



**HAL**  
open science

## La Règle du jeu Jean Renoir

Pierre Guislain

► **To cite this version:**

Pierre Guislain. La Règle du jeu Jean Renoir. La Règle du jeu Jean Renoir, Hatier, 1998, Profil Profil d'une oeuvre. halshs-04442135

**HAL Id: halshs-04442135**

**<https://shs.hal.science/halshs-04442135>**

Submitted on 9 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

Collection

**PROFIL LITTÉRATURE**

dirigée par Georges Décote

---

Série

**PROFIL D'UNE ŒUVRE**

# **La Règle du jeu**

(1939)

---

**JEAN RENOIR**

## **Étude filmique**

**PIERRE GUISLAIN**

professeur à l'École nationale supérieure d'Arts de Cergy

**VINCENT AMIEL**

maître de conférences en études filmiques  
à l'université de Caen

**MARIE-ODILE ANDRÉ**

agrégée de l'Université, docteur ès lettres

**CLAUDE GAUTEUR**

directeur de la collection «Écrits/Écrans» à la FEMIS

**KARIM GHIYATI**

chargé de cours à l'université de Paris-I et de Paris-III

**STÉPHANE LEROUGE**

chargé de cours à l'université de Paris-I

**ANNIE MOTET**

agrégée de l'Université, docteur ès lettres

**GENEVIÈVE SELLIER**

maître de conférences en études filmiques  
à l'université de Caen

**JUDITH et DIMITRI VEZYROGLOU**

agrégés de l'Université

  
**HATIER**

**CHRISTINE****Le personnage central**

Christine est sans aucun doute le personnage central du film. C'est autour de cette femme aussi séduisante que vertueuse que se nouent et se dénouent les intrigues. C'est pour elle qu'André Jurieu vient de risquer sa vie en traversant l'Atlantique en avion. C'est à cause d'elle que l'aviateur, désespéré par son absence à l'aéroport lors de son retour triomphal, tente de se suicider en jetant sa voiture contre un talus. C'est aussi par amour pour Christine que son mari Robert de La Chesnaye décide, au début du film, de rompre avec sa maîtresse, Geneviève. Plus tard, au cours de la fête au château, c'est à cause de Christine que vont s'affronter violemment Robert, Jurieu et Saint-Aubin. Enfin, c'est en voulant la rejoindre que Jurieu sera tué par erreur par le garde-chasse Schumacher.

Comme Nora Grégor que Renoir a choisie pour incarner le rôle, Christine est d'origine étrangère, ce qui explique en partie son ignorance des règles et des usages en vigueur dans ce milieu de la grande bourgeoisie parisienne où se déroule le film. De son vrai nom princesse de Stahremberg, Nora Grégor appartient à ces cercles très raffinés de la bourgeoisie et de l'aristocratie d'Autriche qui ont choisi, en 1938, après l'annexion de leur pays par Hitler, de s'exiler plutôt que de collaborer avec les nazis. Dans le film, Nora Grégor joue ainsi, en quelque sorte, son propre rôle : celui d'une jeune femme belle et riche, arrachée à ses racines et tentant de trouver dans son pays d'adoption, la France, une nouvelle vie.

## Une femme qui se heurte à un «code social féroce»

Le personnage de Christine a pour modèle l'héroïne des *Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset<sup>1</sup>, pièce dont s'est inspiré au départ Jean Renoir pour écrire le scénario de *La Règle du jeu*. Comme Marianne, Christine est une femme entière, incapable de mentir, fidèle moins par principe que parce qu'elle ne peut imaginer qu'on puisse épouser quelqu'un pour le tromper ensuite. Parce qu'elle croit à l'amour durable, à la fidélité, à la sincérité dans les relations entre hommes et femmes à une époque où «tout le monde ment<sup>2</sup>», Christine, dit Renoir, est «une romantique attardée».

«L'histoire qui est racontée dans ce film, écrivait le cinéaste dans la première ébauche du scénario de *La Règle du jeu*, 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, ce «clan» qu'est la grande bourgeoisie française. L'un des fondements de ce «code» est l'inégalité entre hommes et femmes. Alors qu'un homme peut tromper sa femme au vu et au su de tous (comme le fait Robert de La Chesnaye avec Geneviève), une femme mariée qui se lie, même assez naïvement comme le fait Christine, avec un autre homme s'expose aux insinuations, aux sarcasmes, voire au scandale. Déjà, à la fin du *Mariage de Figaro*, pièce dont s'est aussi inspiré Renoir (et qu'il cite en exergue du film), Suzanne ne

---

1. Rappelons brièvement l'intrigue des *Caprices de Marianne* : Cœlio aime éperdument Marianne, la jeune épouse du vieux juge Claudio. Désespéré de voir son amour repoussé, il se confie à son ami Octave, un libertin désabusé, qui accepte de plaider sa cause auprès de Marianne. Furieuse d'être injustement soupçonnée par son mari jaloux, Marianne accorde un rendez-vous à Octave. Ce dernier envoie à sa place Cœlio. Mais le malheureux tombe dans un guet-apens organisé par Claudio et y trouve la mort.

2. «On est à une époque où tout le monde ment : les prospectus des pharmaciens, les gouvernements, la radio, les journaux... Alors pourquoi veux-tu que nous autres, les simples particuliers, on ne mente pas aussi ?» dit Octave.

s'écriait-elle pas : «Qu'un mari sa foi trahisse, / Il s'en vante et chacun rit ; / Que sa femme ait un caprice, / S'il l'accuse, on la punit. / De cette absurde injustice / Faut-il dire le pourquoi ? / Les plus forts ont fait la loi» ?

## ■ JURIEU

Amoureux d'une femme inaccessible, Jurieu incarne le héros des temps modernes, qui risque sa vie en battant un record de traversée de l'Atlantique en avion.

Lindbergh, Mermoz, Saint-Exupéry : ces noms suffisent à rappeler qu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale, l'aviation reste sans doute la dernière des grandes aventures. Jean Renoir avait servi lui-même dans l'aviation durant la Première Guerre mondiale. Dans *La Grande Illusion* (1938), les pilotes incarnés par Pierre Fresnay et Éric von Stroheim apparaissaient déjà comme l'équivalent moderne des chevaliers, des hommes dont la vie tout entière est régie par l'amour du danger et le code de l'honneur. Interprété par Roland Toutain que Renoir avait choisi pour ce «rôle de jeune premier», Jurieu est un personnage en complet décalage avec son époque : une sorte de Don Quichotte.

«Son cas, dit Octave, c'est le drame de tous les héros modernes. Ces gens-là, quand ils sont en l'air, ils sont formidables, et quand ils retouchent terre, ils sont pauvres, ils sont maladroits comme des enfants. Ils sont capables de traverser l'Atlantique et ils ne sont pas fichus de traverser les Champs-Élysées à pied en dehors des clous !...» Comme le Cœlio des *Caprices*, tué par les gardes de Claudio, Jurieu sera la seule victime de ce jeu d'intrigues.

## ■ OCTAVE

C'est le seul personnage des *Caprices de Marianne* dont Renoir a conservé le nom. Ami de Jurieu, il décide de l'aider à revoir Christine (comme Octave aidait Cœlio à rencontrer Marianne, provoquant ainsi sa perte). Interprété par Renoir lui-même, ce personnage central qui est

également très lié avec Robert et Christine (il est un vieil ami de son père, une sorte de parrain de la jeune femme), sera étudié dans un chapitre spécial<sup>1</sup>.

## ROBERT DE LA CHESNAYE

Avec ce personnage, Jean Renoir s'est délibérément éloigné du Claudio des *Caprices*, archétype du mari jaloux. Robert de La Chesnaye est en fait bien plus proche d'un personnage tiré d'une autre pièce dont Renoir s'est inspiré pour *La Règle du jeu* : celui du comte Almaviva dans *Le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais. Riche aristocrate possédant châteaux et domaines, La Chesnaye ne travaille pas. Il passe son temps à collectionner des automates (qui apparaîtront à plusieurs moments clés du film). Il a une maîtresse, Geneviève, mais va tomber (ou retomber) amoureux de sa femme. Comme tous les personnages du film, lui aussi est en quête d'émotions, de sincérité, de sentiments vrais<sup>2</sup>. Mais plus encore que les autres, il est aussi le garant des usages et des lois de sa caste, d'une «règle» qui implique au contraire hypocrisie et dissimulation permanentes. Pris dans cette contradiction dont il ne peut et ne veut sortir, il contribuera comme les autres à l'issue tragique de ce jeu d'intrigues.

Comme le révèle son attitude dans la scène où son garde-chasse lui propose de construire un mur ou une clôture pour se protéger des lapins qui prolifèrent sur son domaine, Robert de La Chesnaye n'aime pas les barrières, les limites fixes et figées. Pas plus celles qui séparent les propriétés que celles qui existent entre les classes sociales. D'où son amitié immédiate, spontanée pour le braconnier Marceau qu'il n'hésite pas à prendre à son service. Généreux, d'un esprit ouvert, c'est un véritable homme du monde, un aristocrate dans le meilleur sens du

---

1. Chapitre 3, «Octave : un "joueur"», p. 44.

2. «Dans ce film, il n'y a pas de méchants. Tout le monde est sincère», écrivait Renoir dans une des premières versions du scénario.

terme. Tel est en particulier l'avis de ses domestiques, qui sont toujours — Renoir le montre dans la scène des cuisines — les mieux placés pour juger leurs maîtres. Fils d'une Rosenthal (c'est le nom que portait le même Dalio dans *La Grande Illusion*), il est d'origine juive, ce qui ne manque pas de provoquer, en ces temps où l'antisémitisme ne cesse de se développer, non seulement en Allemagne mais aussi en France, les remarques et allusions d'un domestique raciste (le chauffeur).

## ■ MARCEAU

Avant d'écrire le scénario de *La Règle du jeu*, Jean Renoir a beaucoup relu Musset, Beaumarchais, mais aussi Marivaux. S'inspirant de ces derniers, il a construit une histoire où les amours entre servantes et domestiques redoublent ceux des maîtres. Braconnier devenu domestique, Marceau est un personnage calqué sur celui du « valet de comédie » dont les facéties rythment et orientent l'intrigue. Une complicité très étroite l'unit à son maître, Robert de La Chesnaye. Dans certains plans, la ressemblance entre les deux personnages est d'ailleurs frappante : mêmes habits (manteaux et chapeaux), mêmes attitudes, valorisant des similitudes physiques entre Dalio et Julien Carette (qui interprète le rôle de Marceau), deux acteurs qui se connaissent très bien et qui font en quelque sorte partie de la « troupe » de Jean Renoir.

Les amours de Marceau avec la servante Lisette vont jouer un rôle décisif dans ce « drame gai » en provoquant la jalousie du mari trompé (Schumacher). Réconcilié avec le garde-chasse, l'ancien braconnier sera à ses côtés lorsque, croyant tirer sur Octave, il tuera par erreur André Jurieu. « C'est Schumacher qui a tiré, mais j'étais d'accord avec lui », avoue-t-il à son maître.

## ■ LISETTE

Paulette Dubost interprète à merveille le rôle de la servante : très maligne, séduisante, ambitieuse. Assez volage, elle a eu une aventure avec Octave avant de flirter avec Marceau. Très attachée à sa maîtresse, Christine, elle est aussi avertie des « choses de l'amour » que celle-ci est naïve. Lisette est la servante type des comédies, de Molière à Feydeau, qui, par ses conseils mais aussi par ses actions, joue un rôle décisif dans la progression de l'intrigue (dans *Le Mariage de Figaro*, c'est la servante qui aide sa maîtresse à prendre au piège un mari infidèle). En offrant à Christine sa propre pèlerine<sup>1</sup>, elle sera à l'origine du premier d'une série de quiproquos qui déboucheront sur la mort de Jurieu.

Abusés par ce vêtement, Marceau et Schumacher croieront que c'est Lisette qui s'enfuit avec Octave. Puis viendra le second quiproquo : au dernier moment, Octave renonce à partir et envoie à sa place Jurieu à qui il offre son propre manteau et son chapeau. La mort du jeune homme résultera finalement de cette « double méprise ».

## ■ GENEVIÈVE

Maîtresse de Robert de La Chesnaye, Geneviève fait partie comme lui de cette grande bourgeoisie dont, à la différence de Christine, elle connaît parfaitement les usages et la « règle du jeu ». Cela ne l'empêche pas d'être une femme sensible comme le montrent son attachement à Robert ou encore la manière dont elle réagit lors du déchaînement de violence qui accompagne la « folle soirée » de La Colinière (elle s'évanouit, puis doit prendre des somnifères). Plus encore que les autres personnages, elle est en quête de sentiments, d'émotions vrais. C'est ce qui la pousse à exiger de Robert un baiser d'adieu lors

---

1. L'échange de vêtements entre servante et maîtresse est, dans les pièces de Marivaux comme dans celles de Beaumarchais, un subterfuge très courant, destiné en particulier à démasquer les maris volages.

de leur rupture au moment de la partie de chasse. Ce baiser qui va révéler à Christine l'existence de leur relation, va provoquer, par effet de boule de neige, cette accumulation de quiproquos qui aboutiront au drame.

Interprété par Mila Parely, l'une des «femmes fatales» du cinéma français d'avant-guerre, le personnage de Geneviève résume peut-être mieux encore que les autres les penchants contradictoires de cette «micro-société» qui voudrait concilier ses aspirations à l'honnêteté, à la générosité et à l'amour avec le respect d'une règle du jeu ancestrale, fondée sur l'hypocrisie et la dissimulation.

## ■ SCHUMACHER

Le garde-chasse interprété par Gaston Modot est le seul personnage ouvertement antipathique de *La Règle du jeu*. Encore Renoir tente-t-il de nous le rendre parfois attachant, comme lorsqu'à la fin du film, il le fait pleurer face à la caméra après son départ du château et sa séparation d'avec Lisette. Personnage rigide, il est le seul à porter du début à la fin un uniforme. L'origine germanique de son nom est soulignée au cours du film par Christine qui insiste sur sa prononciation «à l'allemande» (Schumacher). Tous ces points laissent peu de doute sur le sens des allusions auxquelles se livre Renoir. Si dans cette histoire tournée en 1939 Schumacher ne représente pas forcément l'«Allemand», il incarne en tout cas ce courant autoritaire, nationaliste, hostile aux «métèques» qui fleurit à l'époque des deux côtés du Rhin. C'est lui qui suggère à La Chesnaye d'édifier un mur autour de sa propriété pour se protéger des lapins. Son ennemi juré est Marceau, le braconnier qui, justement, se joue des clôtures et des murs.

La France de l'époque a eu elle aussi son extrême droite, souvent liée à certains cercles de la grande bourgeoisie française. Dans *La Règle du jeu*, c'est Schumacher qui va tirer le coup de feu fatal à Jurieu que Robert de La Chesnaye qualifiera devant les invités réunis de «déplorable accident», alors qu'il s'agit, en dépit d'une «erreur sur la personne», d'un meurtre prémédité.

