonner le tocsin (ce même tocsin qui, quelques mois plus tard, comme en août 1914, annoncera le début de la guerre). Les cloches sonnent dans cette scène sans raison apparente. Renoir ne se donnera d'ailleurs même pas la peine de justifier ensuite la présence de signe lugubre. Grâce à ce contrepoint presque imperceptible, une impression de malaise s'installe d'emblée. Très vite, on entend, toujours dans le lointain, des coups de feu. Pour l'heure, rien de grave : ce ne sont que des lapins qu'on tue dans une propriété voisine.

Suit alors une petite histoire, une fois encore apparemment insignifiante : le marquis de La Chesnaye veut comme son voisin se débarrasser de ces lapins qui prolifèrent sur sa propriété, mais il ne veut pas, comme le lui suggère son garde-chasse, un Alsacien au patronyme très germanique (Schumacher), protéger son domaine en installant une clôture. Car l'idée même de la clôture fait horreur à cet esprit profondément aristocratique. Robert de La Chesnaye ne veut pas de lapins, mais il ne veut pas de clôture. A travers l'équation impossible qu'il demande à son homme de main de résoudre, n'est-ce pas tout l'esprit de Munich qui se trouve une fois de plus résumé ? Daladier et Chamberlain ne voulaient pas que leurs « amis » tchèques et polonais soient envahis par Hitler, mais ils ne pouvaient pas se résoudre, inspirés par de nobles et généreux sentiments, à déclencher la guerre. Comme le dira plus tard Churchill, ayant à choisir entre la honte et la guerre, « ils choisiront la honte, et ils auront la guerre ».



## Maîtres et serviteurs

L'excessive générosité qui caractérise le chef de clan incarné par Dalio est encore soulignée dans les scènes suivantes, qui permettent à Renoir d'introduire un nouveau personnage principal (un de plus), le braconnier Marceau, dont le rôle est interprété par Carette (autre membre régulier de la troupe Renoir, qui figurait notamment au générique de *La Grande Illusion* et de *La Bête humaine*). Bien qu'il ne comprenne pas très bien pourquoi celui-ci veut renoncer à son « état » (vivre dans les bois, comme un homme sauvage, est naturellement le seul rêve de ce grand mondain qu'est Robert ; et c'était déjà celui du baron interprété par Jouvét dans *Les Bas-Fonds*), il accepte de prendre le braconnier à son service et de lui offrir une place de domestique au château. Vif, impertinent, entretenant des relations de complicité avec son maître à qui il n'hésite pas à dire ses quatre vérités, Marceau correspond en tout point à l'archétype du valet de comédie, personnage essentiel du théâtre classique. Avec l'entrée en scène de ce Figaro, la structure du

Les domestiques.  
Comme dans le  
théâtre classique,  
deux microsociétés,  
envers et endroit  
d'un même monde.

film achève de s'aligner sur celle des pièces de Beaumarchais et Marivaux. Comme ces auteurs, Renoir va en effet décrire parallèlement deux microsociétés, société des maîtres d'un côté, société des valets de l'autre, qui sont l'endroit et l'envers d'un même monde. Comme ces auteurs, il va, en décrivant cette société de valets, révéler les fondements de la société des maîtres. Soit indirectement, par analogie, soit directement, en laissant, comme dans la comédie, le soin au valet de dire cette vérité que le maître est par essence incapable d'énoncer.

Mis à part Robert et Christine, tous les aristocrates aux noms ronflants invités au château se comportent exactement comme ces nouveaux riches ou bourgeois parvenus dont ils ont adopté tous les tics, les manies, les sujets de conversation. Dans ce petit monde qui cherche par tous les moyens à tromper l'ennui, les femmes parlent de régimes alimentaires (uniquement à base de sel marin), les hommes des performances de leur automobile. En soulignant la perte d'identité de cette aristocratie qui est effectivement en train de se fondre dans la bourgeoisie, Renoir fait ressortir par contraste la noblesse authentique, et de ce fait totalement anachronique, du couple de « métèques » (un juif, une Autrichienne) que forment les La Chesnaye. Rebondissant dans les cuisines, autour de la table où ont pris place, selon leur rang, les domestiques, le débat sur les origines de Robert va permettre à Renoir de s'attaquer de front à un antisémitisme particulièrement virulent à l'époque.

Soutenu silencieusement par Schumacher, un valet répondant au prénom évocateur d'Adolf s'en prend à ce juif allemand qui se cache derrière un titre et un nom qu'il n'a pu qu'usurper. Le marquis, répond alors un cuisinier, est peut-être un « métèque », mais c'est, contrairement à tant de nobles « bien français », un véritable homme du monde. La preuve, dit-il, c'est qu'il sait reconnaître et apprécier, à la différence de ses anciens patrons, une Madame et un Monsieur de Quelque Chose n'ayant que du sang bleu dans les veines, une véritable « salade de pommes de terre ». Chez tout autre que Renoir, cinéaste cent pour cent français, qui, comme Pagnol, Chabrol et quelques autres, considère l'art culinaire

comme le plus grand de tous, l'argument pourrait paraître, vu le sujet, totalement dérisoire. Il n'en est rien. Savoir vivre pour Renoir, c'est d'abord et avant tout savoir manger. Or, Robert, conservant les meilleures traditions de l'aristocratie française, est un homme dont les goûts sont aussi raffinés que les manières. Une fois de plus, le cinéaste revient par le détour d'une « petite histoire » sur un des thèmes majeurs de son œuvre, splendidement développé dans *La Grande Illusion* : la véritable noblesse est la noblesse de l'esprit, et surtout du cœur. Elle n'a pas grand-chose à voir avec les titres et les origines sociales.

## La règle du jeu

Non seulement prévisible, attendue, mais prévue, promise au spectateur par la logique du récit, la réconciliation générale qui doit se dérouler au château aura bien lieu. Elle sera accompagnée comme il se doit d'un grand déballage d'émotions et de sentiments. Désireuse de crever l'abcès, Christine révèle devant ses invités rassemblés, en présence de Jurieu et de son mari, la véritable nature de ses relations avec l'aviateur (une noble et pure « amitié »). La plupart de ceux qui assistent à ce petit jeu de la vérité ne croient évidemment pas un mot de cette explication. Mais il importe peu que la version des faits présentée par Christine soit vraie. Il suffit qu'elle apparaisse, aussi peu que ce soit, vraisemblable, crédible. Et comme cette version arrange tout le monde, qu'elle met un point final au scandale, et permet à ce petit monde de retrouver son équilibre un instant menacé, de vaquer à nouveau en toute quiétude à ses occupations, chacun l'accueillera avec un soulagement manifeste. Les apparences sont sauvées. Et c'est là l'essentiel.

Comme dans la dernière scène où le marquis de La Chesnaye, se livrant, au vu et au su de tous, à un ultime tour de passe-passe, escamote l'assassinat de Jurieu transformé en un « regrettable accident », Renoir dévoile ici la « règle du jeu » qui permet à ce petit clan de fonctionner. Cette règle intangible est au fond la même que celle qui régissait les relations au sein de l'aristocratie



La confession de Christine. A l'arrière-plan, Renoir et Dario multiplient grimaces et pitreries.

sous l'Ancien Régime et que Beaumarchais décrit de façon particulièrement claire dans *Le Mariage de Figaro*. Extrêmement souple, voire permissive (en particulier à l'égard de tout ce que proscriit, en principe, la « morale bourgeoise », notamment l'adultère), cette règle du jeu est fondée sur une seule obligation, mais qui ne souffre, de ce fait, aucune exception, aucune dérogation : savoir « garder son rang », et donc, quoi qu'il arrive, éviter le scandale, préserver les apparences. Tout est en définitive permis à la seule condition que chacun puisse feindre de ne rien voir, de ne rien entendre.

Annulant l'effet des déclarations intempestives de Jurieu, l'aveu de Christine va restaurer dans tous ses droits cette règle du jeu sans laquelle le clan, rappelle Renoir, ne saurait subsister un seul instant. Paradoxalement, ce moment de vérité (Christine dit la vérité, ou du moins croit le faire) marque le triomphe de la duplicité, de l'hypocrisie, du mensonge érigés en mode de vie. La comédie est alors à son comble. A l'arrière-plan, Renoir et Dario, imitant les acteurs de la commedia dell'arte, multiplient grimaces et clins d'œil directement adressés

au spectateur. Pour célébrer cet heureux dénouement, on organise comme il se doit une grande fête. Le happy end n'en finit pas.

Improvvisées au moment du tournage de cette scène, les pitreries des deux compères donnent désormais le ton du film. Le spectateur est averti : il ne lui suffit plus de regarder ce qui se passe au premier plan. Ne filmant plus des individus mais un groupe, la caméra de Renoir virevolte, voltige, contournant les obstacles, passant en de longs plans-séquences du plan d'ensemble au gros plan pour surprendre une expression, un geste qui en dit plus long que tous les dialogues (la technique est ici très proche du reportage sportif, en particulier de celle utilisée pour filmer les sports collectifs, comme le football ou le rugby ; à ceci près que la caméra n'est pas hors du « terrain » mais au cœur du « jeu »). Plus que jamais, le cinéaste va utiliser pleinement les possibilités offertes par la profondeur de champ. Dans une scène comme celle où les personnages, au moment de se coucher, entrent et sortent de leurs chambres situées de part et d'autre d'un long couloir filmé en enfilade, se livrant à d'ultimes facéties comme le feraient des adolescents excités dans le dortoir de quelque pensionnat, il n'y a pas seulement deux, mais trois, quatre, cinq plans où se déroule simultanément l'action. Celle-ci éclate d'ailleurs de plus en plus. Une foule de petites histoires naissent ici et là, prolifèrent, s'entremêlent. Aucune ne semble sur le moment avoir d'importance. Schumacher offre à sa femme Lisette, la servante de Christine, une pèlerine que l'élégante jeune fille n'a pas l'air de trouver à son goût. Réapparaissant dans la dernière séquence, au moment de l'assassinat de Jurieu, cette pèlerine, véritable instrument du crime, sera la cause du quiproquo que le jeune aviateur paiera de sa vie. De même, qui pourrait croire que les amourettes entre Marceau et Lisette qui, comme dans la comédie classique, redoublent sur un mode comique celles qui se nouent et se dénouent dans la société des maîtres, vont en provoquant la jalousie de Schumacher contribuer à l'issue tragique de cet aimable « divertissement » ? Comme le dit Renoir, l'intrigue n'est plus qu'un jeu de boîtes, ces boîtes qui lorsqu'on les ouvre en

révèlent une autre, qui elle-même en contient une plus petite... Le film, un jeu de miroirs qui se reflètent à l'infini, démultipliant les personnages qui commencent à jouer une comédie à l'intérieur de la comédie, un spectacle dans le spectacle.