## LES AUTRES PERSONNAGES

Désirant ici peindre un groupe, «presque toute une classe», Renoir n'a pas seulement mis en scène un nombre particulièrement important de personnages (Christine, Jurieu, Octave, Robert, Marceau, Lisette, Geneviève et Schumacher). Il a aussi soigné les petits rôles. Parmi ceux-ci, tous ayant une forte identité et une vraie fonction dans l'intrigue, on retiendra notamment :

— **le personnage de Jackie** : cette très jeune fille qui est amoureuse de Jurieu, fait des études d'histoire de l'art. Le fait à l'époque est loin d'être banal : en 1939, les jeunes filles de la bourgeoisie qui font des études supérieures ne sont pas nombreuses. Rappelons qu'à cette époque les femmes n'avaient toujours pas le droit de vote en France et que ce n'est qu'en 1930, par exemple, que fut nommée la première femme à un poste de médecin des hôpitaux. Jackie est la seule femme qui aime Jurieu, mais justement, celui-ci ne l'aime pas ;

— **le Général** : c'est l'aïeul du «clan», le personnage le plus âgé, qui est, en quelque sorte, le dépositaire de sa mémoire, de son passé. Comiques mais pas forcément caricaturaux, ses commentaires («La classe, ça se perd, Monsieur, ça se perd») rythment l'action du film ;

— **le couple La Bruyère** : portant le patronyme d'un célèbre moraliste du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, ce couple de grands bourgeois de Tourcoing a des conversations particulièrement «modernes», comme lorsqu'ils évoquent leurs records de vitesse en voiture pour venir jusqu'en Sologne. Autre clin d'œil à une «modernité» dont Renoir est loin d'être un partisan enthousiaste, ces gens très riches sont aussi de parfaits ignares : pour Madame La Bruyère, l'art précolombien qu'étudie Jackie évoque au mieux Buffalo Bill ;

---

1. La Bruyère (1645-1696) est l'auteur des *Caractères*.

— **des personnages de valets** comme celui de Corneille (autre nom célèbre qui permet à Renoir de s'offrir un gag : «Corneille ! Corneille ! Faites cesser cette comédie !» crie Robert au plus fort de la fête), ou encore le cuisinier. Alors que le chauffeur fait des insinuations sur les origines juives de La Chesnaye, le cuisinier défend son maître. Il l'oppose à ses précédents patrons, des nobles qui n'étaient pas des «métèques» mais qui, dit-il, «mangeaient comme des cochons».

**UN AUTO PORTRAIT  
DE RENOIR ?****Octave et Renoir :  
un tempérament de bons vivants**

Le personnage d'Octave est interprété par Jean Renoir lui-même. C'est la première fois que le cinéaste joue un rôle important dans un de ses films<sup>1</sup>. Grand admirateur de Charlie Chaplin et des cinéastes de l'époque du muet qui travaillaient souvent des deux côtés de la caméra, Renoir avait, en commençant le tournage de *La Règle du jeu*, les plus grands doutes sur ses capacités d'acteur. Par la suite, à cause notamment de l'accueil très mitigé que reçut à l'époque le film, il ne se relancera plus jamais dans une pareille tentative.

Nul doute que Renoir ait cherché dans ce film à esquisser une sorte d'autoportrait. Comme Jean Renoir, Octave est avant tout un bon vivant qui n'aime rien tant que la bonne chère. L'importance de la cuisine pour le cinéaste apparaît dans la scène, au milieu du film, où un cuisinier donne la recette de la salade de pommes de terre, jugeant que la capacité à en goûter les nuances suffirait à identifier le véritable homme du monde.

Quand Octave, au début du film, rend visite à Christine et Robert de La Chesnaye afin d'obtenir qu'ils invitent Jurieu dans leur château de La Colinière, il apparaît

---

1. Jean Renoir avait joué un petit rôle dans *La Bête humaine* (1938), son précédent film. Il y interprétait le personnage de Cabuche.

bougon, préoccupé, mais surtout il refuse le copieux petit déjeuner que lui propose Lisette. Cela suffit à inquiéter la servante qui, dit-elle, n'a encore jamais vu ça. Une fois obtenue l'invitation, il apparaît transfiguré. Signe de son entrain et de sa bonne humeur retrouvés : son premier souci sera alors de commander à Lisette un copieux encas. Octave est aussi un coureur de jupons. Dans la même séquence, on le verra pourchasser la servante autour d'une table, autre signe que sa gaieté naturelle a repris le dessus.

### **Octave et Renoir : des «poètes» ou des «amuseurs» ?**

Critique musical et, comme il le dit lui-même, «musicien raté», Octave aurait voulu être artiste. Manquant sans doute de la volonté nécessaire pour cela, il se contente de tramer des intrigues entre des personnes qui font toutes partie de son cercle d'amis. Son idée de faire inviter Jurieu à La Colinière apparaît à Lisette comme une lubie, une «invention» : «Tu sais que tu es un poète, lui dira La Chesnaye, amusé par son idée, un dangereux poète.» Phrase encore énigmatique, mais que la suite du film va éclairer. Ce qui rend Octave dangereux, c'est sans doute qu'il confond l'art et la vie, qu'il trame des intrigues entre des personnages *réels* au lieu de destiner ses «inventions» à des personnages imaginaires.

Dans le spectacle musical organisé lors de la fête à La Colinière, Octave apparaît déguisé en ours. L'ours est sans doute l'un des animaux auquel on pense spontanément lorsqu'on découvre la silhouette ronde et un peu gauche de Jean Renoir. «Il tient de l'ours farceur ou de l'éléphant qui se serait foulé la cheville», disait du cinéaste son ami le critique André Bazin.

Grosse bête sympathique, particulièrement aimée des enfants, l'ours est aussi un animal de cirque, utilisé depuis très longtemps par les dresseurs, bohémiens et autres baladins. Le choix de ce déguisement n'a ainsi rien d'hasardeux : animal de spectacle, le personnage de l'ours peut symboliser l'artiste, celui qui amuse, étonne et parfois impressionne. L'ours savant symboliserait même

les obligations ou les tentations mondaines du cinéaste, invité dans les salons bourgeois dans lesquels il a sans doute l'impression de «s'exhiber».

Dans la séquence de la fête, une fois le spectacle fini, alors que la tension commence à monter dans le château, Octave se retrouve coincé dans son déguisement et doit supplier ses compagnons de l'aider à enlever «cette sacrée peau d'ours». Pas facile pour l'artiste, semble dire le cinéaste, de sortir de ce rôle d'amuseur. Une fois enfilé, le vêtement colle à la peau

## ■ UN ENTREMETTEUR ET UN JOUEUR

### **Octave : un intermédiaire entre tous les personnages**

Octave est le personnage qui sert d'intermédiaire entre les principaux protagonistes. C'est lui qui convainc Christine de revoir Jurieu, puis Robert d'inviter ce dernier. C'est encore lui qui choisit le lieu de cette rencontre (La Colinière). À la fin du film, c'est lui qui envoie Jurieu à sa place retrouver Christine, provoquant ainsi indirectement sa mort. Cette fonction d'entremetteur était déjà celle du personnage d'Octave dans *Les Caprices de Marianne*, la pièce dont s'est inspiré Renoir pour ce film<sup>1</sup>.

### **Un joueur comme l'Octave des *Caprices***

Pourquoi ce bon vivant qui semble n'aimer rien tant que sa tranquillité et ses petits plaisirs, décide-t-il d'aider son ami Jurieu et de jouer les intermédiaires entre lui et Christine ? «J'aime ton amour», dit Octave à Cœlio dans *Les Caprices de Marianne*. Dans la pièce de Musset, Octave le désabusé se laisse émouvoir par la passion de son ami. Il aime les aventures amoureuses, parce qu'elles

---

1. Voir le résumé de la pièce de Musset, note 1 p. 36.

provoquent une sorte d'ivresse, comme le vin et le jeu auxquels il les compare. Chez Musset, Octave est un joueur, qui joue sans mise, pour le compte des autres<sup>1</sup>.

Dans le film, après la tentative de suicide de Jurieu, Octave accepte d'aider son ami. Ne le fait-il pas lui aussi par «amour de l'amour», parce qu'il est, comme tous les personnages de *La Règle du jeu*, en quête d'émotions et de sentiments que sa vie d'amuseur et de parasite ne lui permet plus d'éprouver ?

## **La fuite dans les sentiments**

Octave est un personnage qui se laisse guider par ses sentiments, ou ce qu'il croit être ses sentiments, à des moments où il se retrouve pris entre des exigences contradictoires. Ainsi, dans la séquence où Jurieu tente de se suicider en jetant sa voiture contre un talus, Octave, d'abord en colère contre son ami qui a failli le tuer, menace de l'abandonner. Mais ne pouvant sans doute s'y résoudre, il s'interrompt soudain, réfléchit et annonce à Jurieu qu'il va l'aider à revoir Christine. Même retournement lorsque, à la fin du film, prêt à partir rejoindre Christine qui l'attend dans la serre, semblant ne pas entendre Lisette qui le sermonne, Octave se tait un instant puis propose soudain à Jurieu de prendre sa place.

Décidant de se sacrifier dans ce qui semble être un geste d'oubli de lui-même, de totale générosité envers son ami, il lui offre ce à quoi il tient le plus au monde, Christine. Il va même lui offrir son manteau : ce manteau à cause duquel Schumacher va confondre dans l'obscurité du jardin Jurieu avec Octave. C'est donc un geste de générosité d'Octave (double geste : il envoie son ami à sa place, puis lui donne son manteau) qui va provoquer indirectement la mort de Jurieu.

---

1. «Je suis comme un homme qui tient la banque d'un pharaon [ancien jeu de cartes] pour le compte d'un autre, et qui a la veine contre lui, dit Octave dans *Les Caprices* ; il noierait plutôt son meilleur ami que de céder, et la colère de perdre avec l'argent d'autrui l'enflamme cent fois plus que ne le ferait sa propre ruine.»

Octave n'est pas le seul à agir ainsi par impulsion, en fonction de ce qu'il croit être ses sentiments : la générosité de La Chesnaye est apparemment tout aussi grande lorsqu'il se dit prêt à laisser sa femme partir pourvu qu'elle soit heureuse. On retrouve la même grandeur de sentiments chez Lisette, prête à tout pour suivre sa maîtresse. Même Marceau et Schumacher apparaissent dans la séquence finale comme des personnages sentimentaux. Comment toute cette accumulation de sentiments, de *bons* sentiments, peut-elle aboutir à un drame ? C'est toute la question que pose *La Règle du jeu*.

## **AVEUGLEMENT D'OCTAVE, AVEUGLEMENT DE LA SOCIÉTÉ EN 1939**

### **Octave : un romantique aveugle**

Les personnages de *La Règle du jeu*, à commencer par Octave, sont des personnages «romantiques», explique Jean Renoir dans plusieurs textes et entretiens. C'est pour cela, dit-il, qu'ils sont «aveugles». Le romantisme, pour Renoir, est avant tout un état d'esprit, un type d'attitude que l'on retrouve à toutes les époques où les hommes privilégient les sentiments au détriment de la pensée.

Il y a eu, à l'inverse, des périodes où l'homme devait apprendre à se méfier de ses sentiments, même et peut-être surtout de ses «bons sentiments» (la générosité, l'altruisme, le sacrifice de soi-même...). C'était le cas dans la Grèce et la Rome antiques. C'était aussi le cas, selon Renoir, à cette époque qu'on appellera l'âge classique, les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en Europe, l'époque de Shakespeare, de Molière, de Marivaux et Beaumarchais dont s'inspire ici le cinéaste, de Chamfort<sup>1</sup> qu'il cite dans le film.

---

1. Nicolas de Chamfort (1741-1794), moraliste français, auteur de *Maximes et Pensées, Caractères et Anecdotes*.

Parce qu'il rend aveugle, le romantisme, dit Renoir, est dangereux. S'abandonner à ses sentiments, même à de bons sentiments, peut provoquer des catastrophes. Particulièrement dans les situations de crise, de tension. Dans *La Règle du jeu*, le cinéaste montre ce qui peut arriver lorsque, au sein d'un groupe, d'une société, alors que la violence n'arrive plus à être contenue, chacun s'engage dans une sorte de fuite en avant de paroles, d'effusions, de jeux, sans s'arrêter, ne serait-ce qu'un instant, pour réfléchir à la situation.

### **Octave, reflet d'une société «désynchronisée»**

Lorsque la violence se déchaîne et que, comme le dit Renoir dans une des premières ébauches du scénario du film, «le feu gagne un à un les étages», tous ces personnages — et Octave le premier — ne font que participer à une surenchère de générosité, d'abnégation, de sacrifices. Celle-ci, non seulement ne parviendra pas à conjurer le drame, mais va au contraire le précipiter.

Pour Renoir, l'image de cette micro-société de «gens sympathiques mais vaincus d'avance» est le reflet de la France de 1939. Une France qui a déjà tout sacrifié — même son honneur, dira Churchill — pour «sauver la paix», en signant en 1938 les accords de Munich avec Hitler. Une France qui s'apprête à partir en guerre contre l'Allemagne nazie, sûre de la justesse de sa cause, mais complètement ignorante de l'énorme supériorité militaire dont dispose son ennemie. Faible quand il faudrait être forte, puis faisant des rodomontades lorsqu'il faudrait réfléchir, la société française est, pour Renoir, à l'image de ses personnages, systématiquement en décalage, constamment «désynchronisée<sup>1</sup>».

---

1. «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.» (Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Ramsay, 1986.)

## Un aveuglement volontaire ?

L'aveuglement d'Octave, et celui — collectif — de toute une société, qui va dans le film aboutir au meurtre de Jurieu, est-il le résultat d'une éducation, du poids de cette «tradition romantique» stigmatisée par Renoir ? Sans doute, mais pas uniquement. Cet aveuglement est-il lié à l'étroitesse de point de vue d'une classe, la bourgeoisie, préoccupée de la défense de ses seuls intérêts ? C'est ce que pourrait penser le cinéaste qui fut, durant quelques années, «compagnon de route» du Parti communiste. Mais il y a dans *La Règle du jeu* un constat plus profond, plus terrible encore, qui justifie la place à part occupée par ce film.

«Le mensonge est un vêtement lourd à porter», dit Christine dans une des premières scènes. Or, c'est à cause d'un vêtement (le manteau d'Octave) que Jurieu sera confondu avec son ami par Schumacher et qu'il sera assassiné. Mensonge/vêtement. L'hypocrisie, la dissimulation sont ce qui permet à cette micro-société de fonctionner<sup>1</sup>. Ainsi, Robert peut avoir une maîtresse, au vu et au su de tous (sauf de sa femme), à condition de prendre quelques précautions pour éviter le scandale. De même, Christine et Jurieu auraient pu avoir une liaison, à condition de rester discrets, d'accepter, comme les autres, de sauver les apparences. Tous les personnages du film, à des degrés divers, mentent aux autres et surtout se mentent à eux-mêmes. Octave le premier. Oubliant soudain son âge, sa situation (comme le lui rappellera Lisette, il n'a jamais gagné un sou), son amitié avec Robert, jetant aux orties les convenances, Octave sera même capable de s'abuser au point d'imaginer un instant s'enfuir avec Christine comme le ferait un jeune prétendant.

Cette série de mensonges dont tous les personnages, sans exception, sont ou les auteurs ou les complices, débouche sur un drame : le meurtre de Jurieu, c'est-à-dire de celui qui apparaît comme le personnage le plus vulnérable, le plus innocent du groupe. Lorsque Robert,

---

1. Voir notamment chapitre 1, «Le sens du titre», p. 28.

contre toute évidence, mais avec l'assentiment de tous, qualifie ce meurtre de «déploable accident», ce dernier mensonge a une fonction très concrète : éviter le scandale, c'est-à-dire éviter qu'il y ait une enquête, qui établirait les responsabilités dans la mort de Jurieu. Qui est responsable de cette mort ? Schumacher seul ? Mais Marceau – il le dit lui-même – était d'accord. Et Octave ? Et Robert ? Et Christine ? L'«accident» règle, une fois pour toutes, ces questions. C'est cela, la règle du jeu.

Le bon, le sympathique Octave qui, en voulant aider son ami, va provoquer involontairement sa mort, résume à lui seul le destin tragique de cette société minée par ses compromissions. Après la mort de Jurieu, il ne lui restera plus qu'à quitter le château, à s'enfoncer, seul et désabusé, dans la nuit. Comment ne pas voir dans cette dernière image la préfiguration tragique du destin de Renoir ? Quelques mois plus tard, après la défaite et l'occupation de la France, le cinéaste prendra, comme beaucoup d'artistes, le chemin de l'exil, vers l'Italie d'abord, puis vers les États-Unis.

### CHRISTINE : DÉSIR ET AVEUGLEMENT

#### **Un personnage romantique, prisonnier de ses illusions**

Christine, dit Jean Renoir, est, plus encore que tous les autres, un personnage romantique. À travers cette définition, le cinéaste veut indiquer que la jeune femme vit plus tournée vers le passé que vers l'avenir, que sa conception des rapports humains est celle d'un autre siècle. Mais si Renoir insiste sur le romantisme de l'épouse de La Chesnaye, c'est surtout pour souligner son «aveuglement<sup>1</sup>». Aveugle vis à vis du monde : elle est la seule à ignorer que son mari la trompe. Aveugle vis à vis du sens que peuvent prendre ses actes : elle croit qu'il est possible d'accorder à un homme comme Jurieu des faveurs qu'il prendra pour un «simple témoignage d'amitié».

L'importance de cette caractéristique du personnage apparaît bien dans une scène qui joue un rôle central dans l'intrigue : celle où Christine, contemplant un écureuil sauvage à travers une lunette d'approche, aperçoit soudain Robert et Geneviève en train de s'embrasser. Le fait que Christine découvre la liaison de son mari en mettant l'oeil à une lunette, alors qu'elle aurait pu le faire en surprenant par exemple une conversation ou en interceptant une lettre, montre bien l'importance que

---

1. «Les romantiques sont aveugles», dit Renoir. Voir sur ce point le chapitre 3, «Octave : un "joueur"», p. 48-49.

donne Renoir à la cécité ou à la quasi-cécité du personnage. Pour voir ce que tout le monde voit, Christine doit utiliser une lentille grossissante, une «télé-loupe», comme dit un des personnages, qui va lui révéler brutalement la réalité.

## **Un personnage sans repères**

Au moment où Christine surprend leur baiser, Robert et Geneviève sont en train de rompre. Comme le sait le spectateur, ce baiser est un geste d'adieu. Ce que Christine ignore. Ce moment de «révélation» devient donc en même temps un moment de confusion, d'erreur.

Il y a ici une réflexion philosophique sur la valeur des sens, et en particulier de la vision. Celle-ci apparaît autant comme une source de vérité que d'illusion. Il est particulièrement important que cette leçon soit rappelée au cinéma, à l'intérieur d'un film.

La figure féminine qu'incarne Christine semble prise dans une impasse totale. D'abord aveuglée par ses illusions, elle vit dans un monde factice. Lorsqu'au cours de la partie de chasse elle découvre la réalité, c'est tout son monde qui s'écroule. N'ayant plus de repères, elle va se laisser balloter par les événements, répondant aux sollicitations les plus contradictoires, ce qui provoquera autour d'elle un déchaînement de violence.

## **■ LISETTE : INTERDIT ET LIBERTÉ**

### **Une femme mariée et indépendante**

Lisette incarne cette figure de femme que le travail a commencé à libérer des seules tâches maternelles et ménagères. Dans le film, c'est le travail qui a séparé le couple de domestiques qu'elle forme avec Schumacher : Lisette vit à Paris auprès de sa maîtresse alors que son mari est garde-chasse en Sologne. Cette situation a plus que fragilisé les liens du couple. Il les a quasiment réduits

à néant car, à l'éloignement géographique, s'est ajouté un décalage grandissant entre la Parisienne qu'est devenue Lisette et son mari qui vit à la campagne.

Dans la première scène où il apparaît, au moment de l'arrivée des maîtres au château, Schumacher exprime ce qui sera sa préoccupation majeure : il veut que sa femme vive à nouveau à ses côtés. Il n'obtiendra de ses patrons que des réponses évasives. Quant à Lisette, il est évident qu'elle n'a aucunement l'intention de quitter sa maîtresse pour « s'enterrer » dans un coin de campagne.

Le conflit entre les aspirations de la servante et ses devoirs d'épouse apparaît de façon condensée dans la scène où Schumacher fait cadeau à sa femme d'une pèlerine neuve. La coquette Lisette n'apprécie pas du tout ce vêtement sévère, en gros drap, cachant les formes et les cheveux, qui, dit-elle, « n'avantage pas ». À lui seul, ce manteau symbolise la vie que lui propose Schumacher, une vie de renoncement et de soumission, une vie dont elle veut d'autant moins qu'elle a déjà commencé à ce moment à se laisser courtiser par Marceau.

## **Contradictions et « servitude volontaire »**

Le comportement très « libre » de Lisette va être l'élément déclencheur de la violence dans le film : surprenant sa femme avec Marceau, Schumacher va se lancer à sa poursuite revolver à la main. Cette première vague de violence va ensuite en rencontrer une seconde, déclenchée cette fois par Christine, dont l'attitude au cours de la fête provoque une succession de pugilats entre Saint-Aubin, Jurieu et Robert. Ces deux vagues vont alors s'additionner, portant peu à peu la violence jusqu'au paroxysme.

C'est alors que se produira un geste apparemment anodin mais qui va s'avérer lourd de conséquences. Sur le perron du château, Lisette propose à sa maîtresse, qui a visiblement froid, sa pèlerine. Ce vêtement inélegant que la servante avait accepté à contre-cœur change à nouveau de mains, ou plutôt de corps. Ce qui va provoquer un quiproquo : c'est à cause de cette pèlerine que

Schumacher et Marceau vont dans l'obscurité du jardin confondre Christine et Lisette. Croyant que c'est la servante qui attend Octave dans la serre, ils vont guetter le retour de celui-ci pour l'abattre. Il suffira dès lors d'un deuxième quiproquo (Jurieu revient à la place d'Octave, vêtu de son manteau) pour que se produise le drame.

Cette pèlerine qui, nous l'avons vu, résume à elle seule l'opposition entre les aspirations et les devoirs de Lisette, va donc, en se conjuguant avec d'autres éléments, dans une situation de violence exacerbée, contribuer au dénouement dramatique de l'histoire. Comme les autres personnages, Lisette est prise à l'intérieur de contradictions qu'elle renonce à résoudre. Elle n'est sans doute pas la seule responsable de cette situation, liée à des raisons sociales (l'accession des femmes au travail) ou mêmes historiques (affaiblissement de la religion et des valeurs, notamment la fidélité conjugale, qui structuraient la société). Mais ne pensant qu'à son plaisir, à ses intérêts immédiats, elle n'a rien tenté pour sortir de cette dangereuse impasse.

D'ailleurs, Lisette — on s'en aperçoit dans la séquence finale — n'aime aucun homme, pas plus Marceau, qu'elle laisse partir sans un mot, que Schumacher. Elle n'est attachée qu'à une seule personne, Christine, qu'elle est prête à suivre n'importe où<sup>1</sup>. Prise dans un jeu narcissique avec sa maîtresse<sup>2</sup>, Lisette est prête à tout pour préserver cette relation, et même à assumer jusqu'au bout sa «servitude volontaire».

---

1. «C'est pas avec toi qu'elle est mariée ! dit Marceau à Schumacher. C'est avec Madame !»

2. Au tout début du film, dans la première scène où Christine et Lisette apparaissent, on les voit qui se regardent côte à côte dans le miroir en triptyque d'une table de toilette. C'est dans cette situation qu'elles se font leurs premières confidences.

## GENEVIÈVE : IDÉAL ET NOSTALGIE

### **L'appartenance à un monde révolu**

La maîtresse de Robert de La Chesnaye, Geneviève de Marras, est issue des mêmes cercles de l'aristocratie que son amant. Bien qu'elle soit très séduisante, elle vit seule, n'ayant, semble-t-il, pas d'autre liaison. Sa vie de célibataire et de maîtresse « officielle » du marquis de La Chesnaye fait d'elle un personnage à part dans la micro-société que met en scène Renoir dans *La Règle du jeu*.

Ce qui unit Geneviève de Marras et Robert de La Chesnaye c'est d'abord une culture, leur appartenance commune à un monde d'un raffinement extrême dont les racines sont très anciennes. Au début du film, Jean Renoir filme longuement les deux amants dans le luxueux salon de Geneviève décoré d'antiquités chinoises. On les voit à plusieurs reprises en plan serré\* auprès de magnifiques statues de Bouddha auxquels ils viennent s'accouder au cours de leur conversation. Ces statues font écho au raffinement et à l'ancienneté des traditions dont le marquis et sa maîtresse sont les héritiers. Elles représentent aussi un idéal, idéal de vie et de sagesse, un idéal aristocratique<sup>1</sup>. Elles sont surtout les vestiges, magnifiques, d'une civilisation à jamais disparue.

Le monde auquel appartient Geneviève est lui aussi un monde en train de disparaître. Ce monde, c'est celui que décrit Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu* et dont l'irréversible déclin coïncide avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Dans *La Grande illusion* (1938), Jean Renoir avait déjà mis en scène des personnages appartenant à cette « caste » très fermée qu'est la vieille noblesse, montrant leur incapacité à s'adapter au monde moderne en train de naître.

---

1. Bouddha est un prince, issu d'une famille royale d'Inde, qui consacra sa vie à la méditation et à la philosophie.

## Une moderne Esméralda ?

Attachante, souvent émouvante, Mila Parelly incarne une de ces figures de femmes de l'aristocratie façonnées par des siècles de culture, dont les valeurs sont en train de disparaître à jamais. Dans certains plans où ils sont filmés côte à côte, la beauté de la jeune femme égale celle du Bouddha. On retrouve la même richesse, le même invraisemblable raffinement dans le vêtement de la femme et dans celui du dieu.

Comme les autres femmes, Geneviève va être impliquée dans la série de quiproquos qui déboucheront sur le drame final. Bien qu'elle soit habituée à la discrétion et aux jeux de masque que suppose une liaison illégitime, elle se laisse soudain aller, au moment de rompre avec Robert, à un sentiment de nostalgie. Voulant retrouver pendant quelques secondes les émotions qu'elle ressentait à l'époque où elle venait de rencontrer son amant, elle demande à celui-ci de la prendre dans ses bras une dernière fois et de l'embrasser. Surpris et mal interprété par Christine, cet abandon d'un instant va avoir des conséquences redoutables.

Il semble bien qu'aucun écart, pas même le plus minuscule, ne soit possible par rapport à la «règle du jeu» qui régit la relation des deux amants. À force de devoir sans cesse mentir, dissimuler, subir l'humiliation de voir l'homme qu'on aime feindre soudain de vous ignorer, les sentiments authentiques, même les plus simples, comme la nostalgie, deviennent dangereux : dangereux pour Geneviève mais aussi pour l'ensemble du groupe.

Dans le spectacle musical organisé pendant la grande fête au château, Geneviève apparaîtra déguisée en bohémienne, costume qu'elle va ensuite conserver jusqu'à la fin du film. Cette figure vulnérable, qui ne trouve nulle part sa place, a-t-elle évoqué à Renoir une moderne Esméralda<sup>1</sup> ?

---

1. Victime des préjugés, et de l'indifférence de celui qu'elle aime, Esméralda, l'un des personnages principaux de *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, est également une jeune femme qui n'arrive pas à trouver sa place dans la société.

## **JACKIE : UNE NOUVELLE GÉNÉRATION DE FEMMES**

Jackie, la nièce de Christine et de Robert, incarne la figure de cette jeune bourgeoise moderne qui commence à apparaître avant-guerre mais qui va surtout s'imposer dans la génération d'après-guerre. C'est par les études que cette toute jeune femme tente d'échapper à son destin de fille de bonne famille dont le mariage est la seule perspective.

Son choix de faire des études suscite autant de curiosité que de scepticisme dans ce milieu de grands bourgeois. Pour les La Bruyère, par exemple, elle reste avant tout une jeune fille à marier. Sachant qu'elle est amoureuse de Jurieu, ils l'encouragent à rechercher celui qu'ils considèrent comme un «beau parti».

Au cours de la chasse, Jackie se retrouvera aux côtés de l'aviateur. Celui-ci, qui la considère encore comme une enfant, l'embrasse, en riant de sa maladresse après qu'elle a manqué un lapin. Amical, ce baiser peut être mal interprété puisque la jeune fille est amoureuse du héros. La scène où il a lieu précède de peu celle où s'embrassent Robert et Geneviève. Ainsi, un geste innocent, mais déjà ambigu, en annonce un autre, plus ambigu encore.

## **UN JEU DE «QUI PERD GAGNE»**

Dans *La Règle du jeu*, les femmes se retrouvent face à des hommes qui sont tous, à des degrés divers, vulnérables et même faibles. C'est bien sûr le cas de Jurieu qui, dès le début du film, laisse devant les micros éclater son dépit face à l'indifférence de Christine. Robert est lui aussi un homme faible. Il le reconnaît d'ailleurs lui-même dans une conversation avec Geneviève : «Je tiens ça de mon père, dit-il. Le pauvre homme a eu une vie terriblement compliquée !» Pour Christine et Geneviève, La Chesnaye est même une sorte d'enfant. «Ce brave

Robert est si gentil, tellement sensible, dit Christine en riant, mais c'est un véritable enfant, incapable de rien cacher.» Quant à Octave, son immaturité est évidente : vivant plus ou moins aux crochets des La Chesnaye, il n'a pas de véritable métier. Ces «hommes-enfants» cherchent tous plus ou moins à se faire protéger<sup>1</sup>.

Christine, la figure qui focalise le désir dans cette micro-société, est convoitée par tous mais n'est prise par personne. Jurieu, au lieu de l'enlever, comme elle le souhaite (ou croit le souhaiter), préfère s'expliquer avec Robert. Robert, lui, la laisserait volontiers partir. Sa seule inquiétude se manifeste à propos des ressources de Jurieu. Il se comporte au mieux comme un père qui marierait sa fille, pas comme un mari. Reste Octave, le dernier entre les bras duquel échoue la belle. On le croit décidé mais lui aussi, au dernier moment, renonce.