## Le royaume des aveugles

Contrastant avec cette agitation de plus en plus frénétique, ce tourbillon d'intrigues dans lequel sont pris tous les personnages, le rituel extrêmement réglé de la partie de chasse crée une sorte de longue respiration à l'intérieur du film. Comme la première séquence, l'arrivée de Jurieu au Bourget, cette chasse est filmée de façon non seulement réaliste mais quasi objective, montée comme un véritable documentaire. Ce retour au réel, ou du moins à ce que le public considère comme tel, se produit de façon significative au moment où non seulement l'action confinée depuis longtemps dans des intérieurs (l'appartement parisien, puis le château) se déplace vers l'extérieur, mais aussi où pour la première fois la violence et la mort, jusqu'alors tenues à distance, apparaissent directement à l'écran. Passant de l'extérieur (la propriété voisine d'où venaient les premiers coups de feu) à l'intérieur du domaine, cette violence se rapproche. Bientôt elle franchira les murs du château.

Renoir — est-il besoin de le rappeler ? — n'aime pas la chasse. Mais cela ne l'empêche pas d'observer ce curieux rituel avec un regard distancé. Comme toujours, son propos n'est pas de juger, de dresser un quelconque réquisitoire, mais de montrer, de « donner à voir », en laissant au spectateur le soin de se forger lui-même son opinion. Il ne cherche d'ailleurs pas à charger ses personnages, en les décrivant comme des êtres cruels. Au contraire, même lorsqu'ils se livrent à ce qui apparaît comme un véritable carnage, une hécatombe absurde et gratuite, ceux-ci restent plus que jamais attachants, émouvants, irrésistiblement sympathiques. Tous leurs propos comme leurs attitudes l'indiquent, aucun d'entre eux n'aime véritablement ce qu'ils considèrent,



à la différence des bourgeois parvenus, non comme un sport, une distraction, mais un rite, auquel ils sacrifient moins par goût que par devoir, pour préserver une tradition millénaire dont ils sont les derniers héritiers.

C'est à la fin de cette longue partie de chasse qu'intervient cette scène-pivot, dite scène de la lorgnette, qui va à nouveau faire basculer le film. En observant avec une lunette d'approche des écureuils qui grimpent dans les arbres, Christine surprend par hasard les touchants adieux de Robert et de sa maîtresse Geneviève. A cet instant, le personnage qui apparaît entre tous comme le plus sincère, le plus naïf, le plus authentiquement romantique, donc le plus totalement aveugle (« Les romantiques sont aveugles », dit Renoir), commence brutalement à y voir clair. Mais ce nouveau et décisif moment de vérité se produit comme il se doit, dans cet univers où tout est depuis longtemps décalé, désynchronisé, à contretemps. Seule à ignorer l'existence d'une liaison qui dure depuis des années, Christine découvre que son mari la trompe au moment précis où celui-ci, par amour pour elle, est

Une image juste ?  
Juste une image.

Camilla dans *Le  
Carrosse d'or* :  
« Où finit la  
comédie ?  
Où commence  
la vie ? »

en train de rompre avec sa maîtresse. Suprême paradoxe, en découvrant la vérité, elle ne fait ainsi que tomber plus profondément encore dans l'erreur.

C'est en mettant innocemment l'œil sur la lunette d'approche que lui tend Octave/Renoir que Christine va voir enfin la réalité, une réalité qu'elle trouve évidemment beaucoup plus laide que celle qu'elle se plaisait à imaginer. Comme nous le disions au début de ce texte, ce « merveilleux instrument » qui permet d'observer à distance, sans les effaroucher, non seulement de petits animaux sauvages mais aussi, on le voit, des êtres humains, en « pénétrant dans leur intimité », ressemble à s'y méprendre à une caméra. Plus qu'une allégorie, cette scène est une formidable leçon de cinéma. On y trouve, comme écrivait Godard à propos d'*Eléna et les Hommes*, « l'art en même temps que la théorie de l'art, la beauté en même temps que le secret de la beauté, le cinéma en même temps que l'explication du cinéma ». La caméra/lunette d'approche apparaît ici autant comme un instrument de révélation du réel que de son occultation. Grâce à elle en effet, Christine voit bien « quelque chose » (le baiser d'adieu entre Robert et Geneviève), mais elle se méprend radicalement. Et c'est ici que commence la leçon de cinéma. Christine croit voir (enfin) « une image juste », comme dirait Godard, alors que ce qu'elle a vu, c'est « juste une image », qui plus est une image sans son. Contrairement à nous, spectateurs, qui avons suivi depuis le début cette scène de rupture, qui savons depuis longtemps qu'elle doit avoir lieu, qui avons entendu chaque phrase du dialogue qui a précédé ce baiser, la jeune femme ne peut que se tromper sur le sens de ce geste pour le moins ambigu (rien ne distingue extérieurement un baiser d'adieu d'un autre baiser !). Ce que dit Renoir est clair : aucune image, fût-elle la plus réaliste, la plus documentaire, ne dit en soi la vérité. On peut même faire dire à une image, quelle qu'elle soit, une chose et son contraire, son sens n'étant induit que par celles qui la précèdent et vont lui succéder. C'est là d'ailleurs le secret du montage au cinéma.

Si ce personnage aveugle qu'est Christine accède dans cette scène à une réalité, c'est avant tout, comme dit



Premier intermède.  
Des personnages  
déguisés en  
eux-mêmes...  
(En haut)

Le piano se met à  
jouer seul. La  
mécanique est  
enclenchée...  
(En bas)

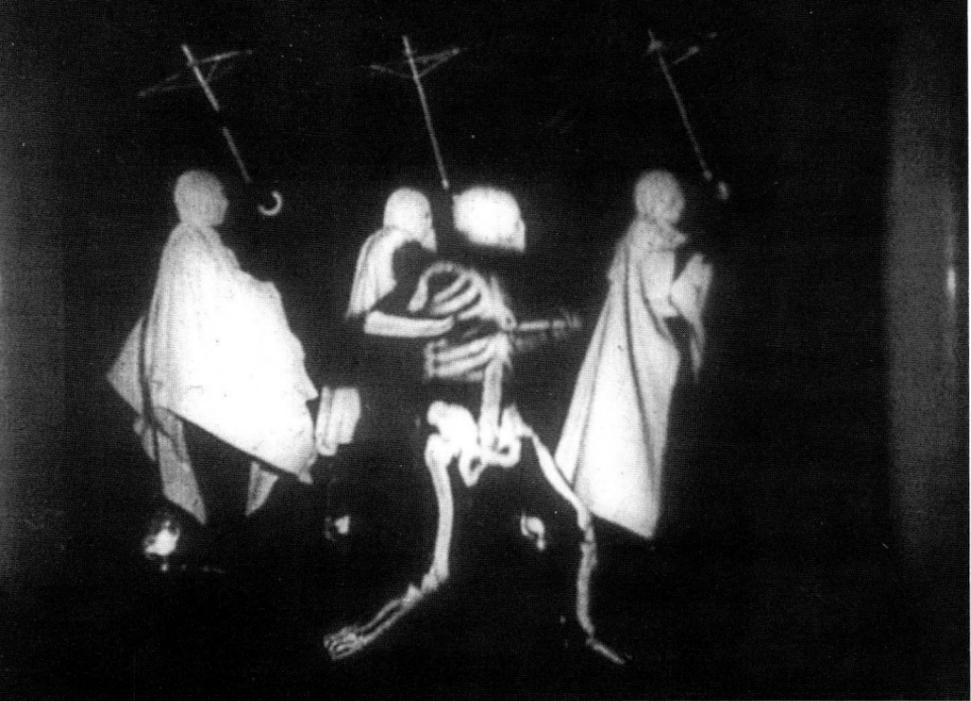
Renoir, à celle de son propre désir. En une fraction de seconde, tout ce à quoi elle croyait jusqu'alors, tout ce « fatras romantique », « l'amour pur, l'amour éternel, les promenades au clair de lune en se donnant la main », qui la protégeait de ce monde hypocrite, cruel, injuste, va s'écrouler pour laisser place à « une réalité beaucoup plus brutale » : « Un besoin purement physique d'être bousculée sur un canapé et de faire l'amour », ou plutôt, ajoute Renoir, de céder enfin à « ce besoin de la bousculer sur un canapé et de faire l'amour qu'elle lit chez ce monsieur, chez les autres, chez les gens qui lui courent autour ». La fête va être pour Christine le moment où s'accomplit, cette « ouverture à la réalité », en particulier la réalité de cette règle du jeu qu'elle va désormais non seulement adopter, mais pousser, forcer en s'abandonnant tour à tour dans les bras de tous ses prétendants.

## Le spectacle dans le spectacle

« Où finit la comédie ? Où commence la vie ? », s'interroge Camilla dans *Le Carrosse d'or*. Quel est ce monde, se demande Fresnay dans *La Grande Illusion*, où « les enfants jouent aux soldats et les soldats jouent comme des enfants » ? Dans *La Règle du jeu*, aucun personnage ne parviendra à préserver le minimum de distance vis-à-vis de la situation, du groupe, de lui-même pour pouvoir ne serait-ce que poser une semblable question. Le processus de fusion entre l'imaginaire et le réel, entre le spectacle et la vie qui s'opère à un moment donné dans tous les films de Renoir, atteint ici son degré le plus ultime. En elle-même divertissement dans le divertissement, spectacle dans le spectacle, la grande fête qui occupe toute la dernière partie du film est rythmée par une succession de petites saynètes ou intermèdes musicaux qui marquent chaque fois une nouvelle étape dans cette intrication de la comédie et de la vie.