Il y a donc ici comme une sorte de jeu où Christine circule comme un ballon dans un cercle, passant de bras en bras : de Robert à Jurieu, de Jurieu à Octave, puis d'Octave à Jurieu. C'est même un jeu dont le principe serait un peu l'inverse de celui du chapeau : le dernier qui garde l'objet a perdu. À ce jeu de «qui perd gagne», ou plutôt de «qui gagne perd», le perdant sera naturellement le plus jeune, le plus inexpérimenté et le plus vulnérable de tous, Jurieu.

---

1. «Tu as besoin de quelqu'un qui s'occupe de toi», dit par exemple Christine à Octave à la fin du film, lorsque, assis sur les marches du perron, déçu et amer, il boude comme un petit garçon en faisant «des ronds dans l'eau».

## «RÉALISME INTÉRIEUR» ET «RÉALISME EXTÉRIEUR»

### Classicisme contre romantisme

Pour Jean Renoir, l'histoire du théâtre comme celle de la littérature et de l'art sont traversées par deux traditions antagonistes. D'un côté, ce qu'il appelle, au sens large, le «romantisme» ; de l'autre, le classicisme, à la fois style et esprit dont il fait remonter l'origine, en ce qui concerne la comédie, à la grande époque du théâtre italien, en particulier de la *commedia dell'arte*<sup>1</sup>. L'opposition entre ces deux grands courants est essentiellement affaire de style. Dans ce que Renoir appelle la tradition «romantique», on a tendance à traiter avec gravité, sérieux, et parfois emphase, de grands sujets (l'amour, le pouvoir, le destin de l'homme). Dans la tradition «classique», c'est au fond les mêmes sujets qui sont abordés mais sans paraître y toucher, avec ce ton badin, ironique et faussement détaché, qui est celui d'Arlequin ridiculisant dans la farce les puissants et leurs valets.

Pour Renoir, le classicisme a donné naissance à un art beaucoup plus raffiné, plus mystérieux et plus complexe,

---

1. *Commedia dell'arte* : genre théâtral qui se développe en Italie à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle ; fondée sur l'improvisation, cette forme de théâtre a donné naissance aux personnages d'Arlequin ou de Pierrot. Les classifications et les filiations faites par Renoir ne correspondent pas forcément à celles que nous enseigne l'histoire de la littérature. C'est un point de vue d'artiste qui veut aller à l'essentiel.

mais aussi — ce qui pourrait surprendre à priori — plus *réaliste* que celui issu de la tradition «romantique». Les écrivains naturalistes, qu'il relie au «romantisme», en voulant représenter le monde *tel qu'il est*, peuvent aboutir à une forme de réalisme très superficiel. Sauf exception (comme certains romans de Zola et de Maupassant que le cinéaste aime beaucoup et qu'il a adaptés à l'écran), ces romanciers ne montrent souvent, selon Renoir, que la «vérité extérieure» des choses et des êtres.

## Les modèles de Renoir

Jean Renoir a deux grands modèles : Molière au théâtre et Chaplin au cinéma. Ces auteurs qui symbolisent «l'esprit classique» sont, pour lui, les *véritables réalistes*. «Molière n'a jamais fait de 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, ajoute Renoir, «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<sup>1</sup>.»

## DES ACTEURS À CONTRE-EMPLOI

Dans le choix des acteurs qui incarnent ses personnages, Renoir fait preuve d'une fantaisie apparente qui semble opposée au réalisme. André Bazin, l'un des

---

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

meilleurs analystes de son oeuvre, écrit : «L'un des aspects paradoxalement les plus séduisants de l'oeuvre de Jean Renoir, c'est que tout y est "à côté". 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 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<sup>1</sup>.»

### **Une distribution des rôles à première vue surprenante**

Pourquoi avoir choisit Dalio, connu surtout pour ses rôles burlesques ou de traîtres, pour jouer ce personnage d'aristocrate au nom très «vieille France» : Robert de La Chesnaye ? Montrer «un marquis aux cheveux frisés et à l'air oriental», même en évoquant ses origines juives, n'était-ce pas risquer l'invraisemblance ? De même, fallait-il prendre une actrice d'origine germanique, à l'accent très prononcé comme celui de Nora Grégor, pour jouer la femme de Robert, censée évoluer dans la haute société parisienne ?

Même erreur apparente de distribution en ce qui concerne Roland Toutain, l'acteur qui interprète le rôle de Jurieu et qui n'avait joué jusqu'alors que des rôles de héros sinon «positifs», du moins toujours forts. Or Renoir lui demande de jouer les amoureux désespérés, d'apparaître comme un homme vulnérable, maîtrisant mal ses sentiments. Mila Parely, une des «vamps» du cinéma français des années 30, prendra elle aussi le public à contre-pied en jouant le rôle peu valorisant d'une maîtresse répudiée, Geneviève. Quant à Julien Carette, il semblait difficile de l'imaginer, avec son accent et sa gouaille typiques des faubourgs parisiens, dans le rôle d'un braconnier vivant dans les forêts de Sologne.

«Prendre le contrepied de la convention est toujours

---

1. André Bazin, *Jean Renoir*, Éditions Champ libre, 1971, p. 28

plus intéressant au cinéma», dit Jean Renoir. Mais les «fantaisies» que se permet le cinéaste ne relèvent pas d'un simple désir d'originalité ou d'une volonté de surprendre le public. Pour fantaisistes qu'ils soient, les personnages de *La Règle du jeu* n'en sont pas moins totalement réalistes, car issus de la simple observation.

## **Un réalisme fondé sur l'observation**

«Je procède toujours par souvenir», répondait Renoir à Dalio qui l'interrogeait sur les raisons pour lesquelles il lui avait confié ce rôle apparemment à «contre-emploi<sup>1</sup>». «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.» Le personnage de Christine que beaucoup ont jugé également peu crédible, doit beaucoup à la personnalité de Nora Grégor. Celle-ci était dans la vie une véritable aristocrate<sup>2</sup>. Et qui aurait pu mieux jouer ce rôle de jeune femme romantique qu'une authentique Viennoise ? Même ce que l'on pourrait considérer comme un défaut, à savoir l'accent de l'actrice, contribue à modeler son personnage. C'est même à cause de cet accent que Renoir a choisi la jeune femme pour interpréter le rôle de Christine, personnage qui reste un peu déphasé, extérieur au milieu qui est le sien. L'accent de Nora Grégor était, dit le cinéaste, «la petite barrière, le petit rideau qui la sépar[ai]ent de cet entourage purement français». Quant à Octave, qui pouvait mieux exprimer les doutes et les contradictions d'un homme au tempérament d'artiste que Renoir lui-même ?

---

1. Entretien reproduit dans Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Ramsay, 1986.

2. Voir le chapitre 2, «Les personnages», p. 35.

## LE REFUS DES STÉRÉOTYPES

### **L'influence de l'impressionnisme**

Jean Renoir est le fils de Pierre Auguste Renoir<sup>1</sup>, l'un des plus grands peintres impressionnistes. Il estime avoir été très marqué par la façon dont travaillaient son père et ses amis qui n'hésitaient pas à quitter leur atelier pour aller peindre en pleine nature, directement «sur le motif», comme on disait à l'époque. «Personnellement, écrit Jean Renoir dans son autobiographie, 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<sup>2</sup>" ».

Prenant le contre-pied d'idées très répandues, Renoir affirme que le plus important pour un artiste n'est pas d'avoir de l'imagination, mais d'observer avec soin le monde qui l'entoure.

### **La réalité contre les clichés**

À sa sortie, le film fût critiqué pour son manque de réalisme, au sens où l'entendaient alors les critiques et le public. On reprocha à Renoir d'avoir accumulé les erreurs dans la construction des personnages mais aussi l'in vraisemblance de l'intrigue et des dialogues. Ceux-ci étaient pourtant souvent directement tirés d'extraits de conversations notées par Renoir. Pourquoi ce décalage entre le film et la perception qu'en eut le public de l'époque ?

---

1. Pierre Auguste Renoir (1841-1919), peintre impressionniste français ; ami de Monet, il est notamment l'auteur du *Moulin de la Galette* (1876) et des *Grandes Baigneuses* (1884-1887).

2. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, op.cit., p. 156.

Pour répondre à cette question, on peut à nouveau évoquer l'histoire de la peinture à laquelle le cinéaste se réfère volontiers. On l'oublie souvent aujourd'hui, mais les premiers tableaux impressionnistes qui furent exposés dans les salons provoquèrent un véritable scandale et des réactions indignées de la quasi-totalité de la critique. Des peintres qu'on porte aux nues aujourd'hui, devant lesquels se pressent des millions de visiteurs dans les musées, ont eu au départ beaucoup de mal à faire accepter leur manière de peindre qu'on jugeait «grossière», «irréaliste» ou «exagérée». «L'homme est un animal d'habitudes», dit Jean Renoir. Souvent, le public rejette ce qu'il ne connaît pas encore. En revanche, il s'accroche à des clichés qu'il finit par confondre avec la réalité.

Pour Renoir, l'art véritable, l'art vivant est toujours par essence réaliste parce qu'il essaie de représenter la complexité du réel souvent déformée par les stéréotypes. «La vérité peut être choquante», dit le cinéaste.

Si *La Règle du jeu* provoqua en son temps de telles réactions d'hostilité, est-ce vraiment à cause de l'in vraisemblance des personnages et de l'intrigue, de leur manque de réalisme ? N'est-ce pas, au contraire, parce que le film était au fond *trop* réaliste, parce qu'il donnait un reflet trop fidèle, trop exact de la société française en 1939, de cette société en proie au doute, compromise par les accords de Munich avec Hitler et qui semblait, comme dit Renoir, «vaincue d'avance» ?

## ■ ENTRE LA FICTION ET LE DOCUMENTAIRE

### **L'arrivée de Jurieu au Bourget : une séquence-reportage**

La première séquence\* du film, celle de l'arrivée de Jurieu à l'aéroport du Bourget, est tournée presque comme une séquence de ces films d'actualités qui sont les ancêtres des journaux télévisés. Toute la séquence est construite autour de l'arrivée de l'avion, commentée en direct par une journaliste de radio dont on suit tous les

gestes, tous les propos lorsqu'elle doit se glisser avec son micro entre les spectateurs. Renoir accentue encore le côté *reportage* en incluant dans la scène le personnage de l'ingénieur qui, après la déclaration de Jurieu laissant éclater sa déception, énumère les caractéristiques techniques de l'appareil.

## **Filmer l'acteur comme un animal en liberté**

Renoir va ensuite filmer la séquence de la chasse, avec les rabatteurs et les gros plans\* sur les animaux, de façon très frontale, très directe, presque comme un *documentaire*. Les gros plans sur les lapins ou les lièvres courant à travers les bosquets, ou celui de l'écureuil sur un arbre que Christine est censée observer à travers une lunette d'approche, révèlent la fonction qu'il donne à son cinéma. Dans un de ses textes, le cinéaste compare son travail à celui d'un entomologiste ou d'un documentariste qui, au lieu de filmer des animaux sauvages, filmerait des acteurs. La difficulté lorsqu'on filme des animaux en liberté est d'arriver à les approcher sans les effrayer ou sans modifier leur comportement. En général, les téléobjectifs permettent d'arriver à un tel résultat. La difficulté, pour un cinéaste qui tourne un film avec des acteurs est, pour Renoir, comparable. Il s'agit de leur faire oublier toute la machinerie technique (caméra, micros, lampes...) et la présence de l'équipe. S'il y parvient, le metteur en scène peut, dit-il, «faire sur eux un 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.»

## **Une micro-société à un moment critique**

Le fait qu'une partie très importante du film, environ les deux tiers, a été tournée dans le même lieu, le château et son domaine, est un élément déterminant pour la mise en

scène. Pendant plusieurs semaines, l'équipe de tournage et les acteurs ont non seulement travaillé mais aussi vécu ensemble dans ce château isolé au milieu des bois et des domaines de chasse de Sologne. «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 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...» Cette situation d'éloignement, presque de huis clos, va faire exister dans les faits la micro-société que le cinéaste cherchait à représenter. Comme dans tout groupe, surtout lorsqu'il vit replié sur lui-même, amitiés et inimitiés apparaissent, des aventures, publiques ou secrètes, s'ébauchent, parfois des tensions naissent, les moments d'enthousiasme et de lassitude se succèdent. À la limite, Renoir n'avait plus besoin de scénario\*. Il lui suffisait d'observer et de filmer, comme un cinéaste de documentaire, sa petite «troupe» à travers des scènes souvent largement improvisées.

Le tournage commença en février 1939. À cette époque, la guerre était quasi certaine. En mars, les Allemands qui avaient déjà annexé les Sudètes, envahirent la Bohême. Il y eut un rappel de réservistes. Plusieurs techniciens travaillant sur le film durent quitter le tournage pour rejoindre leur unité. On imagine l'ambiance qui devait régner alors dans l'équipe, mais aussi l'impression étrange, presque d'irréalité, en tout cas de décalage que devaient ressentir ces hommes et ces femmes occupés à une chose apparemment aussi futile qu'un film en un moment aussi grave. Cette tension devant la tragédie qui se préparait, est perceptible dans le jeu des acteurs, en particulier dans le jeu de Dalia ou d'Octave. Ce sont ces sentiments, réellement ressentis et exprimés par les acteurs, qui donnent au film sa force de vérité, son réalisme quasi documentaire.

## **Des portraits réalistes et tragiques**

Il peut arriver en regardant certaines peintures anciennes, des portraits datant de la Renaissance par

exemple, qu'on ait l'impression de voir un homme ou une femme, de percevoir quelque chose de son caractère, de comprendre un peu sa façon de vivre, ses espoirs ou ses peines, malgré les siècles qui nous séparent du moment où il a vécu. Un film comme *La Règle du jeu* peut donner une impression semblable, nous mettant soudain en relation avec des personnes en train de vivre un moment crucial de l'histoire de l'humanité.

Le déchaînement sans précédent de la violence et de la barbarie qui vont submerger le monde à partir de 1940, est perceptible, comme en creux, dans le film. Deux scènes expriment particulièrement la détresse que l'homme peut ressentir dans ces moments critiques où tout ce qu'il a patiemment construit, accumulé, tenté, risque d'être annihilé dans un incendie impossible à maîtriser.

La première, c'est la scène où Robert de La Chesnaye présente à la fin du spectacle le chef-d'oeuvre de sa collection, un magnifique limonaire. Dans cette scène, il ne se passe presque rien. Dalió dit quelques mots, tire un rideau puis l'instrument se met en marche. Sur le visage de l'acteur accoudé à la machine se lit un mélange d'orgueil et de doute qui prend soudain une dimension tragique. L'autre scène est celle de la fin, au moment où Octave et Marceau se séparent en se souhaitant «bonne chance», alors que la musique finale commence à monter. À ce moment, le personnage d'Octave se confond avec celui de Renoir et c'est le cinéaste que nous voyons.

Le but du cinéma, dit Jean Renoir, est de «mettre le public en contact avec un être humain car le vrai sujet, c'est cet individu que le dialogue, l'image, la situation, le décor, la température, l'éclairage contribuent à révéler<sup>1</sup>».

---

1. *Ibid.*, p. 123.

## Une comédie ou un drame ?

*La Règle du jeu* est un film qui associe des registres opposés, comédie et drame, oscillant sans cesse entre un ton léger et un ton plus grave. Ce mélange des registres et des tons est souligné par Jean Renoir qui définit le film comme une «fantaisie dramatique» ou un «drame gai».

### UN PROJET DE COMÉDIE

#### À la recherche d'un ton nouveau

*La Règle du jeu* résulte du désir de Jean Renoir d'aborder un genre nouveau. De *La Chienne* (1931) à *La Bête humaine* (1938), tous ses films précédents pourraient être classés dans la catégorie des drames : drames réalistes et même drames à forte connotation sociale. Il suffit d'énumérer les écrivains dont le cinéaste a adapté les livres à l'écran pour percevoir cette unité de ton : Zola (*Nana* et *La Bête humaine*), Gorki (*Les Bas-fonds*), Maupassant (*Une partie de campagne*), Flaubert (*Madame Bovary*), Simenon (*La Nuit du carrefour*), auxquels il faut ajouter des écrivains réalistes moins connus aujourd'hui comme Georges de la Fouchardière (*La Chienne*) ou Roger Fauchois (*Boudu sauvé des eaux*).

En 1938, l'année où il commence à travailler sur le scénario\* du film, Renoir ressentait d'autant plus le besoin de changer de registre que la production cinématographique française apparaissait de plus en plus uniforme. Comme le rappelle l'historien du cinéma Raymond Chirat<sup>1</sup>, presque tous les films de cette époque,

1. Raymond Chirat, *Le Cinéma français des années 30*, Hatier, Cinq Continents», 1988.

connus ou moins connus, se déroulaient dans les mêmes «décors plantés pour la romance : ports crépusculaires, routes sans fins, impasses maléfiques, la zone et ses talus pelés». Tous ou presque présentaient les mêmes personnages de marginaux venus des bas-fonds de la société : «Marlous et putains, entraîneuses et mouchards, proxénètes et barbeaux, tueurs et insoumis».

Délaissant les personnages d'ouvriers ou de marginaux, Renoir va prendre le contre-pied de ses films précédents en choisissant de dépeindre «un milieu extrêmement riche, extrêmement mondain ; pas un milieu de parvenus, mais de bonne, authentique et ancienne bourgeoisie». Il le fera en utilisant un ton plus léger, un ton de comédie et même de «divertissement», comme le précise le texte d'introduction qui figure après le générique\* du film<sup>1</sup>.

## **Une sensation plus qu'un projet**

Dans son autobiographie, Jean Renoir raconte qu'à l'époque où il commençait à réfléchir à ce nouveau projet, il se mit à écouter beaucoup de musique de la fin du <sup>xvi</sup>e siècle et du <sup>xviii</sup>e siècle, notamment ce qu'il appelle la «musique baroque française» : «Couperin, Rameau, tout ce qui va de Lully à Grétry<sup>2</sup>». «On passe une soirée à écouter des disques et ça finit par un film, écrit le cinéaste. Je ne veux pas dire que la musique baroque française m'ait inspiré *La Règle du jeu*, mais elle a contribué à me donner l'envie de filmer des personnages se remuant suivant l'esprit de cette musique<sup>3</sup>.»

À l'origine de *La Règle du jeu*, il y a donc moins un projet (conscient, formulé) qu'un désir, une sensation auxquels le cinéaste n'a pas encore donné de forme. Petit à petit, celle-ci va se préciser, d'abord à partir de la

---

1. «Ce divertissement n'a pas la prétention d'être une étude de mœurs», lit-on notamment sur le premier carton\* qui suit le générique.

2. François Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Jean-Baptiste Lully ou Lulli (1632-1687), André-Modeste Grétry (1741-1813), compositeurs français.

3. *Ma vie et mes films*, op. cit., p. 154. Voir aussi sur ce point le chapitre 13, «La musique», p. 124-125.

musique qu'écoute Renoir, puis à travers la découverte d'un paysage, celui des marécages de Sologne où il envisage déjà de faire évoluer ses personnages. «Rien de plus mystérieux, écrit-il, 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 mélangeaient dans ma tête et m'incitaient à trouver une histoire où les utiliser<sup>1</sup>.»

## COMÉDIE ET CRITIQUE SOCIALE

Dans le répertoire classique, *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset figure dans la rubrique des comédies. La légèreté de l'intrigue<sup>2</sup>, les jeux de quiproquos sur lesquels elle repose justifient notamment ce qualificatif. La pièce n'en est pas moins une comédie très particulière puisqu'elle s'achève sur la mort d'un des héros, le romantique Cœlio. Le mélange des registres et des tons est donc déjà caractéristique de la pièce choisie par Jean Renoir pour servir de trame à son film. Cet aspect de l'œuvre renvoie à toute une tradition de comédies comportant des épisodes dramatiques ou, à l'inverse, de tragédies ayant des intermèdes ou des rebondissements comiques. Le dramaturge qui incarne le mieux ce croisement de registres est d'ailleurs l'un des modèles de Musset et l'un des auteurs préférés de Renoir : William Shakespeare.

Loin d'être un simple divertissement, la comédie, on le voit avec Shakespeare, mais aussi dans le cas de Molière, Marivaux ou Musset, peut être le moyen pour un auteur de se livrer à une critique parfois extrêmement dure de la société de son temps. L'un des exemples qui illustrent le mieux les possibilités critiques qu'offre la comédie est

---

1. *Ibid.*, p. 155.

2. Voir note 1 p. 36.

sans doute *Le Mariage de Figaro*, dont un extrait est cité après le générique de *La Règle du jeu*.

Considérée comme un signe annonciateur, presque un prélude à la Révolution de 1789, la pièce de Beaumarchais se livre, à travers une intrigue amusante et légère, à une critique en règle de la société d'Ancien Régime, dénonçant notamment l'aveuglement des puissants et les abus de pouvoir, comme les excès de la censure. Louis XVI ne s'y trompa pas : il fit d'abord interdire la pièce en 1781 et 1783, puis, après une première représentation, emprisonner Beaumarchais.

Autant que *Les Caprices de Marianne*, c'est *Le Mariage de Figaro* qui servira de modèle à Renoir lorsqu'il cherchera à associer dans son film divertissement et critique sociale, comédie et représentation sans concession de la société française à la veille de la guerre de 1939.

## ■ UNE SITUATION TRAGI-COMIQUE ?

### «**Nous dansons sur un volcan**»

Le mélange entre comédie et drame ne fait que refléter, au fond, la situation que vit la France dans les années 1938-1939. Alors que la guerre est sur le point d'éclater, la vie continue comme si de rien n'était : les gouvernements se succèdent, les Français travaillent normalement, ceux qui le peuvent partent en vacances, chacun vit sa vie, avec ses joies, ses peines, ses histoires d'amour ou ses ruptures. Ce n'est pas seulement d'un contraste entre la normalité de la vie quotidienne et la dégradation d'une situation internationale devenue catastrophique dont il faudrait parler, mais d'une étrange insouciance, et même d'un aveuglement volontaire et collectif.

Une première version du scénario de *La Règle du jeu* fut terminée par Jean Renoir en octobre 1938, quelques semaines à peine après la signature des accords de Munich entre Daladier et Chamberlain, les dirigeants de la France et de l'Angleterre, et Hitler. Aux termes de ces

accords, les deux démocraties acceptaient l'annexion par l'Allemagne d'une partie de la Tchécoslovaquie, les Sudètes (l'Autriche ayant déjà été annexée quelques mois plus tôt). Prétendant avoir «sauvé la paix», Daladier et Chamberlain furent accueillis comme des héros dans leurs pays respectifs. En France, une foule immense se pressait pour applaudir le président du Conseil à son retour à l'aéroport du Bourget. «Mon ambition en commençant ce film, disait Jean Renoir, était d'illustrer ce mot historique : "Nous dansons sur un volcan"<sup>1</sup>».

## **La fable de l'incendie**

Avant de commencer à travailler à une adaptation de la pièce de Musset, le cinéaste avait déjà exposé, dans une chronique qu'il tenait dans le quotidien communiste *Ce Soir*, un projet de film lui tenant, disait-il, particulièrement à cœur : «J'aimerais assez 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 incommodés par la fumée, car il y a du vent. Le hasard veut qu'il y ait des oeufs durs, du rosbief 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 jureraient 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.»

À travers cette métaphore ironique, c'est déjà tout le

---

1. Ce mot historique aurait été, selon Renoir, prononcé sous le règne de Charles X par un dignitaire de la cour.

propos de *La Règle du jeu* qui se trouve résumé. Il n'y aura dans le film pas un mot, pas une allusion directe à la guerre qui est sur le point d'éclater. Pourtant, la guerre y sera omniprésente. Dans la construction du récit et, plus encore, au cours du tournage, l'atmosphère dramatique que ressentent ceux qui, comme Renoir, refusent de se laisser aveugler, va sourdre à travers l'intrigue. Comme l'histoire du monde qu'il reflète, le film commencera comme une comédie et finira en tragédie.

## DE LA COMÉDIE AU DRAME

### **Contrepoints et allusions**

Dans *La Règle du jeu*, le passage de la comédie au drame s'opère de façon imperceptible, par glissements progressifs, à travers des allusions et des contrepoints. Premier exemple : la scène de l'arrivée des La Chesnaye et de leurs domestiques au château de La Colinière. Apparemment, il ne s'agit ici que d'une scène de transition, destinée à montrer le changement de lieu des personnages. Rien d'essentiel, encore moins de dramatique. Pourtant, Renoir introduit ici un contrepoint qui, sans qu'on le sache, transforme le registre de la scène : pendant que les personnages descendent de voiture et échangent les civilités d'usage, on entend, dans le lointain, les cloches sonner à toute volée. La présence de ce bruit de cloches que rien ne vient expliquer peut avoir quelque chose d'inquiétant. Serait-ce une sorte de tocsin, comme celui qu'on sonne dans les églises pour donner l'alarme, signaler un incendie, une émeute, une guerre ? Le contrepoint est discret, on l'enregistre inconsciemment. Et pourtant la tension commence déjà à monter.

Un peu plus tard, ce sont des coups de feu qu'on entendra dans le lointain. Les coups de fusil répétés résonnent de façon sinistre dans les plans\* très larges de ces paysages de Sologne que la caméra nous montre. Cette fois, une explication est donnée : ce sont des lapins

qu'on tue en grand nombre dans un des domaines voisins du château. L'effet inquiétant, presque glaçant, de ces coups de feu d'abord entendus sans explication est pourtant acquis. Comme l'est aussi l'allusion, à peine voilée pour le spectateur de 1939 : on tire chez le voisin, juste de l'autre côté des limites du domaine, de ses «frontières».

C'est d'ailleurs de frontières, de limites dont il va être ensuite question dans un dialogue entre Robert de La Chesnaye et son garde-chasse Schumacher. Celui-ci propose d'installer un grillage autour de la propriété pour la protéger des ravages provoqués sur les plantations par les lapins qui pullulent dans la région. Robert, qui n'aime pas, dit-il, les murs, les séparations, les cloisons, autant au sens propre qu'au sens figuré, refuse le grillage mais exige qu'on empêche les lapins de nuire. Problème insoluble qui en rappelle un autre : comment empêcher l'incendie allumé par Hitler en Autriche, en Tchécoslovaquie et bientôt en Pologne de se propager à toute l'Europe ? Élever un mur (diplomatique ou militaire) autour de l'Allemagne nazie ne servirait sans doute à rien. On le saura plus tard avec la ligne Maginot<sup>1</sup>. Mais alors que faire ?

## **Violence et spectacle**

Malgré la montée de la violence dans le film, Jean Renoir va garder jusqu'au bout ce ton de comédie, de «divertissement» qu'il avait annoncé dès le générique. Caractéristiques de la comédie classique à l'italienne, les jeux d'échanges de costumes (la pèlerine que Lisette donne à Christine, puis le manteau qu'Octave donne à Jurieu) vont provoquer des quiproquos décisifs. Dans une pièce comme *Le Mariage de Figaro*, ce sont ces échanges de vêtements entre maîtres et serviteurs qui permettent de dénouer la situation et de récompenser la vertu. Dans

---

1. La ligne Maginot était une ligne de fortifications établie par la France sur sa frontière avec l'Allemagne. Décrétée «imprenable» par les généraux français, elle fut enfoncée en quelques heures par les chars allemands.

*Les Caprices de Marianne*, le quiproquo, qui aboutit à une confusion entre les personnages a, au contraire, un résultat tragique. Ce qui sera aussi le cas dans *La Règle du jeu*.

Le mélange des registres et des tons sera tenu jusqu'à la dernière scène du film, celle où Robert qualifie de «déplorable accident» le meurtre de Jurieu. Ultime pirouette et vrai tour de passe-passe qui permettra d'escamoter un cadavre encombrant.

Il n'y a pas dans *La Règle du jeu* de dénonciation explicite de telle ou telle situation, événement ou comportement. Il n'y a pas non plus de «morale» proposée, à l'issue de la fable, au spectateur. Alors qu'un Beaumarchais, par exemple, insérerait dans *Le Mariage de Figaro* une chanson qui sert d'épilogue, ainsi qu'un long monologue où le personnage principal résumait le propos de l'auteur, rien de tel ici auquel le spectateur pourrait se raccrocher. Chacun doit tirer, seul, s'il le veut, la conclusion de l'histoire. «Jean Renoir, disait François Truffaut, ne filme pas des idées, mais des hommes et des femmes qui ont des idées et ces idées, qu'elles soient baroques ou illusoires, il ne nous invite ni à les adopter ni à les trier, mais simplement à les respecter<sup>1</sup>.»

---

1. François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Flammarion, 1975, p. 66.

## 11 La théâtralité

La présence de spectacles — chantés, dansés, joués — à l'intérieur de ses films est une constante de l'œuvre de Jean Renoir. Dans *La Règle du jeu*, il y a plusieurs spectacles auxquels participent les différents personnages. Ces spectacles jouent un rôle décisif dans la construction du film. Autour des personnages, le théâtre et la vie, l'imaginaire et le réel vont s'entrecroiser jusqu'à se fondre presque complètement.

Au-delà de ces séquences, la référence au théâtre est constante dans *La Règle du jeu*. L'existence des personnages, obligés de cacher ou de déguiser leurs sentiments, s'observant sans cesse les uns les autres, n'est-elle pas elle-même une sorte de théâtre ? La mise en scène de Renoir va souligner en permanence la théâtralité des rites, notamment ceux de la chasse et de la fête, sur lesquels repose cette société.

### LE SPECTACLE DANS LE SPECTACLE

La séquence de la fête au château de La Colinière est rythmée par une succession de petits spectacles interprétés par les hôtes et plusieurs de leurs invités sur une scène dressée dans un des grands salons.