La première de ces saynètes, dont on ne verra que la fin, met en scène tous les personnages principaux : Jurieu joue le rôle d'un dompteur qui fait claquer son fouet au-dessus d'un gros ours qui n'est autre qu'Octave,





Les spectres vont bientôt franchir la limite symbolique de la scène.

Christine est déguisée en Tyrolienne, Robert en pâtre grec, Geneviève en bohémienne. Le choix de ces déguisements n'est évidemment pas hasardeux. Chaque personnage s'est en fait déguisé... en lui-même. Le héros joue les héros, à l'image de l'Autrichienne et du juif rêveur et romantique qu'incarne Dalio. Quant à Octave, avec son physique, cet air toujours un peu grognon cachant mal une insatiable gourmandise, cet air « d'ours mal léché » qu'il n'a pas besoin de composer (dans la vie, écrivait Bazin, ce grand et gros bonhomme « tient de l'ours farceur et de l'éléphant qui se serait foulé la cheville »), quel autre accoutrement aurait-il pu revêtir ? Comme dans la comédie classique, comme chez Shakespeare, c'est au moment où les personnages se travestissent, revêtent des masques, qu'ils commencent à apparaître dans leur vérité, vérité qui est ici à la fois celle du rôle et de l'acteur qui l'interprète.

Précédée de plans qui nous font découvrir l'existence d'un public, comme nous assis dans la pénombre, qui applaudit ce spectacle dans le spectacle, une seconde

saynète, reprenant une vieille chanson de l'époque boulangiste, militariste et revancharde (« Nous revenons d'la revue »), s'enchaîne avec une troisième, elle aussi basée sur une chanson très populaire, mais dont le refrain (« Nous avons l'vé l'pied ») prend cette fois par contraste des résonances nettement « défaitistes ». L'allusion à la valse-hésitation des gouvernements et des nations démocratiques dans cette période où triomphe l'esprit muniçois est transparente. C'est alors que vont résonner les premières mesures de la *Danse macabre* de Saint-Saëns. Un groupe de spectres envahit la scène, commençant un ballet frénétique autour d'une Mort qui fend l'air de sa faux. La grosse dame qui accompagnait au piano les premières saynètes observe d'un air terrifié son instrument qui se met soudain à jouer tout seul, comme un piano mécanique. C'est en effet une mécanique qui vient de s'enclencher. Une mécanique de mort. Une mécanique que rien ni personne ne pourra plus arrêter. Déjà les spectres bondissent au milieu des spectateurs. Quittant l'espace symbolique de la scène, ils envahissent la salle. Mais le spectacle est déjà ailleurs. Schumacher, qui vient de surprendre sa femme dans les bras de Marceau, poursuit celui-ci, un revolver à la main. Dans le même temps, une succession de bagarres éclatent, chaque fois directement provoquées par l'attitude de l'innocente Christine qui passe de bras en bras, promettant tout à tout le monde. Accompagné par une musique endiablée (un disque tourne sur un phonographe qui déraille par instants), le film s'emballe, roulant à tombeau ouvert, vers on ne sait quelle issue. Au milieu de cette agitation frénétique, la caméra de Renoir tourbillonne plus que jamais, poursuit les personnages qui se poursuivent eux-mêmes de pièce en pièce, évitant à grand-peine les obstacles sur lesquels elle semble à tout moment sur le point de trébucher. Reprenant un instant ses esprits, après s'être battu comme un chiffonnier avec Jurieu, Robert apostrophe un de ses domestiques : « Corneille, Corneille, arrêtez-moi cette comédie ! » « Laquelle, monsieur le marquis ? », répond l'avisé Corneille. Laquelle, en effet ? Toute limite entre la scène et la salle, le spectacle et la vie, a depuis longtemps disparu. D'ailleurs, jusqu'au

dernier moment, la plupart des invités croiront que tout, y compris les coups de feu que va tirer Schumacher sur le pauvre Marceau, était prévu au programme de la fête.

## La nécessité du sacrifice

Bien qu'ils n'aient encore atteint personne, les premiers coups de feu tirés par Schumacher vont stopper net la furie collective qui s'est emparée des personnages. Littéralement dégrisés, ceux-ci réalisent soudain qu'ils sont allés trop loin, que ce qui n'était au départ qu'un banal petit jeu d'amours et de hasards, une comédie vaguement sentimentale, est en train de tourner au désastre. Pour que ce groupe d'aveugles qui, comme dans le tableau de Bruegel, sont condamnés à marcher à la queue leu leu, accrochés les uns aux autres, vers quelque précipice, pour que ces aveugles enfin ouvrent les yeux, il aura fallu que la violence atteigne un nouveau palier. Franchissant les murs du château, comme elle avait franchi plus tôt les limites du domaine, cette violence a déjà changé de nature. Ce n'est plus en effet la bête qu'on chasse, mais l'homme.

Nous avons souligné plus haut la dimension rituelle de la partie de chasse filmée par Renoir. Pour l'aristocratie, la chasse est bien un rite, et même un rite fondateur de l'identité d'une classe dont l'existence a toujours été fondée sur un rapport direct à la mort. Dans l'histoire de la noblesse depuis le haut Moyen Age, le développement de cette activité traditionnelle qu'est la chasse coïncide avec la fin de l'époque des tournois. Menacée d'extinction à force de s'entretenir dans ces joutes, qui elles-mêmes visaient à réduire, en les transposant sur un registre symbolique, soumis à des règles extrêmement strictes, le coût humain et matériel des guerres interminables que se livraient les féodaux, l'aristocratie doit en quelque sorte son salut à l'invention de cette forme ultime de ritualisation de la violence. De prime abord, cette activité nous semble d'une cruauté d'autant plus intolérable qu'elle ne répond à aucun besoin, du moins aucun besoin matériel (comme le montre Renoir, dans les grandes chasses, on se contente de regarder le « tableau », le gibier

étant ensuite abandonné aux rabatteurs). Mais c'est précisément sa gratuité qui permet à la chasse d'occuper cette fonction symbolique. A travers elle, la violence, les pulsions destructrices, faute d'être supprimées (ce qui est naturellement impossible), sont du moins canalisées, maîtrisées.

Il existe pourtant des situations, et c'est ce genre de situations que décrit *La Règle du jeu*, où la violence atteint un tel degré au sein d'un groupe, d'une communauté, qu'elle ne peut plus être détournée, épuisée à l'intérieur de ce type de rituels. La partie de chasse a temporairement calmé le jeu, rétabli un semblant d'ordre à l'intérieur de cette microsociété. Mais elle a en même temps libéré un surcroît de violence qui, soudain « délié », va s'exprimer directement, sans aucune médiation, au cours de la fête. Sur le point d'imploser, le groupe va devoir, pour préserver sa cohésion, trouver à tout prix un nouvel exutoire pour évacuer cette violence aveugle. Cet exutoire sera l'assassinat de Jurieu. Comme le rappelle Renoir, la partie de chasse prépare la mort de l'aviateur. Fauché par les balles du garde-chasse Schumacher, celui-ci va, comme dit Marceau, « bouler comme un lapin », comme ce lapin dont le cinéaste nous avait montré quelques minutes plus tôt l'agonie, dans un gros plan d'une brutale simplicité.

Bien que provoquée par une nouvelle suite de quiproquos et de malentendus, la mort de Jurieu est bien, dit Renoir, un sacrifice, un sacrifice délibérément, méthodiquement organisé par l'ensemble du groupe. Empêtré dans ses contradictions, ses illusions, ses mensonges, ce « monde romantique et pourri » doit, pour subsister, sacrifier un de ses membres, et de préférence le plus innocent. « Le monde ne vit que de sacrifices, alors il faut tuer des gens pour apaiser les dieux. Là, cette société va continuer encore quelques mois, jusqu'à la guerre et même plus tard, et cette société va continuer parce que Jurieu a été tué, Jurieu est l'être qu'on a sacrifié sur l'autel des dieux pour la continuation de ce genre de vie. » Que dans certaines circonstances, même des sociétés extrêmement développées, raffinées, « civilisées » aient besoin pour subsister d'avoir recours à cette forme la plus

« Dans mon idée, toute la chasse préparait la mort de Jurieu. »

primitive de ritualisation de la violence qu'est le sacrifice, toute l'histoire de l'humanité le démontre. On pourrait même dire que plus une société se rapproche du degré ultime de son développement, plus grandes sont les probabilités qu'elle ait recours, à un moment donné, sous des formes diverses, le plus souvent particulièrement atroces et massives, à la pratique ancestrale du sacrifice. Pour s'en convaincre, inutile de remonter aux Incas qui, contrairement à ce que l'on a longtemps cru, n'ont pratiqué le sacrifice à grande échelle qu'après l'arrivée des Espagnols, à un moment où leur civilisation avait atteint son apogée. Car qu'est-ce que la guerre, en particulier la guerre moderne, celle de 1914 où les pays les plus « civilisés » de la planète laissèrent sur les champs de bataille neuf millions de leurs enfants ? Qu'est-ce encore que cette guerre qui à nouveau va ravager le monde, au moment où Renoir tourne *La Règle du jeu* ? Qu'est-ce que cette guerre au cours de laquelle non seulement des soldats, mais des ingénieurs, des chimistes, des médecins vont organiser, en utilisant toutes les ressources de la technique et de l'intelligence moderne, l'extermination systématique de millions d'hommes, de femmes, d'enfants ?