Le premier est un spectacle costumé où apparaissent les principaux personnages dans un déguisement qui révèle souvent une part de leur personnalité. Plusieurs déguisements sont assortis pour former des couples. Ainsi, Christine, dont l'origine autrichienne est rappelée dans le film, porte un costume tyrolien, tout comme son mari Robert. Octave est déguisé en ours et Jurieu en dompteur. Geneviève est costumée en bohémienne<sup>1</sup>,

---

1. Sur la signification de ces déguisements voir p. 45 et 57.

Saint-Aubin en berger... Ce premier spectacle semble être un petit intermède sans signification particulière. Pourtant, la chanson autour de laquelle est organisé le spectacle contient une allusion discrète, mais claire pour le public de l'époque, à la situation politique. Cette chanson qui s'intitule *En revenant d'la revue* est un air très populaire aux accents nettement militaristes et revanchards<sup>1</sup>.

Puis vient la *Danse macabre* de Saint-Saëns et son ballet de squelettes autour de la figure de la Mort. L'allusion aux forces obscures qui se sont une fois de plus déchaînées, à la guerre qui est sur le point d'éclater devient plus évidente.

Suivra alors un dernier spectacle où, devant un décor représentant l'Arc de triomphe de Paris, quatre faux barbus portant chapeau melon entonnent une autre chanson populaire dont le titre est à lui seul tout un programme : *Nous avons l'vé l'pied*<sup>2</sup>.

## LA THÉÂTRALISATION DE LA VIOLENCE

Ces trois spectacles s'intercalent à l'intérieur d'une suite de scènes montrant sous divers angles les salons du château où se déroule la fête. Celle-ci est peu à peu envahie par la montée de violence provoquée, d'une part, par la jalousie de Schumacher lancé à la poursuite de Marceau, d'autre part, par l'affrontement entre les différents prétendants de Christine : Saint-Aubin, Jurieu, et son mari Robert.

---

1. Extrait de la chanson qu'on entend : «Gais et contents, nous marchions triomphants / En allant à Longchamp, le cœur à l'aise / Sans hésiter, car nous allions fêter / Voir et complimenter l'armée française.» Cette chanson fut écrite à la gloire du général Boulanger.

2. *Lever le pied* : «se dit d'un dépositaire de fonds qui s'enfuit en emportant l'argent dont il avait la garde» (*Petit Robert*). Par extension, l'expression signifie «s'enfuir, abandonner son poste». Après les accords de Munich, n'avait-on pas l'impression que beaucoup de Français avaient «l'vé l'pied» par rapport à Hitler ? L'allusion contenue dans cette chanson peut renvoyer à l'irresponsabilité prévalant dans la micro-société filmée par Renoir.

Ces scènes de poursuites et de bagarres sont mises en scène comme dans un film burlesque. Créant un suspense, mais aussi destinée à amuser le spectateur, la poursuite du facétieux Marceau par le « méchant » Schumacher joue sur le même registre comique que celles de Charlot par l'énorme « Fatty<sup>1</sup> ». Quant aux bagarres entre Saint-Aubin et Jurieu, puis entre ce dernier et Robert, elles sont filmées de manière à apparaître délibérément grotesques : la gesticulation et les insultes choisies (Jurieu traite Saint-Aubin de « guignol ») donnent plus l'impression d'un spectacle que d'une violence réelle.

Ce sentiment qu'éprouve le spectateur du film, est d'ailleurs celui qui domine chez les invités réunis dans les salons de La Colinière. Ceux-ci prennent cette succession de poursuites et de bagarres, jusqu'aux coups de feu tirés par Schumacher, pour une nouvelle « attraction ». Au moment le plus intense de cette folle soirée, tout le public devient en quelque sorte acteur à son tour lorsque les invités tenus en joue par Schumacher refluent, mains en l'air, des salons. Plusieurs ont à ce moment le sourire aux lèvres, croyant toujours qu'il s'agit d'une mise en scène destinée à les amuser.

## LA CONFUSION ENTRE LE SPECTACLE ET LA VIE

### Les points d'intrication

Plusieurs éléments concourent, dans *La Règle du jeu*, à cette confusion entre le spectacle et la vie.

1. Juste après la première saynète costumée, Renoir suit les mêmes personnages (Jurieu, Octave, Christine...) de la scène aux coulisses. Venant de finir leur numéro, ceux-ci commencent, toujours costumés, à converser et à agir « pour de vrai ». Certains personnages vont même

---

1. Pseudonyme d'un célèbre acteur de l'époque du cinéma muet. Fatty (« le Gros ») interprétait le rôle du méchant dans de nombreux films de Chaplin et beaucoup d'autres burlesques de l'époque.

garder leur déguisement dans les scènes suivantes, ce qui contribue naturellement à confondre les niveaux de réalité.

C'est dans cette scène qu'Octave doit supplier plusieurs de ses compagnons de l'aider à sortir du costumé d'ours dans lequel il est coincé. Pour ce personnage, plus que pour tous les autres, le passage de la fiction à la réalité, du théâtre à la vie, se fait difficilement<sup>1</sup>.

2. Second élément, déjà évoqué, qui contribue à cette confusion : la façon, à la fois très spectaculaire et burlesque, de filmer les scènes de poursuites et de bagarres.

3. Troisième élément, celui qui sera déterminant : l'effacement, à l'intérieur même de l'un des spectacles, celui de la «danse macabre», de la limite entre la scène et la salle, les acteurs et le public. Au cours de ce second spectacle, les personnages costumés qui interprètent la Mort et ses servants sautent soudain de la scène au milieu du public. Certains des spectateurs, poussent alors des cris d'effroi. Sur le moment, cette «transgression» de la limite de la scène paraît sans conséquence, une façon inattendue et distrayante de «corser» le spectacle. Pourtant, elle va coïncider avec une brusque montée de la violence : une violence que la plupart des invités croient simulée, mais que le spectateur sait réelle.

### **Le perron du château : une scène de théâtre ?**

Alors que la violence envahit l'intérieur des salons, une partie de l'action se concentre à l'extérieur, autour du perron du château où se retrouvent Christine et Octave, rejoints plus tard par Lisette. Ce perron tout en longueur, formant une avancée en surplomb sur le jardin, ressemble bien à une scène de théâtre. Évoquant un célèbre concert dirigé par le père de Christine, Octave y mime un chef d'orchestre devant des musiciens et un public imaginaires.

C'est sur ce même perron qu'a lieu le premier échange de costumes (Lisette va donner sa pèlerine à Christine),

---

1. Sur cet aspect, voir chapitre 3, «Octave : un joueur», p. 46.

péripétie que Renoir emprunte directement à la comédie classique et qui provoque des quiproquos décisifs. C'est enfin autour de ce perron que, se jouant à eux-mêmes une sorte de «grande comédie des sentiments», Octave et Christine vont imaginer de s'enfuir ensemble.

À partir de cette seconde «scène», l'action va continuer à se déplacer de l'intérieur vers l'extérieur du château. Elle se concentrera ensuite dans le jardin où Schumacher et Marceau, renvoyés par Robert, vont croiser Octave et Christine. Dès lors, tout sera en place pour le drame.

La violence qui avait culminé à la fin de la fête, n'a été stoppée qu'en apparence. En fait, elle n'a fait que se déplacer de l'intérieur vers l'extérieur. À l'extérieur, elle devient ou plutôt redevient immédiatement dangereuse, mortelle. Car elle se confond maintenant avec une sorte de chasse, une chasse où le gibier n'est plus l'animal mais l'homme. «Il a boulé comme une bête quand on est à la chasse», dira Marceau après le meurtre de Jurieu.

## ■ RITES ET SPECTACLE

### **Les rituels de la chasse**

La chasse, avec ses rabatteurs, les plates-formes sur lesquelles les chasseurs attendent l'arrivée du gibier, son «tableau» où sont rassemblés les animaux tués, apparaît dans le film comme un rituel très sophistiqué. La manière dont Renoir filme cette séquence, en enchaînant par exemple une suite de plans\* courts où l'on voit chaque personnage tirer puis un animal tomber, accentue encore le côté «spectacle» de la partie de chasse. Il y a d'ailleurs une dimension esthétique dans cette activité (difficile de parler ici de sport ou de distraction) particulièrement appréciée dans les milieux de la grande bourgeoisie. «Il y a une très jolie chasse dans le pays de ma femme, en Autriche. C'est le coq des bois», dit La Chesnaye.

La chasse, organisée, codifiée, peut être vue à l'origine comme un moyen de canaliser la violence. Peut-elle encore avoir cette fonction au xx<sup>e</sup> siècle ? Ce n'est en tout cas pas l'avis de Renoir. La chasse est pour lui une activité

«d'une cruauté inexcusable» et c'est une sorte d'hécatombe, de massacre d'animaux qu'il filme ici.

Dans *La Règle du jeu*, non seulement la chasse ne canalise pas la violence, mais elle l'introduit dans l'enceinte du domaine, elle en légitime l'usage. Le fusil avec lequel Jurieu sera tué est une arme de chasse, utilisée par un homme, Schumacher, dont celle-ci est le métier.

## **De la chasse à la fête : agressivité et séduction**

Le rituel de la chasse, comme celui de la fête, au lieu de canaliser l'agressivité des personnages, va finalement la libérer. En même temps que l'agressivité, c'est le désir et le sexe qui rentrent en jeu et qui vont mettre sens dessus dessous cette société. Dans *La Règle du jeu*, violence et sexualité apparaissent sans cesse liées. Ainsi, c'est à la fin de la partie de chasse qu'a lieu entre Robert et Geneviève le baiser qui va bouleverser le destin de Christine, et provoquer à sa suite un dérèglement général dans le groupe. À l'inverse, c'est au cours de la fête, censée être un rituel pacifique et permettant des jeux de séduction, que la violence va atteindre son paroxysme.

Pourquoi ces deux rituels que sont la chasse et la fête ne parviennent-ils pas, dans *La Règle du jeu*, à canaliser les pulsions au sein du groupe ? La réponse à cette question renvoie au thème central du film et probablement de tout le cinéma de Renoir : la difficulté de fixer des limites permettant de distinguer le spectacle et la vie.

## **LA QUESTION DES LIMITES**

### **«Où finit la comédie ? Où commence la vie ?»**

À la fin de la séquence de la fête, la confusion entre le spectacle et la vie est presque totale. L'un et l'autre apparaissent comme l'envers et l'endroit d'une même réalité. «J'en ai assez de ce théâtre», dit Christine à

Octave, signifiant par là qu'elle ne peut plus supporter les simagrées et l'hypocrisie qui sont de règle dans cette société. «Corneille, Corneille, arrêtez cette comédie !» lance plus tard La Chesnaye à son majordome.

La difficulté de fixer une limite séparant le spectacle et la vie est un thème fondamental du cinéma de Renoir. «Où finit la comédie ? Où commence la vie ?» se demande ainsi Camilla, le personnage principal du *Carrosse d'or* (1953) interprété par Anna Magnani. Dans *La Grande Illusion* (1937), c'est déjà la même question qui revient lorsque le capitaine de Boïeldieu (Pierre Fresnay) compare les toutes jeunes recrues qu'il voit défiler («des enfants qui jouent aux soldats») avec le spectacle organisé par les prisonniers («des soldats qui jouent comme des enfants»).

## **Le refus des murs**

Dans *La Règle du jeu*, l'effacement des limites est général. Celui-ci n'est pas seulement subi mais correspond aux choix de vie des personnages. La Chesnaye est un personnage qu'on pourrait dire extrêmement «libéral». Il déteste les murs, les clôtures. Au sens propre : lorsqu'il interdit à Schumacher d'installer un grillage pour protéger le domaine des lapins. Au sens figuré : lorsqu'il dit à Octave, au tout début du film, «je suis contre les barrières, tu sais, je suis contre les murs. D'ailleurs, c'est pour ça que je vais inviter André Jurieu».

Le sentiment qu'exprime Robert n'est pas seulement personnel. Il traduit ce que ressent l'ensemble du groupe. Ni Christine, qui veut suivre les «élans de son coeur», ni Jurieu qui, devant les micros, laisse éclater ses sentiments, ni Octave qui traîne ses désillusions et provoque sans le vouloir des catastrophes, n'acceptent au fond la nécessité d'une limite à leurs «passions».

## **Théâtre et mensonge**

Dans cette micro-société qui reflète la société française dans son ensemble, les anciens rituels, symbolisés par la chasse et la fête, ne parviennent plus à jouer leur rôle régulateur. Ce sont des rituels trop anciens, inadaptés à la

modernité en train de naître (symbolisée par la radio notamment). La Chesnaye l'a bien compris, mais cela ne l'empêche pas de s'y accrocher : par habitude, par confort, par intérêt aussi car son pouvoir est au fond inséparable de ces rites désuets.

C'est au maître du château qu'il appartiendra, à la fin du film, de sauver une fois encore les intérêts du groupe en faisant passer le meurtre de Jurieu pour un accident. C'est du perron, dont la ressemblance avec une scène de théâtre a été soulignée dans les plans\* précédents, que La Chesnaye va s'adresser aux invités, réunis comme un public en bas des marches. Dans ce dernier plan, c'est encore à une sorte de théâtre qu'on assiste, un théâtre qui permet à cette société de se perpétuer, au prix d'un dernier et énorme mensonge.

Faut-il donc dénoncer toute mise en scène, confondre le théâtre et le mensonge ? Ce n'est pas l'avis de Renoir. La dernière image du film montre en plan serré\* la balustrade du perron derrière laquelle passent les ombres des personnages qui rentrent dans les salons. Ancienne, comme toute l'architecture du château, cette balustrade matérialise une limite : limite entre le bâtiment et le jardin, elle correspond aussi à la limite entre le monde façonné par l'homme et la nature (symbolisée par ce jardin obscur), où — on le voit avec le meurtre de Jurieu — continue de régner la violence. Sans limites (au désir, aux pulsions), il n'y a pas de société humaine possible. Mais où placer ces limites, pour qu'elles ne soient pas seulement des interdits rigides et hypocrites que tout le monde finit par contourner ? C'est la question que pose au spectateur *La Règle du jeu*.

## Plan-séquence et profondeur de champ

Jean Renoir voulait réaliser avec *La Règle du jeu* «un film d'ensemble, un film représentant une société, un groupe de personnes et non un cas personnel». Cet objectif impliquait une série de choix au niveau de l'écriture du scénario\*, de la construction des personnages et de la distribution des rôles, mais aussi au niveau de la mise en scène, de la façon de filmer. Pour donner cette impression d'ensemble, d'«unité», le cinéaste a cherché à tourner chaque séquence\* avec le maximum de continuité, des plans longs et même ce qu'on appelle des plans-séquences\*. Il a aussi utilisé tout au long du film les possibilités offertes par la profondeur de champ\*.

### **DONNER UNE IMPRESSION D'UNITÉ**

#### **Une action en continu**

La première séquence, celle de l'arrivée de Jurieu à l'aéroport du Bourget, donne d'emblée le rythme du film. Elle se compose de plans presque tous de grande longueur qui se raccordent les uns aux autres avec des liaisons à peine perceptibles. Le modèle est ici le reportage ou le film d'actualités où la caméra suit l'action, éventuellement accompagnée par le journaliste ou le commentateur (rôle joué ici par la speakerine de radio).