## Une question de décalage

De la mort de Jurieu, personne n'est véritablement responsable. Tapis dans la pénombre, Schumacher et Marceau ont tiré par erreur sur lui en le prenant pour Octave qui, croyaient-ils, était sur le point de s'enfuir avec Lisette. Qui a tué Jurieu, sinon ce double malentendu ? Un double malentendu provoqué, comme ceux qui l'ont précédé, par un véritable déluge de générosité et de bonnes intentions. Jurieu ne serait pas mort si, au dernier moment, Octave n'avait renoncé à s'enfuir avec Christine, ne s'était pas justement « sacrifié » en envoyant à sa place l'aviateur. Jurieu ne serait pas mort si Lisette, par amour de sa maîtresse, n'avait convaincu Octave de l'absurdité de ce romanesque enlèvement. Jurieu ne serait pas mort si Christine n'avait pas soudain cédé aux suppliques de son vieil ami dont elle n'est sans doute pas amoureuse mais pour lequel elle





Octave : « Qui va m'aider à la retirer, cette sacrée peau d'ours ? »

a beaucoup d'affection. Jurieu ne serait pas mort si Robert, soucieux avant tout du bonheur de sa femme, ne s'était le premier sacrifié en l'autorisant à s'enfuir avec Octave. Qui est responsable de la mort de Jurieu ? Tout le monde. C'est-à-dire personne. Vu sous cet angle, cet assassinat n'est-il pas effectivement « un regrettable accident », comme le dira le marquis, assumant une fois de plus, par devoir, son rôle de chef de clan, de gardien de la « règle du jeu », devant les invités rassemblés pour une sorte de salut final ?

Ce qui a tué Jurieu, comme dit le cinéaste, ce n'est rien d'autre que la nécessité de préserver « un certain genre de vie ». Un genre de vie déjà complètement anachronique, de plus en plus déphasé, désynchronisé par rapport à la marche du temps. « Je crois, dit Renoir, que dans la plupart des drames, non seulement historiques mais des drames de la vie quotidienne, il y a presque toujours une question de décalage. L'un des acteurs du drame vit à une époque et l'autre acteur vit à une autre époque et ils ne sont pas synchrones. Je crois que le synchronisme,

c'est le secret de la vie. » Comme les aristocrates de *La Marseillaise*, les personnages de *La Règle du jeu* n'ont qu'un tort : celui de ne pas avoir ouvert les yeux à temps pour s'apercevoir que le monde avait changé autour d'eux. Celui de ne pas avoir su renoncer à cette comédie désuète, d'être restés prisonniers de leur rôle, de leur costume. Ce « vêtement si lourd à porter » que Christine appelle « mensonge », ces êtres tous plus généreux, sincères, romantiques les uns que les autres, ont bien tenté de s'en défaire, de le jeter aux orties. Mais, comme Octave dans sa peau d'ours, ils sont restés « coincés ». Victime jusqu'au bout de cette tragi-comédie, Jurieu meurt bien à cause d'un quiproquo, mais d'un quiproquo uniquement dû à une histoire de costumes. Octave donne généreusement son manteau à Jurieu au moment où celui-ci va s'enfuir avec Christine. Au préalable Lisette, pour protéger sa maîtresse de la nuit froide, aura jeté sur les épaules de celle-ci sa pèlerine. Cause directe de la double méprise dont seront victimes Schumacher et Marceau, c'est cette histoire de vêtements qui a tué Jurieu.

Les histoires de vêtements, de costumes, de déguisements reviennent sans cesse dans les films comme dans les écrits de Renoir. Dans *La Grande Illusion*, c'est avant tout leurs rapports respectifs à l'habit, au costume, qui révélaient l'opposition entre l'aristocrate Boieldieu, incarné par Fresnay, et Maréchal, « l'homme du peuple », interprété par Gabin. Les techniques d'évasion, dans lesquelles l'un et l'autre sont passés maîtres au moment où ils arrivent dans la forteresse placée sous la responsabilité de Stroheim, obéissent à des logiques radicalement différentes. Dans toutes ses tentatives, sans exception, Maréchal recourt au travestissement (Stroheim énumère, dans le dialogue, ses costumes successifs : « déguisé en ramoneur, en soldat allemand, déguisé en femme... »). Lorsqu'il tente de s'évader, Boieldieu se cache, il se fait « tout petit » (là aussi, l'énumération est précise : « Capitaine de Boieldieu, quatre tentatives d'évasions : par le calorifère, dans un tombereau d'ordures, dans l'égout, dans une corbeille à linge »), il ne se

Pierre Fresnay dans *La Grande Illusion*. Boieldieu ne peut mettre en scène qu'un seul spectacle : celui de sa propre mort.  
(En haut)

*La Grande Illusion*.  
Se travestir pour survivre.  
(En bas)

déguise jamais. Et de la même façon, contrairement à Maréchal, Boieldieu ne participe pas au spectacle de music-hall donné par les prisonniers, au cours duquel les Anglais vont se travestir en danseuses de french cancan. Il observe le spectacle d'un air amusé, mais distant. Cette distance est bien une distance de classe. Celle qui sépare les divertissements des vieilles castes dirigeantes de ceux prisés par le peuple et la bourgeoisie, renvoyant plus fondamentalement à une différence d'attitude vis-à-vis de la fonction sociale de tout ce qui a trait à l'apparence, et en particulier du costume.

La mise en scène qui, à la fin du film, permettait à Maréchal et Rosenthal de s'évader est de ce point de vue le pendant, parfaitement symétrique, du spectacle qui clôt la première partie. A ce dernier spectacle, Boieldieu, contrairement au premier, fait plus que participer, il tient à lui seul tous les rôles : auteur, metteur en scène, acteur principal et unique. Pour ce premier et dernier one man show, l'officier revêt son plus bel uniforme et enfile une paire de gants blancs, cérémonieusement lavés pour l'occasion. Attributs symbolisant l'esprit de cette vieille aristocratie irrémédiablement balayée par l'Histoire, ce sont des gants identiques que le « Junker » prussien, interprété par Stroheim, fait sortir religieusement d'une boîte dans une scène précédente.

La profonde complicité qui unit les deux hommes, au-delà leur appartenance à des camps qui s'opposent, est ici symbolisée, plus que par leurs références et leurs souvenirs communs, ou l'usage d'une langue commune (l'anglais), par ces paires de gants. Et c'est encore ces gants qui soulignent le fossé infranchissable qui les sépare tous deux des autres protagonistes du drame, qu'ils soient bourgeois ou prolétaires, français ou allemands. Pour Boieldieu comme pour Rauffenstein, le vêtement ne peut être un costume, un déguisement. L'uniforme et les gants représentent pour eux ce qui furent pour leurs aïeux le heaume et le blason : des attributs fondant leur identité et celle de leur caste. C'est pourquoi, contrairement aux autres, ils ne peuvent se travestir, condition indispensable pour pouvoir participer à cette « comédie humaine » qui fonde tous les rapports dans la société



bourgeoise. Hommes d'un autre temps, ils sont les acteurs d'un seul rôle : le leur. Ils ne peuvent mettre en scène et interpréter qu'un seul spectacle : celui de leur propre mort.

## Le Problème du veston

Au cours de la fête, les personnages de *La Règle du jeu* vont bien se déguiser, mais, comme nous l'avons vu, en eux-mêmes. Car, comme Boieldieu et Rauffenstein, ils n'ont qu'un seul rôle à leur répertoire, ils sont coincés à jamais dans leur costume si élégant, si raffiné, si parfaitement taillé sur mesure, qu'il leur colle à la peau. Ce qu'il y a de profondément tragique dans leur destinée, c'est que plus ils tentent de se dépêtrer de ce costume au charme anachronique et désuet, plus la catastrophe devient prévisible, inévitable. « Tout cinéma mis à part, dit Renoir, je crois fermement au destin de l'homme. Nous sommes de pauvres machines à peu près aussi libres qu'un tramway cahotant dans ses rails. » Dans ce que le cinéaste appelle « le plan du limonaire », l'un des plus beaux, de son propre aveu, qu'il ait jamais tournés, mais aussi l'un des plus beaux sans doute de toute l'histoire du cinéma (de notre point de vue, seulement comparable avec celui où Orson Welles, dans *La Soif du mal*, demande à une diseuse de bonne aventure de lui révéler son destin alors que résonne le même genre de petite musique mécanique, poignante et dérisoire), dans ce plan, disions-nous au début de ce texte, se trouve résumée l'essence même de la condition humaine. Aussi libres qu'un tramway sur ses rails, aussi libres que ces automates, petit marquis et petite marquise, jouant chacun leur partition, cherchant à se rejoindre en accomplissant des arabesques d'une incompréhensible complication, tout ce que nous croyons décider, nous dit ce grand moraliste qu'est Renoir (égal d'un Vauvenargues ou d'un Chamfort qu'il cite d'ailleurs dans le film), tout ce que nous croyons choisir, en vertu de notre « libre arbitre », nous est le plus souvent dicté par les circonstances, présentes ou passées, circonstances qui, à notre insu, s'enchaînent, se répètent, insistent.

Ce que l'on appelle le destin est depuis des millénaires

associé à une même image : celle du fleuve, fleuve dont le cours, parti d'une source à jamais introuvable, va se perdre, au loin, dans l'immensité de quelque océan. Il y a des fleuves dans presque tous les films de Renoir, de *La Fille de l'eau* au *Déjeuner sur l'herbe*, en passant par *Les Bas-Fonds*, *La Partie de campagne* et bien sûr ce chef-d'œuvre qu'est *Le Fleuve*, entièrement tourné sur les bords du Gange. Et lorsqu'il n'y a pas de fleuve, il y a de l'eau : eaux stagnantes, eaux mourantes des marais, dans *La Règle du jeu* comme plus tard dans *Swamp Water*. « Je ne conçois pas le cinéma sans eau, écrivait le cinéaste. Il y a dans le mouvement du film un côté inélectable qui l'apparente au courant des ruisseaux, au déroulement des fleuves. »

L'œuvre comme la vie de Jean Renoir sont tout entières fondées sur ce qu'il appelle « la théorie du bouchon », théorie héritée, comme tant d'autres choses, de son père Pierre-Auguste Renoir. « Il faut être, disait-il, un bouchon, un bouchon dans le courant. Naturellement le bouchon doit être un peu intelligent, pas complètement stupide, essayer d'évoluer un peu à droite et à gauche, de façon à choisir le moment du courant qui lui convient le mieux, et aller tout de même à peu près dans une direction qui lui convienne, mais la direction générale, c'est les événements, c'est le courant qui nous le donne. »