La mise en scène de cette première séquence aurait pu être très différente : l'action aurait pu être décomposée en un ensemble de petites scènes filmées l'une après l'autre, chacune se jouant devant la caméra, *pour* la caméra. Dans le cas du reportage d'actualité ou du reportage sportif,

imité ici par Renoir, la situation est exactement inverse. Il n'est pas question d'interrompre l'action, de la segmenter. Il y a une action continue, un événement d'ensemble (ici l'arrivée de Jurieu au Bourget) que la caméra doit suivre du mieux qu'elle peut.

Cette façon de tourner est en fait la même que celle que rencontrerait un réalisateur\* chargé de filmer une pièce de théâtre au cours d'une représentation publique. Là encore, il n'est pas question d'arrêter l'action. Le jeu des acteurs, le positionnement des décors et des accessoires ne sont pas destinés à la seule caméra, mais aussi au public présent dans la salle. À la caméra de s'adapter, comme elle le peut, à l'événement qu'elle tente de fixer.

## **La caméra à la place du public**

Dans les deux situations évoquées, celles du tournage d'un reportage d'actualité ou d'une représentation théâtrale, la caméra peut être assimilée à un œil, un œil extérieur. Cet œil peut être fixe ou mobile. Il se promène dans l'action, allant chercher ici ou là tel ou tel développement, tel ou tel détail.

Dans la plupart des films de fiction, le principe est inverse. La caméra n'est en général pas placée comme si elle était un œil extérieur, mais plutôt l'œil d'un personnage, ou successivement l'œil des différents personnages. En langage technique, on appelle champ\* et contre-champ\*, ces plans alternés où la caméra se place successivement à la place de personnages en train d'agir ou de dialoguer.

Dans *La Règle du jeu*, la caméra est généralement en un point qui correspond à l'endroit où se tiendrait le public, duquel elle *regarderait* ensemble deux personnages en train de dialoguer par exemple, ou alternativement l'un et l'autre. Dans ce film, il n'y a que le point de vue de la caméra, identifié au public. Il n'y a pas de contre-champ.

L'action est filmée de face ou latéralement, exactement comme elle le serait si elle se déroulait sur une scène de théâtre, une scène que l'on peut comparer à une boîte dont manquerait un des côtés (par lequel on peut voir l'action) ou un espace à trois côtés, le quatrième étant

occupé par le public. Cette référence au théâtre, centrale dans l'œuvre de Renoir<sup>1</sup>, est particulièrement importante dans *La Règle du jeu*, un film dont l'inspiration, de Beaumarchais à Musset, est avant tout théâtrale.

## ■ UNE CAMÉRA QUI RELIE AU LIEU DE MORCELER

### **Pas de personnage isolé mais des petits groupes**

La micro-société que met en scène Renoir dans *La Règle du jeu* n'est pas un agrégat de personnages séparés. Elle est composée de personnages tous liés les uns aux autres, formant autant de *sous-groupes*, chaque personnage pouvant appartenir à plusieurs sous-groupes à la fois. Prenons l'exemple de Marceau. L'ancien braconnier forme d'abord un couple avec Robert de La Chesnaye (sur le modèle du couple maître-valet de la comédie classique). Il forme aussi un couple avec Lisette (dont le modèle est ici le couple valet-servante). Il constitue enfin un duo avec Schumacher : un duo d'abord antagoniste pendant une grande partie du film, puis complice, à la fin, dans la séquence du meurtre de Jurieu.

C'est cette complexité de leurs relations que la mise en scène doit faire apparaître au fur et à mesure du film. Malgré leurs positions respectives (séducteur de femme mariée et mari jaloux), il ne fallait pas trop opposer les deux personnages. Sinon il devenait impossible de rendre crédible leur complicité finale. Ce problème devait être traité au niveau de l'écriture du scénario, dans le jeu des acteurs, mais aussi et peut-être surtout dans la construction des plans\* et le choix des cadrages\*.

Or, le découpage\* en champ\* et contre-champ\* tend à opposer quasi-mécaniquement les personnages qui sont pris dans une sorte de duel<sup>2</sup>.

---

1. Voir chapitre 11, «La théâtralité», p. 108.

2. Il peut s'agir d'un véritable affrontement, d'un *duel* amoureux, ou encore de cette sorte de *duel verbal* qu'est un simple dialogue.

## **Relier entre eux des actions, des gestes, des paroles**

Dans *La Règle du jeu*, Jean Renoir s'efforce au contraire, à chaque fois que cela est possible, de passer sans changement de plan d'un personnage à l'autre, en utilisant soit les mouvements d'appareil (panoramique\* et travelling\*) dans les plans-séquences\*, soit la profondeur de champ\*. Ainsi, il réduit au minimum, voire élimine, les oppositions entre personnages et souligne au contraire (par un lien concret, interne à l'image) les liaisons entre eux. Ce point est très important car ce sont ces liaisons que veut mettre en relief le film. Le propos de *La Règle du jeu* est en effet de montrer comment une multitude d'actions, de gestes, de paroles... qui, séparément, paraissent insignifiants, peuvent, en se reliant les uns aux autres, aboutir à un drame.

Un exemple peut illustrer cette démarche du cinéaste. Dans le plan qui précède juste le meurtre de Jurieu, on voit Schumacher et Marceau près de la serre où se trouve Christine (confondue avec Lisette à cause de sa pèlerine). Schumacher veut aller parler à la jeune femme qui est alors seule. Ceci résoudrait tout puisque le quiproquo serait instantanément levé. Marceau propose alors de l'accompagner, ce qui a pour effet d'arrêter dans son mouvement le garde-chasse qui refuse (il redevient aussitôt jaloux par rapport à Marceau). L'ancien braconnier obtempère et Schumacher commence à s'avancer à nouveau vers la serre. Juste à ce moment, Marceau, qui a entendu des pas dans le jardin, l'interpelle. Schumacher stoppe à nouveau son mouvement. C'est alors que Jurieu apparaît. Puis, presque aussitôt, un coup de feu claque. Jusqu'au bout, le drame apparaît ainsi provoqué par une suite de gestes et de paroles inoffensifs en eux-mêmes.

Grâce à la longueur des plans, la caméra tisse ainsi des liens entre les personnages, constituant autant de duos, de trios, parfois de sous-groupes plus nombreux réunis par des intérêts communs. Jean Renoir évoque à ce propos des figures géométriques : « Avec *La Règle du jeu*, j'ai commencé à mieux comprendre les idées d'ensemble, à me rendre compte que le monde était aussi divisé en petits carrés, en petits ronds, au milieu desquels les

hommes agissent, liés par des idées, des conventions, des intérêts communs ; j'ai commencé à m'intéresser à un cinéma "par groupes<sup>1</sup>" ».

## **La fête au château : l'impression d'une séquence en continu**

Dans la séquence de la fin de la fête, Renoir voulait «qu'on ait l'impression qu'il y ait eu un seul plan». La fin de la fête correspond au moment où les croisements de l'intrigue atteignent leur maximum. On a alors affaire à une sorte de *groupe en fusion* dont toutes les composantes interagissent les unes par rapport aux autres. Les sous-groupes se croisent et se recroisent à tel point que le film donne l'impression que nous sommes face à un groupe unique, une véritable *société*. Si Jean Renoir affirme essayer de filmer des acteurs comme d'autres filment des animaux sauvages en liberté<sup>2</sup>, c'est à un film sur des animaux vivant en société, fourmis ou termites, que *La Règle du jeu* pourrait être comparé. On pourrait aussi rapprocher le film d'un documentaire ethnologique sur quelque société «primitive» dont la caméra révélerait les rituels.

L'impression qui domine, grâce à la longueur des plans, aux choix des angles de prise de vue et à l'utilisation constante de la profondeur de champ, est bien celle d'une action continue, toujours plus foisonnante, dans laquelle la caméra essaye d'attrapper ce qu'elle peut. Lorsqu'elle atteint son maximum de frénésie (quand éclatent les coups de feu tirés par Schumacher), l'action déborde, pour ainsi dire, par tous les côtés du cadre. La caméra n'est plus comme elle l'était précédemment, face à une sorte de scène de théâtre, dont on verrait les trois côtés. Elle est comme au milieu de la scène, tournant, virevoltant non plus avec un angle de 180 degrés mais avec un angle de 360 degrés.

---

1. Cité par Pierre Leprohon dans *Jean Renoir*, Éditions Seghers, 1967.

2. Voir chapitre 7, «La question du réalisme», p. 80.

## **Montrer des personnages à l'intérieur de leur milieu**

Cette façon de filmer n'est rendue possible que par les caractéristiques des décors où se situe l'action. Ainsi, l'appartement parisien des La Chesnaye avec sa multitude de salons en enfilade, ses immenses corridors, ses vastes escaliers, permet d'exploiter au maximum les possibilités offertes par la profondeur de champ. Il en est de même avec le château dans lequel se trouve en particulier un immense couloir, de part et d'autre duquel sont situées les chambres à coucher. Plusieurs plans seront tournés dans ce couloir qui permet de faire intervenir l'action successivement et parfois simultanément de tous les côtés.

Les mêmes possibilités sont offertes par les immenses cuisines où se déroulent les scènes avec les domestiques. Même chose enfin pour les scènes d'extérieur où Renoir profite pleinement des ressources qu'offre ce domaine aux vastes étendues, avec des bosquets, des clairières, des bois généralement peu touffus (ce qui permet de filmer au travers des arbres) et des allées interminables.

Sans ces décors, la manière de filmer les personnages aurait été tout autre. Mais il ne s'agit pas seulement de contingences matérielles ou formelles. Pour Renoir, l'homme, comme tout individu vivant, est étroitement dépendant de l'environnement dans lequel il vit. Montrer un groupe comme celui des La Chesnaye et de leurs invités hors de leur cadre de vie traditionnel (séculaire) reviendrait à faire un documentaire botanique en montrant des fleurs coupées ou un documentaire animalier avec des animaux hors de leur environnement. «Certains metteurs en scène [...], et moi, dit Renoir, nous avons cette préoccupation de considérer, si vous voulez, que le monde est un, 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. Non, qu'il y a un monde entier [...] et qu'on ne peut pas penser à un moucheron, par exemple, sans penser à l'oiseau qui mangera le moucheron<sup>1</sup>.»

---

1. Jean Renoir, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 114.

Relier les personnages entre eux et relier aussi ceux-ci à leur environnement, pour donner l'impression d'un tout, c'est ce que tente en permanence la caméra dans *La Règle du jeu*. C'est la réussite de ce projet qui fait de ce film l'un des plus grands chefs-d'oeuvre du cinéma.

## ■ LE JEU DE LA PROFONDEUR DE CHAMP

### **L'arrière-plan en contrepoint du premier plan**

Il y a dans certaines scènes de *La Règle du jeu* une utilisation très particulière des possibilités offertes par la profondeur de champ\* : ce qui se passe à l'arrière-plan établit un contrepoint, voire contredit discrètement l'action située au premier plan. Le meilleur exemple de ce procédé de mise en scène est la séquence de l'arrivée de Jurieu et d'Octave à La Colinière. C'est au cours de cette scène que, après des embrassades générales, Christine s'approche de Jurieu et fait un petit discours devant les invités pour dissiper le « malentendu » sur leurs relations. Pendant que Christine parle au premier plan à côté de l'aviateur, on voit Octave et La Chesnaye se glisser derrière eux et se livrer dans leur dos à une succession de grimaces et de pitreries.

Cette intervention, improvisée au moment du tournage, rend la scène beaucoup plus complexe. Christine semble à ce moment totalement sincère dans ses efforts pour « clarifier » la situation. Mais cette « réconciliation », qui arrange et enchante tout le monde (sauf Jurieu), n'est-elle pas une hypocrisie de plus ?

La question n'est pas tant de savoir jusqu'où sont allées les relations entre Jurieu et Christine, « s'ils ont ou n'ont pas » (couché ensemble), comme se le demandent à voix basse certains des invités, que de s'en tenir aux faits : Christine a bel et bien joué avec les sentiments de Jurieu. L'expression employée par La Chesnaye pour désigner cette relation, « une petite marque d'amitié amoureuse », résume à elle seule l'ambiguïté de la situation. Que

Christine ait agi «innocemment» (est-ce réellement possible ?) ne règle pas le problème. Lui suffit-il pour se débarrasser de Jurieu d'évoquer un «simple malentendu» ?

Toutes les embrassades qui précèdent le discours de la châtelaine ressemblent un peu aux baisers qu'échangeraient des enfants se réconciliant après une dispute. Il ne faut pas s'étonner dès lors de retrouver des personnages comme Octave et Robert pour jouer les mauvais garnements qui «en rajoutent», en faisant des grimaces derrière ceux qui parlent au premier plan.

Cette petite pantomime puérile pourrait être sans conséquence. Ce n'est pas tout à fait le cas. Car c'est dans cette séquence que La Chesnaye propose d'organiser une grande fête costumée en l'honneur de Jurieu. Sa proposition déclenche aussitôt l'enthousiasme, mais quel est son sens ?

Nous sommes déjà, on l'a vu, avec cette «réconciliation», très près de l'hypocrisie, de la *comédie* qu'on se joue dans ce monde. Et que propose La Chesnaye ? D'aller encore plus loin, d'«en rajouter» sur la comédie : de ne plus seulement déguiser ses sentiments, travestir la réalité, comme tout le monde le fait, mais de *pousser le jeu* en se déguisant physiquement. Cette proposition va avoir pour conséquence d'accroître, à la fin du film, la confusion de la situation à tel point que celle-ci deviendra inextricable.

### **Naïveté au premier plan, mensonge à l'arrière-plan ?**

Cette scène n'est pas la seule à être construite sur ce principe de contradiction et de dérision entre le premier plan et l'arrière-plan. Juste avant la fête, a lieu une confrontation entre Geneviève, qui veut quitter le château, et Christine. Celle-ci vient alors de découvrir, à travers la fameuse lunette, la liaison de Geneviève avec son mari. Tout le dialogue des deux femmes est filmé avec un seul contre-champ, les deux personnages discutant le reste du temps alors qu'ils sont cadrés de face, l'un légèrement en avant, l'autre légèrement en retrait. Pendant toute la

scène, où les deux femmes bougent à l'intérieur du décor, Geneviève est toujours au premier plan et Christine toujours au second. Or que fait Christine ? Elle ment. Elle explique à Geneviève qu'elle est très contente que son mari la trompe et que cela l'arrangerait que Geneviève reste pour qu'elle-même ait « les mains libres ». Le spectateur sait que la jeune femme ne dit cela que par dépit. La situation de Geneviève est exactement inverse. Elle qui vivait dans le mensonge et la dissimulation par rapport à Christine, n'a soudain plus rien à cacher.

La situation filmée est donc celle-ci : celle qui dit la vérité est ici au premier plan (Geneviève), celle qui ment est au second plan (Christine). Pour être plus exact, on pourrait dire que c'est la plus naïve (Geneviève) qui est au premier plan. Être au premier plan semble bien être dans le film une position peu enviable et même, on va le voir, dangereuse.