Le seul reproche que l'on puisse adresser aux personnages de *La Règle du jeu*, c'est de ne pas avoir su, ou ce qui revient au même, ne pas avoir voulu se comporter, au moment où il le fallait, comme des « bouchons un peu intelligents ». Leur drame, c'est qu'ils se sont abandonnés par confort, par paresse, par habitude, par lassitude aussi, à un courant qui les a entraînés dans ces marais où ils vont bientôt disparaître, corps et biens, disparaître d'autant plus rapidement qu'ils chercheront à lui échapper en se débattant de façon désordonnée (on connaît ce conseil d'élémentaire prudence : lorsqu'on est pris dans des marais ou des sables mouvants, il ne faut surtout pas se débattre, car on est alors aspiré inexorablement). Coïncidence ou nécessité : c'est d'ailleurs d'un marais semblable que devront péniblement s'extraire les personnages du film suivant de Renoir, *Swamp Water*, le

premier qu'il tournera lors de son long exil à Hollywood. Nous ne sommes, dit Renoir, que des jouets, des automates dans la main des dieux. Des dieux qui nous mystifient, qui se jouent de nous, comme nous cherchons, en retour à les mystifier. Adam avait cru jouer un bon tour à l'Éternel en goûtant au fruit défendu de l'arbre de la connaissance. Il fut chassé pour cela, on le sait, du jardin d'Éden. Mais ce n'est peut-être, après tout, pas la pire des punitions qui lui fut infligée. Le plus sévère, le plus cruel des châtiments fut sans doute de devoir, à jamais et pour toujours, renoncer à sa nudité, de devoir s'accommoder de ce vêtement que la romantique Christine trouve si lourd à porter et qu'elle appelle « mensonge ». Retrouver cette innocence perdue, vivre sans se travestir, vivre nu, c'est là le rêve de tous les romantiques. Un rêve non seulement vain mais dangereux, nous dit Renoir. La sincérité, tout le film le démontre, provoque parfois autant de catastrophes que le mensonge. Toute vérité est sans doute bonne à dire, encore faut-il la dire au bon moment.

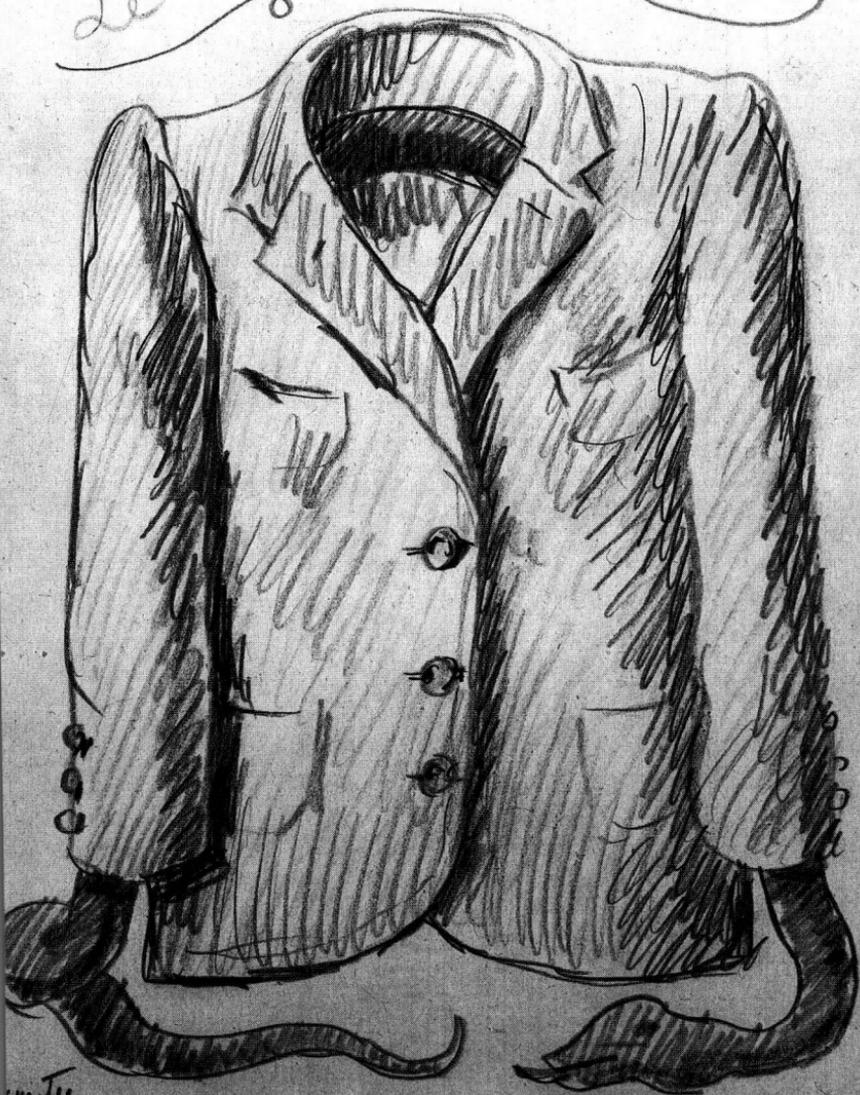
Bien qu'il soit plus que sceptique, irréductiblement hostile à ce qu'on appelle le progrès (tous ses films montrent que les merveilleuses inventions nées du génie de l'homme lui procurent au moins autant d'embarras qu'elles ne résolvent de problèmes), Renoir est tout le contraire d'un rousseauiste. Rien ne lui est plus étranger que le mythe du « bon sauvage » qui n'est en fait, comme le montre *La Règle du jeu*, que l'envers et le complément, assez décoratif, de ce mythe du progrès auquel nous continuons à nous accrocher désespérément (vivre dans les bois, dans « l'état de nature »; doit être passablement ennuyeux si l'on en croit Marceau, dont le seul rêve est de devenir domestique, « à cause du costume », dit-il, ce qui naturellement fait bien rire le marquis). Pour vivre ensemble, pour nous supporter, sans trop nous entre-tuer, nous sommes ainsi faits que nous avons besoin d'un ensemble de lois, de codes, de ce que le cinéaste appelle justement une règle du jeu. Cette règle nous assigne, nécessairement des rôles, et par là même des costumes qu'il nous faut supporter, même si nous les trouvons



à juste titre, parfois bien encombrants. Ces costumes, comme toutes choses, ne sont pas immuables. Ils finissent toujours par s'user, coincer aux entournures. Il faut alors en changer. C'est pour cela, dit quelque part Renoir, qu'il y a, de temps à autre, des révolutions. Lorsque l'habit est à l'évidence trop étroit, bloquant la croissance d'un groupe social, d'un peuple, et que celui-ci ne parvient pas à le remiser au fond d'un placard, ce que Brecht appelle « la bête immonde », dissimulée derrière des siècles de civilisations, les milliards d'objets, de monuments, d'œuvres, de livres produits par le génie humain, montre à nouveau son nez. Le costume que nous portons ne nous ira jamais qu'à moitié. Tel est le sens d'un tableau de Magritte intitulé *Le Problème du veston*. Tel est le sens de ce film prophétique qu'est *La Règle du jeu*, l'une des rares, sinon la seule authentique tragédie écrite durant ce siècle.

Une histoire de vêtements...

Le Problème du Veston



ante

## Epilogue

*Le Problème  
du veston,*  
René Magritte.

Dès sa sortie, *La Règle du jeu* fut, comme dit Renoir, « une tape retentissante ». La première projection publique, le 7 juillet 1939, faillit tourner à l'émeute. Au milieu des hurlements et des sifflets qui saluèrent la fin du film, on vit même, raconte le cinéaste, un homme se lever, le visage grave, déplier lentement son journal et l'enflammer, « avec l'intention absolument évidente de fiche le feu à la salle ». Pour expliquer ce déferlement de haine, certains critiques, comme Georges Sadoul, pourtant habitués aux réactions du public français face à des films jugés difficiles, avancèrent l'hypothèse d'une cabale organisée par les « milieux réactionnaires » contre ce grand cinéaste populaire, connu pour ses sympathies communistes. Vis-à-vis du public huppé qui remplissait ce jour-là le Colisée, l'une des plus célèbres salles des Champs-Élysées, l'explication pouvait sembler plausible. Mais la projection qui se déroulait au même moment au cinéma Aubert, devant un public nettement plus populaire, s'acheva également sous les lazzis dans une confusion indescriptible. Il fallut bientôt se rendre à l'évidence : ces réactions haineuses, hystériques, du public comme de la majeure partie de la presse, n'avaient rien de planifié.

Extrêmement affecté par ces coups de sifflets qui lui « déchiraient le cœur », Renoir tenta de sauver le film en supprimant de nombreuses scènes, en particulier la plupart de celles où il apparaissait lui-même dans le rôle d'Octave (la critique unanime ayant jugé son jeu « atterrant »). Lors de sa courte carrière publique, *La Règle du jeu* fut ainsi tellement coupé, démonté, remonté, qu'aucune version intégrale n'en subsista après la guerre et qu'il fallut dans les années cinquante entièrement reconstituer à partir des négatifs les copies que nous pouvons voir actuellement. Malgré tous les efforts et toute la bonne volonté de son auteur, le film continua à faire l'unanimité contre lui. Jugé « démoralisant », il finit par être retiré de la circulation quelques jours avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale.

# **D**ossier

## **Aristocrates et grands bourgeois dans la France d'avant-guerre**

Le couple d'aristocrates incarnés par Marcel Dalio et Nora Grégor dans *La Règle du jeu* semblait à l'époque contraire aux lois de la plus élémentaire vraisemblance. Dans un pays presque en guerre, où l'antisémitisme est plus virulent que jamais, le fait de représenter la vieille noblesse française au travers du couple improbable formé par un acteur juif et une « ennemie héréditaire » fut même perçu comme une véritable provocation. « Il y a des marquis qui ont l'air oriental. Je n'ai pas grande invention, mais j'ai une bonne mémoire. Et j'ai connu autrefois des gars de l'aristocratie qui étaient comme toi », affirmait pourtant Renoir, répondant à Dalio qui l'interrogeait sur les raisons pour lesquelles ce rôle, apparemment en total contre-emploi, lui avait été attribué. Si l'on s'en tient aux critères du « réalisme extérieur », le couple de La Chesnaye n'est sans doute pas représentatif de l'aristocratie et de la grande bourgeoisie de la France d'avant-guerre. Mais ces personnages que l'on dit représentatifs d'une classe, d'un pays, d'une époque sont-ils jamais autre chose, comme le dit Renoir, que de purs clichés ou stéréotypes, travestissant une réalité toujours plus riche, plus complexe que ne le prétend la « convention » ?

### **Aristocrates et bourgeois**

Le « clan » que met en scène *La Règle du jeu* (« un milieu extrêmement riche, extrêmement mondain ; pas un milieu de parvenus, mais de bonne, authentique et ancienne bourgeoisie ») traduit bien l'évolution des couches dirigeantes de la société française depuis une vingtaine d'années. En 1939, le monde que décrivait Marcel Proust dans *La Recherche du temps perdu* a depuis longtemps disparu. Comme le montrait déjà Renoir dans *La Grande Illusion*, la guerre de 14/18 a marqué la fin d'un monde, fondé sur des usages et des valeurs quasi intangibles

P. 162 :  
La baronne Henry  
de Rothschild.  
Partie de chasse  
dans la forêt de  
Rambouillet à  
l'occasion de la  
Saint-Hubert.

depuis des siècles. Après la guerre, l'aristocratie n'a eu d'autre choix que de s'adapter aux évolutions de plus en plus rapides de la société ou de disparaître (comme choisiront de le faire, en pleine connaissance de cause, les personnages qu'incarnaient Pierre Fresnay et Erich von Stroheim).

Dans les tranchées ou les camps de prisonniers, des hommes d'origines sociales très différentes ont appris à se côtoyer. Les barrières infranchissables qui interdisaient toute fréquentation entre les cercles qui composent le monde proustien commencent à tomber. Peu à peu, au cours des années vingt et trente, l'aristocratie et la bourgeoisie la plus riche vont même se fondre pour constituer, au sommet de la société, une classe unique. Renonçant à sa traditionnelle oisiveté, la noblesse travaille d'ailleurs de plus en plus. Au sein même des quelque 4 000 familles qui composent l'ancienne aristocratie riche et rentée (la fausse noblesse, produit de nombreuses usurpations, étant dix fois plus nombreuse), il est désormais de bon ton d'avoir un « métier ». La baisse des revenus et patrimoines traditionnels, régulièrement grignotés par l'inflation endémique de l'après-guerre, n'est pas seule responsable de cette évolution. Dans une société désormais entièrement régie par les valeurs bourgeoises, l'oisiveté fait figure de privilège passéiste et obscurantiste. Le fait d'exercer un métier (le plus souvent dans les affaires, haute finance ou grande industrie) procure à l'aristocratie, outre une source de revenus souvent indispensable, une considération que l'on n'accorde plus aux simples « amateurs ».

Dans *La Règle du jeu*, le personnage de La Bruyère, propriétaire d'une usine à Tourcoing, incarne cette aristocratie qui se veut résolument moderne, à la page, en phase avec son temps. Du récit des performances de leur automobile aux débats sur les bienfaits des régimes alimentaires, en passant par l'évocation des mérites de la politique « sociale » menée dans leur usine, les sujets de conversation du couple La Bruyère sont, comme leurs manies, typiques de cette bourgeoisie cossue dans laquelle s'est fondue l'aristocratie.



François de Wendel à la tribune du Congrès de la Fédération républicaine. Nice, 1935.

## Vieilles fortunes et nouveaux riches

La conversion de l'aristocratie oisive aux valeurs bourgeoises valorisant le travail et l'argent productif ne s'est pas toujours faite sans mal. Evoqué dans le film au détour d'un dialogue, le cas du comte de Vaudois, ancien patron du cuisinier de la Colinière, « ruiné dans les produits alimentaires », est là pour en témoigner. Ce type de situation, où l'on voit des fortunes parfois immenses disparaître du jour au lendemain, était cependant loin d'être l'apanage des seuls milieux aristocratiques.

Au cours de la guerre, la raréfaction de nombreux biens de consommation courants avait permis à une poignée de profiteurs, bénéficiant parfois d'appuis dans les plus hautes sphères de l'Etat, de réaliser des fortunes colossales. Dans les années vingt, période de reconstruction mais surtout de spéculation effrénée, la position de ces « nouveaux riches » va continuer à s'affermir. L'argent facile coule à flots et chacun peut en avoir sa part, à condition toutefois de prendre quelques risques. La spéculation sur les valeurs boursières devient une sorte de jeu ou de sport auxquels se livrent avec frénésie non seulement les nouveaux riches mais aussi les fortunes traditionnelles qui finissent, surmontant hésitations et répugnance, par abandonner leur traditionnelle prudence.

La crise mondiale de 1929, dont les conséquences se font sentir avec retard et de façon moins violente que dans d'autres pays, n'aura finalement que peu d'effets sur ces grosses et anciennes fortunes. La grande bourgeoisie d'affaires et industrielle doit certes réduire son train de vie, mais, disposant de patrimoines et de valeurs sûres, elle sort à peu près indemne de la crise. Tel n'est pas le cas des nouveaux riches, dont les fortunes entièrement liées à la spéculation vont souvent être les premières victimes du retournement de la conjoncture économique mondiale.

## De nouveaux privilèges

Signe de la stabilité de la société française, cette aristocratie de l'argent reste, à la veille de la guerre, dominée par les vieilles dynasties de banquiers, comme les Vernes, les Mallet ou les Rothschild, ou d'industriels, comme les Peugeot, les Wendel ou les Schneider, dont les fortunes remontent au XIX<sup>e</sup> siècle, parfois même au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans *La Règle du jeu*, c'est ce « milieu extrêmement élégant » que Renoir a voulu dépeindre. Souvent installée à Paris où elle possède des appartements ou hôtels particuliers dans les beaux quartiers (rue Henri-Martin, précise le cinéaste), cette vieille bourgeoisie dispose également de propriétés de famille, comparables au château de Sologne du marquis de La Chesnaye. Elle entretient un personnel domestique pléthorique qu'elle traite avec une bienveillance paternaliste (les rapports de Christine et Robert avec leurs employés sont tout à fait significatifs sur ce point). Mondaine, elle n'hésite pas à se mêler dans les réceptions, fêtes, vernissages ou premières de spectacles à cette « société parisienne cosmopolite et parfois marginale » dont parle le duc de Brissac dans une chronique qui permet de mesurer le chemin parcouru depuis l'époque de Proust.

Le privilège de ces classes dominantes n'est plus, nous l'avons vu, l'oisiveté, désormais passée de mode, mais l'accès à ce que l'on appelle déjà les « loisirs ». A une

Mlle Citroën  
et le baron Guy  
de Rothschild à  
Saint-Moritz.

époque où la plupart des familles ouvrières ne connaissent ni la mer ni la montagne, ces grands bourgeois se retrouvent l'hiver dans les stations de ski, l'été dans les stations balnéaires qui se multiplient sur la Côte d'Azur et les bords de l'Atlantique. Le bourgeois moderne se doit aussi de pratiquer toute l'année un ou plusieurs sports, le plus souvent tennis, golf, équitation ou chasse, afin de garder la forme.

Cultivé, se voulant tolérant et « ouvert d'esprit », il soigne son image en pratiquant le mécénat. La plupart de ces grandes familles dispensent ainsi généreusement des fonds non seulement à certains partis politiques, mais à de nombreuses associations charitables. Elles peuvent patronner des expéditions ou compétitions sportives, comme ces grandes courses d'avions autour du monde dans lesquelles certains de leurs cadets, en quête d'aventures et de sensations nouvelles, n'hésitent pas à s'engager. Jurieu symbolise, dit Renoir, ce type de grands bourgeois qui cherchent à fuir la routine contraignante de leur milieu en réalisant un exploit. Le raid qu'il accomplit fera certes de lui un héros, « mais ce héros, ajoutez-il, n'en demeure pas moins un grand bourgeois ».

Les cercles les plus fortunés perpétuent enfin l'une des prérogatives ancestrales de la vieille aristocratie en s'adonnant au mécénat artistique (comme la famille de Noailles, protectrice et mécène des surréalistes à la fin des années vingt). En s'inspirant de personnages authentiques que son métier l'avait amené à fréquenter, Renoir avait ainsi tenu à ce que Robert de La Chesnaye apparaisse avant tout dans le film comme un « mécène de la musique », protecteur d'un petit milieu de musiciens, ou plutôt d'anciens musiciens, dans lequel il avait rencontré non seulement sa future femme, fille d'un célèbre chef d'orchestre autrichien, mais aussi Octave, son meilleur ami, compositeur raté et musicologue dilettante.

## Le poids des traditions

Comme l'a bien vu Renoir, c'est en examinant la situation des femmes que l'on peut sans doute mesurer le mieux les limites de ces changements d'usages et de





mentalités au sein des classes dirigeantes. A une époque où, rappelons-le, les femmes n'ont toujours pas en France le droit de vote, le mode de vie de l'immense majorité des femmes et filles de la bourgeoisie reste, sur le fond, identique à celui des héroïnes des romans de Balzac, de Stendhal ou de Proust.

Durant la Première Guerre mondiale, alors que les ouvrières remplaçaient dans les ateliers et les usines les hommes mobilisés, certaines femmes de la bourgeoisie se retrouvèrent parfois, pour les mêmes raisons, à la tête d'entreprises. Mais cette situation était exceptionnelle et le restera encore longtemps. Il suffit ainsi de rappeler par exemple que ce n'est qu'en 1930 qu'une femme put accéder pour la première fois au poste de médecin des hôpitaux. Ecartées de tous les postes de responsabilités au sein des entreprises, mais aussi de la diplomatie, de la magistrature et de tous les grands corps de l'Etat, les femmes de la bourgeoisie travaillent rarement. Elles n'ont du reste généralement bénéficié d'aucune formation, ce qui les distingue de certaines de leurs filles qui peu à peu commencent à forcer les portes de l'université et parfois même des grandes écoles (dans le film, Jackie étudie ainsi l'art précolombien).

« A notre époque, disait Renoir dans une interview publiée peu avant la sortie de *La Règle du jeu*, deux choses sont possibles pour une femme : travailler, avoir un métier qui l'absorbe, ou "torcher des mioches" ; sans cela elle sera toujours malheureuse, incomprise... » Comme l'immense majorité des femmes de sa classe, la jeune marquise de La Chesnaye ne travaille pas. Autrefois collaboratrice de son père (le musicien Stiller), elle n'est plus, dit Renoir, que « Mme X, la femme riche qui donne des réceptions... et cherche en vain quelque chose qui puisse chasser son inquiétude ». Christine n'a pas d'enfant et « que peut faire une femme du monde qui n'a pas d'enfant ? Si elle ne veut pas mourir d'ennui, garder une activité d'esprit et ne pas sombrer dans les mesquineries, il ne lui reste qu'une ressource, c'est de prendre un amant ».

Mme Philippe de Rothschild en compagnie de l'écrivain Colette lors d'une croisière à bord du *Normandie* (1935).  
(En haut)

Deauville dans les années trente : Maurice de Rothschild et la princesse d'Arenberg.  
(En bas)



# **B**IOGRAPHIE

Né en 1894 à Paris (au « château des Brouillards » sur la butte Montmartre), Jean Renoir est le second fils du peintre Pierre Auguste Renoir. L'œuvre et la personnalité de ce père qu'il vénère exercent très tôt sur lui une influence dont il ne manquera jamais de rappeler l'importance dans ses écrits. Après une enfance passée au milieu des tableaux qui couvrent les murs de la maison familiale (« partie indispensable du décor de ma petite vie », dit-il dans *Ma Vie et Mes Films*), Jean Renoir fait des études au collège Sainte-Croix de Neuilly et à l'université d'Aix-en-Provence avant de commencer à pratiquer le métier de céramiste d'art. Il n'a pas vingt ans quand éclate la Première Guerre mondiale. Après une première blessure (« Je devais boiter toute ma vie, mais paradoxalement, je considérais ça comme un avantage : un boiteux ne voit pas la vie sous le même angle que quelqu'un qui ne boite pas », écrit-il dans son autobiographie), il est affecté à une escadrille de bombardement où il se lie d'amitié notamment avec un jeune pilote de chasse, l'adjudant Pinsart, dont les récits de captivité serviront plus tard de base au scénario de *La Grande Illusion*.

## A la recherche d'une grammaire

C'est à cette époque qu'il découvre, au cours d'une permission, les premiers films de Charlie Chaplin. « Dire que j'étais enthousiaste est insuffisant. J'étais bouleversé », écrira-t-il plus tard. Renvoyé à l'arrière durant les derniers mois de guerre, il passe dès lors la majeure partie de son temps dans les salles de cinéma. En 1919, il épouse l'un des anciens modèles de son père, Dédée, qui prendra plus tard le nom de Catherine Hessling. C'est beaucoup plus, dira-t-il, par amour de sa femme (dont il veut « faire une vedette ») que du cinéma qu'il abandonne en 1924 sa « chère céramique » pour se lancer dans l'écriture du scénario de *Catherine ou Une vie sans joie*.

En 1926, Renoir écrit pour Catherine Hessling une adaptation d'un célèbre roman de Zola, *Nana*. A cette



époque, il vient de découvrir le cinéma de Griffith, et surtout d'Erich von Stroheim (il confiera avoir vu *Folies de femmes* plus de dix fois de suite à sa sortie). Abandonnant les jeux de truquages et d'effets qui abondaient dans ses précédents essais, il réalise ce qu'il considérera plus tard comme son « véritable premier film ». Entre 1926 et 1929, Jean Renoir tourne successivement six films muets, parmi lesquels *Tire-au-flanc* (1928) où apparaît un acteur encore inconnu, Michel Simon. Durant ces années, il jette peu à peu les bases de ce qu'il appellera sa « grammaire ». Mais il faudra attendre l'arrivée du parlant pour que soit révélée l'étendue de son talent. En effet, comme le notait André Bazin, « il n'y a pas de commune mesure entre les meilleurs des films muets de Renoir et les moins bons de ses films parlants... Renoir est décidément un metteur en scène du parlant ».

## Un auteur engagé

Après le succès de *La Chienne* (1931) et de *Boudu sauvé des eaux* (1932), Renoir s'affirme déjà comme le chef de file du jeune cinéma réaliste français. Ce qui ne l'empêche pas de connaître d'énormes difficultés après l'échec

*Charleston* (1926).  
« Je n'ai mis les pieds dans le cinéma que dans l'espoir de faire de ma femme une vedette. »

Michel Simon dans  
*La Chienne* (1931).  
« Les assassins ne  
sont pas des  
assassins tous les  
jours. »

particulièrement retentissant de *Madame Bovary* (1933). Ce n'est que grâce à l'aide amicale de Marcel Pagnol qu'il parvient à tourner *Toni* (1934), film que l'on tient aujourd'hui comme l'un des précurseurs du néo-réalisme italien. Mais déjà, en France, comme dans le reste de l'Europe, la tension monte. Mussolini et Hitler sont au pouvoir. Le 6 février 1934, les ligues d'extrême droite ont tenté de renverser la république. Comme la plupart des artistes et intellectuels français, Renoir rejoint la gauche antifasciste. Après sa rencontre avec le groupe Octobre qu'anime Jacques Prévert, il réalise avec *Le Crime de Monsieur Lange* (1935) un film très engagé où l'on voit les ouvriers d'une petite entreprise mise en faillite par un patron véreux se grouper en coopérative pour préserver leur emploi. Après le succès du Front populaire, Renoir devient l'un des « compagnons de route » du parti communiste, pour lequel il réalise même un film de propagande (*La vie est à nous*, 1936).

Après *Les Bas-Fonds*, prix Louis-Delluc 1936, et surtout *La Grande Illusion*, primé à Venise et à New York, vient le temps de la consécration. Désormais célèbre dans le monde entier, Renoir rencontre pourtant dans le financement de nouveaux projets presque autant de difficultés qu'à ses débuts (la plupart de ses premiers films ne furent produits, rappelle-t-il, que grâce à la vente de tableaux hérités de son père). Tourné en 1937, cet immense « documentaire » sur la Révolution de 1789 qu'est selon Truffaut *La Marseillaise* ne fut ainsi réalisé qu'avec l'apport d'une souscription lancée dans le pays tout entier sous l'égide de la CGT. Toujours soucieux d'assurer son indépendance par rapport à une logique commerciale à laquelle il se sait étranger, Renoir crée, après le succès de *La Bête humaine* (1938), une société de production, la NEF, qui va financer le tournage de *La Règle du jeu*.

Le déchaînement de haine que provoquera ce film, unanimement considéré aujourd'hui comme son plus grand chef-d'œuvre, va le pousser, pour la première fois, à partir à la recherche de terres plus hospitalières. Alors que commence la « drôle de guerre », Jean Renoir se



retrouve tout d'abord à Rome, où il tourne (comble du paradoxe pour cet intellectuel de gauche qui écrivait jusqu'à la fin 1938 dans le quotidien communiste *Ce Soir*) une version de *La Tosca* dans les studios créés par Mussolini. La débâcle mettra un terme à ce projet, resté inachevé. De retour en France, il reçoit un télégramme de Robert Flaherty, l'auteur de *Nanouk l'Esquimau*, qui, ayant réussi à lui obtenir un visa, l'exhorte à venir le rejoindre aux Etats-Unis. Renoir s'embarque, via l'Algérie, le Maroc et Lisbonne, vers New York qu'il atteint le 31 décembre 1940.

## Nouveaux combats

Installé à Hollywood, où il retrouve des acteurs, cinéastes et écrivains célèbres qui ont, comme lui, fui l'Europe occupée par les nazis, il est rapidement contacté par la direction des studios de la Fox, qui lui propose un contrat. De *L'Etang tragique* (1941) à *La Femme sur la plage* (1946), Jean Renoir va ainsi tourner six films pour le compte des principaux studios. Refusant avec obstination de diriger, comme on le lui demandait, « des scènes avec sergents de ville moustachus, messieurs en jaquette et portant barbiche dans des décors de faux Montmartre ou de fausses terrasses des boulevards », il réussit à convaincre les producteurs de lui confier des sujets « purement américains ». Dans *L'Etang tragique* et *Vivre libre* (1943), tous deux écrits en collaboration avec le célèbre scénariste Dudley Nichols, il dirige successivement Dana Andrews et Anne Baxter (encore à leurs débuts), puis Charles Laughton. D'emblée, les méthodes de travail de ce vieil artisan se heurtent au fonctionnement hiérarchisé et compartimenté des studios. « Un grand film, à Hollywood, est servi comme un melon en tranches séparées. Nous sommes à l'opposé de ma croyance en l'unité », note-t-il dans son autobiographie. En 1945, le tournage de *L'Homme du Sud* représente, après bien des déboires, une dernière chance de « repêchage » pour le cinéaste : « Ma rentrée dans l'industrie américaine dépendait de ce film, écrira-t-il plus tard. Je l'ai déjà dit et le redirai : Hollywood était fort bien



disposé à mon égard, j'ose même dire que Hollywood m'aimait et m'aime encore plus maintenant que ma santé m'éloigne de tout travail actif. Hollywood m'aime comme une petite fille aime une poupée, à la condition de pouvoir changer ses vêtements, au besoin la couleur de ses cheveux. Mon rêve était d'être enfin adopté sans avoir à renoncer à mes propres conceptions. »

Grâce au succès, tout à fait inattendu, de *L'Homme du Sud*, ce rêve sembla un instant sur le point de se réaliser. Mais l'échec de *La Femme sur la plage*, tourné en 1947 avec Joan Bennett, va mettre un terme définitif à la carrière hollywoodienne du cinéaste. Après l'annulation du contrat qu'il avait signé avec la RKO pour trois autres films, Renoir va se consacrer à l'adaptation d'un roman de l'écrivain anglais Rumer Godden, *The River*, dont il a réussi à acquérir les droits. Tourné en Inde, sur les bords du Gange, *Le Fleuve* (1950) marquera un nouveau tournant dans son œuvre. Après dix ans d'exil, le

*La Marseillaise*  
(1937).

« Les films  
réellement  
intéressants sont  
ceux qui ont  
démoli quelques  
clichés. »

Jean Renoir,  
« le patron ».  
« Notre métier,  
c'est de  
regarder. »

cinéaste retrouve Paris où André Bazin et la poignée de jeunes auteurs qui s'apprêtent à lancer les *Cahiers du cinéma* lui réservent un accueil enthousiaste.

A l'occasion de la sortie en 1952 du *Carrosse d'or*, chef-d'œuvre d'intelligence et de raffinement où apparaît une Anna Magnani plus étonnante que jamais, Jean Renoir doit pourtant braver une fois de plus l'incompréhension du public et de la quasi-totalité de la critique. Concrétisant un vieux rêve, il met en scène deux pièces : le *Jules César* de Shakespeare, présenté en 1954 dans les arènes d'Arles, et *Orvet*, œuvre qu'il écrit pour Leslie Caron en 1955. En 1955 toujours, il tourne avec Jean Gabin sur le tournage de *French Cancan*, évocation du Montmartre de la Belle Epoque qui connaîtra un grand succès auprès du public. Puis, c'est en 1956 *Elena et les Hommes*, à propos duquel Godard écrira : « Dire que Renoir est le plus intelligent des cinéastes revient à dire qu'il est français jusqu'au bout des ongles. Et si *Elena et les Hommes* est le film français par excellence, c'est parce qu'il est le film le plus intelligent du monde. L'art en même temps que la théorie de l'art. La beauté en même temps que le secret de la beauté. Le cinéma en même temps que l'explication du cinéma. »

Partageant son temps entre Hollywood, Paris et la vieille maison familiale des Renoir située aux environs de Nice, le cinéaste tourne encore plusieurs petits chefs-d'œuvre, parmi lesquels *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959), *Le Caporal épinglé* (1962) et *Le Petit Théâtre* (1969), ultime méditation sur le spectacle et la vie, à une époque plus que jamais caractérisée, dit-il, par « le triomphe du maquillage », « pas seulement pour les visages mais surtout et avant tout pour l'esprit ».

« Mes amis français me posent tous la même question, écrivait Renoir à la fin de son livre *Ma Vie et Mes Films*. "Pourquoi as-tu choisi de vivre en Amérique ? Tu es français et tu as besoin de l'environnement français." Ma réponse est que l'environnement qui m'a fait ce que je suis, c'est le cinéma. Je suis citoyen du cinématographe. » Jean Renoir est mort le 13 février 1979 à Beverly Hills.



## FILMOGRAPHIE

- CATHERINE OU UNE VIE SANS JOIE** 1924. Scénario : Jean Renoir. Réalisation : Albert Dieudonné. Avec Catherine Hessling...
- LA FILLE DE L'EAU** 1924. Scénario : Pierre Lestringuez. Réalisation : Jean Renoir. Avec Catherine Hessling...
- NANA** 1926. Scénario : Pierre Lestringuez, d'après le roman d'Emile Zola. Avec Catherine Hessling et Werner Krauss.
- CHARLESTON** 1926. Scénario : Pierre Lestringuez. Avec Catherine Hessling.
- MARQUITA** 1927. Scénario : Pierre Lestringuez. Avec Marie-Louise Iribé.
- LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES** 1928. Scénario : Jean Renoir, d'après le conte de Hans Christian Andersen. Réalisation : Jean Renoir et Jean Tedesco. Avec Catherine Hessling.
- TIRE-AU-FLANC** 1928. Scénario : Jean Renoir, Claude Heymann et André Cerf, d'après le vaudeville de A. Mouezy-Eon et A. Sylvane. Avec Georges Pomiès et Michel Simon.
- LE TOURNOI** 1928.
- LE BLED** 1929.
- ON PURGE BÉBÉ** 1931. Scénario : Jean Renoir, d'après la pièce de Georges Feydeau. Avec Marguerite Pierry et Michel Simon.
- LA CHIENNE** 1931. Scénario : Jean Renoir et André Girard, d'après le roman de Georges de La Fouchardière. Avec Michel Simon, Janie Marèze et Georges Flament.
- LA NUIT DU CARREFOUR** 1932. Scénario : Jean Renoir et Georges Simenon, d'après le roman de Georges Simenon. Avec Pierre Renoir...
- CHOTARD ET CIE** 1932. Scénario : Jean Renoir, d'après la pièce de Roger Ferdinand.
- BOUDU SAUVÉ DES EAUX** 1932. Scénario : Jean Renoir, d'après la pièce de Roger Fauchois. Avec Michel Simon...
- MADAME BOVARY** 1933. Scénario : Jean Renoir, d'après le roman de Gustave Flaubert. Avec Pierre Renoir et Valentine Tessier...
- TONI** 1934. Scénario : Jean Renoir et Carl Einstein, d'après des faits divers authentiques. Avec Charles Blavette...
- LE CRIME DE MONSIEUR LANGE** 1935. Scénario : Jacques Prévert et Jean Renoir. Avec Jules Berry, René Lefèvre, Florelle, Sylvia Bataille...
- LA VIE EST À NOUS** 1936. Film de propagande pour le PCF co-réalisé avec André Zwobada et Jean-Paul Le Chanois.
- UNE PARTIE DE CAMPAGNE** 1936. Scénario : Jean Renoir, d'après la nouvelle de Guy de Maupassant. Avec Jane Marken, Gabriello, Sylvia Bataille...
- LES BAS-FONDS** 1936. Scénario : Eugène Zamiatine et Jacques Companeez, d'après la pièce de Maxime Gorki. Adaptation et dialogues : Charles Spaak et Jean Renoir. Avec Louis Jouvet, Jean Gabin et Suzy Prim...

- LA GRANDE ILLUSION** 1937. Scénario : Charles Spaak et Jean Renoir. Avec Erich von Stroheim, Jean Gabin, Pierre Fresnay, Marcel Dalio, Julien Carette.
- LA MARSEILLAISE** 1937. Scénario : Jean Renoir. Avec Pierre Renoir, Louise Delamare, Louis Jouvet...
- LA BÊTE HUMAINE** 1938. Scénario : Jean Renoir, d'après le roman d'Emile Zola. Avec Jean Gabin, Simone Simon...
- LA RÈGLE DU JEU** 1939. Scénario : Jean Renoir. Avec Marcel Dalio, Nora Grégor, Roland Toutain, Jean Renoir, Paulette Goddard et Julien Carette.
- LA TOSCA** 1940. Scénario : Luchino Visconti et Jean Renoir.
- SWAMP WATER** (*L'Étang tragique*) 1941. Scénario : Dudley Nichols. Avec Dana Andrews, Anne Baxter, Walter Brennan.
- THIS LAND IS MINE** (*Vivre libre*) 1943. Scénario : Dudley Nichols et Jean Renoir. Avec Charles Laughton, Maureen O'Hara, George Sanders.
- SALUTE TO FRANCE** (*Salut à la France*) 1944. Co-réalisation : Jean Renoir.
- THE SOUTHERNER** (*L'Homme du Sud*) 1945. Scénario : Jean Renoir, d'après le roman de George Sessions Perry Hold, *Autumn in Your Land*. Avec Zachary Scott et Betty Field.
- JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE** (*The Diary of a Chambermaid*) 1946. Scénario : Jean Renoir et Burgess Meredith, d'après le roman d'Octave Mirbeau. Avec Paulette Goddard, Burgess Meredith, Hurt Hatfield...
- THE WOMAN ON THE BEACH** (*La Femme sur la plage*) 1946. Scénario : Jean Renoir, Franck Davis et J.R. Michaël Hogan, d'après le roman de Mitchell Wilson. Avec Joan Bennett et Robert Ryan.
- THE RIVER** (*Le Fleuve*) 1950. Scénario : Jean Renoir et Rumer Godden, d'après le roman de Rumer Godden. Avec Nora Swinburne, Patricia Walter, Thomas E. Breen, Radha...
- LE CARROSSE D'OR** 1952. Scénario : Jean Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi..., d'après la pièce de Prosper Mérimée, *Le Carrosse du Saint-Sacrement*. Avec Anna Magnani.
- FRENCH CANCAN** 1954. Scénario : Jean Renoir. Avec Jean Gabin, Françoise Arnoul, Maria Felix...
- ÉLÈNA ET LES HOMMES** 1956. Scénario : Jean Renoir. Avec Ingrid Bergman, Jean Marais, Mel Ferrer...
- LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER** 1959. Scénario : Jean Renoir, librement inspiré du roman de R.-L. Stevenson, *Docteur Jekyll et Mr Hyde*. Avec Jean-Louis Barrault...
- LE DÉJEUNER SUR L'HERBE** 1959. Scénario : Jean Renoir. Avec Paul Meurisse, Catherine Rouvel.
- LE CAPORAL ÉPINGLÉ** 1962. Scénario : Jean Renoir et Guy Lefranc, d'après le roman de Jacques Perret. Avec Jean-Pierre Cassel, Claude Brasseur, Claude Rich.
- LE PETIT THÉÂTRE DE JEAN RENOIR** 1969. Scénario : Jean Renoir. Avec Jeanne Moreau, Fernand Sardou, Françoise Arnoul, Jean Carmet...

## **BIBLIOGRAPHIE**

**MA VIE ET MES FILMS**, Jean Renoir. Ed. Flammarion.

**ENTRETIENS ET PROPOS**, Jean Renoir. Ed. de l'Etoile/Cahiers du cinéma.

**ÉCRITS 1926-1971**, Jean Renoir. Ed. Pierre Belfond.

**LETTRES D'AMÉRIQUE**, Jean Renoir, Ed. Presses de la Renaissance.

**LE PASSÉ VIVANT**, Jean Renoir, Cahiers du cinéma.

**JEAN RENOIR**, André Bazin. Ed. Champ Libre/Flammarion.

**LE CINÉMA FRANÇAIS DES ANNÉES TRENTE**, Raymond Chirat. Ed. Hatier.