## LE PREMIER PLAN : LA PLACE DU MORT ?

Au cours de la séquence de la chasse, on voit énormément d'animaux sauvages, surtout des lapins, qui courent pour échapper aux rabatteurs puis aux chasseurs. Venant de l'arrière ou du côté du cadre\*, ces animaux traversent l'image en essayant de s'enfuir vers le fond du paysage. Tous ceux qui sont abattus au cours de cette chasse-hécatombe voient leur mouvement soudain arrêté et restent comme bloqués au milieu du cadre. Pour eux, il n'y aura pas de fuite possible vers la profondeur de champ\*.

Ce qui arrive aux animaux est exactement ce qui arrive aux personnages du film : ceux qui restent au premier plan sont immédiatement en danger et même condamnés. Variante du jeu de « qui perd gagne » déjà évoqué<sup>1</sup>, tout se passe comme si se déroulait dans le film un étrange jeu. La règle pourrait être d'essayer de ne jamais rester au premier plan, sur le devant de la scène, lorsque la partie s'arrête.

---

1. Voir chapitre 4, « Les femmes et l'amour », p. 58.

Dans la scène où il est tué, Jurieu arrive en courant du château vers le jardin où se trouvent Marceau et Schumacher. Il vient ainsi du fond de l'image (de la profondeur de champ) vers le premier plan. Son mouvement est donc inverse de celui des animaux qui, pendant la chasse, partaient du premier plan pour essayer de s'enfuir vers l'extrémité du cadre. Tout se passe dans cette scène comme si Jurieu venait en quelque sorte involontairement «s'offrir au fusil» dissimulé au premier plan.

La construction de cette scène pourrait éclairer le propos de Renoir qui parle du meurtre de Jurieu comme d'un «sacrifice<sup>1</sup>». Dans la mythologie, il arrive souvent qu'un monstre, un tyran ou un dieu exige de la cité des sacrifices humains. Les sacrifices demandés sont toujours ceux des plus belles jeunes filles ou des plus valeureux guerriers. Dans *La Règle du jeu*, ce n'est nul autre que le «héros», le plus valeureux de tous, qui est mis à mort. Ce qui fait de Jurieu un héros, ce n'est pas seulement son exploit d'aviateur. C'est plus profondément le fait qu'il est le seul à oser transgresser ouvertement les règles d'une société sclérosée. Jurieu, dit Renoir, est «comme une sorte de microbe» qui menace le corps social entier et doit donc être «éliminé».

Tout se passe comme si, dans cette société dérégulée, l'on sacrifiait ceux qui ont le courage de s'aventurer sur le devant de la scène. Pendant que les autres restent au second plan, à l'abri des mauvais coups, à l'endroit rêvé pour profiter et rire du spectacle en cours. Cette vision, très pessimiste, du monde est toujours actuelle.

---

1. «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. 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.» (Jean Renoir, *Entretiens et propos*, op. cit., p. 125.)

Robert de La Chesnaye, le personnage interprété par Dalio, est un aristocrate «à l'ancienne mode». Il ne travaille pas et se contente, contrairement à beaucoup de nobles d'alors, de vivre de ses rentes<sup>1</sup>. Sa seule activité consiste à collectionner les «instruments musicaux et mécaniques». Cette activité est pour La Chesnaye plus qu'un simple passe-temps. Ainsi, il parle du magnifique limonaire qu'il présente sur l'estrade installée dans les grands salons du château comme de «l'aboutissement d'une carrière».

### LES AUTOMATES DANS LE FILM

Dans la première scène où apparaît Robert de La Chesnaye, en compagnie de Christine, les deux personnages dialoguent autour d'un automate ancien, une «petite négresse romantique». «Le mécanisme est intact», précise Robert en le mettant en marche. Dans une des scènes suivantes, lorsque La Chesnaye téléphone à Geneviève, on apercevra une boîte à musique dont il déclenche le mécanisme tout en parlant à sa maîtresse.

Plus tard, lorsque Octave vient tenter d'obtenir une invitation pour Jurieu à La Colinière, on voit à nouveau Robert sortir de son bureau, tenant à la main un oiseau mécanique. Il s'agit d'une fauvette, «qui chante toutes les vingt secondes». Octave regarde d'un air sceptique l'automate qui reste muet. Le mécanisme se mettra à

---

1. Beaucoup de nobles français, notamment ceux qui ont été ruinés par la crise de 1929 ou dans des spéculations plus ou moins hasardeuses, commencent alors à travailler. Dans le film, le major-dome Corneille évoque le cas de son ancien patron, le comte de Vaudois, «qui s'est ruiné dans les produits alimentaires».

fonctionner quelques instants plus tard, au moment précis où il est question du séjour prévu par Robert et Christine dans leur château de Sologne. Dans une scène suivante, on reverra Robert, tenant toujours son oiseau mécanique, perdre une vis de son automate. Celle-ci roule sous un meuble et l'on apercevra le marquis à quatre pattes, entouré de tous ses domestiques, à la recherche de la précieuse pièce.

## LA FONCTION DES AUTOMATES

### **Automates et érotisme**

La fonction des automates, omniprésents dans les premières scènes du film, reste mystérieuse. Elle va être révélée un peu plus tard. Juste avant le début de la fête, on voit Marceau dans les cuisines, occupé à cirer les chaussures des invités tout en faisant une cour appuyée à Lisette. Lorsque l'ancien braconnier essaye de saisir la servante à la taille, celle-ci commence par se défendre. Marceau va alors mettre en marche un automate posé sur une étagère. Aussitôt a lieu un échange de regards complices entre lui et Lisette, qui se transforme en un jeu de poursuite amoureuse autour de la table de la cuisine. Pendant toute la scène, on entendra la musique de l'automate toujours en marche. C'est à ce moment que Schumacher surprend les deux amoureux et que commence la poursuite avec Marceau.

Dans cette scène, c'est la mise en marche de l'automate qui déclenche le jeu amoureux entre Lisette et Marceau. L'automate pourrait être le symbole d'une sorte de *mécanique érotique*<sup>1</sup>. Cette idée semble d'ailleurs évidente lorsqu'on compare cette scène à celle, située au

---

1. Cet automate est aussi un symbole du pouvoir du maître. On retrouve là un ressort de la comédie classique où le jeu amoureux entre les maîtres a un effet direct sur celui qui se développe entre les serviteurs, et réciproquement.

début du film, où l'on voit Octave, à la fin de sa visite dans l'appartement parisien des La Chesnaye, poursuivre Lisette autour d'une table en essayant de l'embrasser. Toute la scène est accompagnée par la musique provenant ici encore d'une sorte d'automate : un vieux gramophone à cylindres que le personnage joué par Renoir a mis en marche l'instant précédent.

## **L'automatisme des mécanismes amoureux**

Si l'on regarde l'ensemble des scènes, il est probable que les automates symbolisent plus une *mécanique amoureuse* qu'une *mécanique sexuelle* au sens étroit du terme. Dans la scène où Robert téléphone à Geneviève en jouant avec une boîte à musique, il lui propose un rendez-vous au cours duquel il veut lui annoncer son désir de rompre leur liaison. L'annonce de cette décision aura un effet immédiat : celui de renforcer l'attachement de la jeune femme à son amant (elle ne sait, avoue-t-elle, si cet attachement est «de l'amour ou le résultat de l'habitude»).

C'est le même type de *mécanique amoureuse* qui fonctionne entre Robert et Christine, lorsqu'ils se retrouvent pour discuter autour de la «petite négresse romantique». Depuis son mariage La Chesnaye a toujours trompé sa femme. Il a suffi qu'il entende, au cours de l'épisode de la radio, un autre homme lui déclarer son amour pour qu'il veuille soudain la reconquérir.

C'est encore d'une sorte de *mécanique* qu'il s'agit dans la scène entre Marceau, Lisette et Schumacher où intervient l'automate. Le garde-chasse apparaît en effet depuis le début du film comme un homme extrêmement jaloux, irascible et violent. Comme la suite va le confirmer, jouer avec la *mécanique amoureuse*, avec certains *automatismes*, notamment ceux de la jalousie, peut se révéler extrêmement dangereux.

## SYMBOLE ÉROTIQUE ET SYMBOLE DE POUVOIR

### **Le limonaire : de la fête au drame**

Les saynètes costumées qui se succèdent au cours de la fête s'achèvent par la présentation du limonaire que La Chesnaye considère comme le «clou» de sa collection. Nous avons déjà évoqué l'importance de ce plan, «le meilleur que j'ai fait de ma vie», disait Renoir<sup>1</sup>. L'automate que fait découvrir Dalio est composé de trois personnages musiciens. Une guirlande de lumières s'allume lorsqu'on le met en marche. La machine est imposante. Lorsque Robert vient s'y accouder, elle le dépasse en hauteur de plusieurs centimètres. Face à ce qui semble être un immense jouet, le personnage interprété par Dalio fait plus que jamais figure de grand enfant.

Pendant toutes les scènes suivantes, alors que la violence va s'installer dans la fête, l'automate continuera à fonctionner, accompagnant les personnages de ses rythmes joyeux. Au paroxysme de la soirée, lorsque tous les invités se retrouveront mains en l'air face à Schumacher brandissant un revolver, on entendra à l'arrière-plan un bruit insistant, une sorte de craquement ou de bruit de moteur qui patine. En se glissant sur la petite scène, un personnage, Berthelin, poussant la confusion à l'extrême, a fait dérailler le mécanisme du limonaire. Alors que la comédie menace de mal tourner, l'automate ne fait plus entendre qu'un bruit sinistre.

### **La machine : modèle humain et social**

Le limonaire présenté par Robert de La Chesnaye pourrait être le symbole d'une sorte de *mécanique sociale* très ancienne reposant sur le pouvoir du maître qu'incarne le châtelain. Les automates ont connu une grande vogue

---

1. Voir chapitre 7, « La question du réalisme », p. 82.

au XVIII<sup>e</sup> siècle, siècle des Lumières où les philosophes rêvaient d'une société plus harmonieuse, prenant modèle sur la *mécanique céleste* découverte par Copernic et Galilée à la Renaissance. Médecin et philosophe, La Mettrie (1709-1751) publie en 1748 un essai intitulé *L'Homme-machine* qui s'inspire des théories de Descartes sur les «animaux-machines<sup>1</sup>».

La machine, et plus particulièrement l'automate, devient le modèle qui permet de comprendre le fonctionnement du corps, mais aussi de l'âme. L'automate est ce qui permet de penser l'organisation de la société, et même l'origine de l'Univers, sur un schéma qui reste le plus souvent tributaire de l'autorité d'un seul, le roi ou Dieu<sup>2</sup>.

On pourrait aussi rappeler que 1939, date de la sortie de *La Règle du jeu*, est l'année de la mort de Freud, le découvreur d'une nouvelle *mécanique humaine* fondée sur la sexualité. C'est quelques années plus tôt, en 1920, que l'inventeur de la psychanalyse avait pour la première fois défini la dualité des pulsions chez l'homme et fait scandale en affirmant l'existence d'une pulsion de mort, située au-delà du principe de plaisir.

## LE FILM COMME AUTOMATE

On pourrait dire que toute *La Règle du jeu* est en fait comme une immense machine constituée d'une multitude de rouages s'entraînant les uns les autres. Si cette énorme machine marchait toute seule, elle serait dans le film l'image d'un destin tout-puissant, ou du hasard<sup>3</sup>. Ce n'est pas la conception du monde de Renoir et ce n'est pas ce que montre le film. En fait, toute l'intrigue se déroule comme si, à divers moments, plusieurs *ressorts*

---

1. Selon Descartes, les animaux ne sont que des machines, incapables de ressentir la souffrance.

2. Dieu est considéré par différents philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle comme le «Grand Horloger» qui veille au bon fonctionnement de l'Univers qu'il a créé.

3. L'hypothèse d'un automate fonctionnant de façon complètement arbitraire serait celle d'un monde gouverné par le hasard.

avaient été successivement (et séparément) déclenchés par différents personnages. C'est le cas, bien sûr, de Robert. Celui-ci vit avec Christine, une femme «aveugle», comme dit Renoir<sup>1</sup>, un personnage tellement coupé de la réalité, avec si peu de clairvoyance et d'autonomie, qu'elle ressemble bien à la «petite négresse romantique» avec laquelle joue son mari au début du film. Robert est loin d'être le seul à aimer jouer ainsi avec la *mécanique humaine*. Octave aussi est un joueur<sup>2</sup>. C'est lui qui arrange toute cette intrigue compliquée entre Jurieu, Christine et Robert. Marceau aussi aime jouer : jouer avec l'amour, jouer avec le feu. C'est aussi le cas des femmes, qu'il s'agisse de Christine, de Geneviève ou de Lisette, qui toutes jouent à un moment ou un autre avec les hommes.

Le groupe que montre ici Renoir ressemble à une bande d'enfants qui jouent avec les boutons d'une magnifique machine. Un à un, sans qu'on s'en aperçoive d'abord, des ressorts, ici ou là, s'enclenchent, jusqu'à ce que la mécanique s'emballe.

Un des tournants de la fête, et plus généralement du film, coïncide avec la séquence de la «danse macabre<sup>3</sup>». Le piano sur lequel jouait une grosse dame, Charlotte, se met soudain à jouer tout seul le célèbre morceau de Saint-Saëns, exactement comme le ferait un piano mécanique. Cette brusque transformation de l'instrument, invraisemblable dans le récit (c'est le côté «fantastique» de Renoir), est observée d'un oeil stupéfait par Charlotte. Cette transformation correspond exactement au moment où la Mort entre en scène, ou plutôt descend de la scène vers la salle, quitte le monde du spectacle pour entrer dans celui de la réalité.

Les événements vont désormais se succéder à un rythme de plus en plus frénétique. Ils s'enchaînent les uns aux autres de manière quasi mécanique. Personne ne semble désormais en mesure d'avoir prise sur eux.

---

1. Voir chapitre 2, «Les personnages», p. 36, et chapitre 4, «Les femmes et l'amour», p. 52.

2. Voir chapitre 3, «Octave : un joueur», p. 44.

3. Voir l'analyse détaillée de cette séquence chapitre 19, «La danse macabre», p. 168-171.

## L'opposition de deux machines

Le mélange de sentiments, «orgueil et doute», selon Renoir, qu'exprime Dalio dans le *plan du limonaire* est à la mesure de cette mécanique plus grande que lui. À cet instant, le maître peut être à la fois fier et dubitatif devant ce qui, plus encore que son château, son luxe, la chasse, la fête, symbolise son pouvoir. Il s'agit d'une mécanique très ancienne, datant comme la noblesse de plusieurs siècles. Cette mécanique est usée, tellement usée qu'elle va se bloquer, malgré les efforts de tous pour la faire fonctionner. Mais est-il possible d'en imaginer une autre?

Il y a dans *La Règle du jeu* un élément qui symbolise ce que pourrait être une *nouvelle mécanique sociale* : la radio. Dès les premières scènes du film, la radio est d'emblée opposée aux automates que collectionne La Chesnaye. «Je la préfère à la radio», dit Christine en regardant la petite négresse qui danse.

## L'opposition entre deux mondes

Les personnages du film sont pris dans le conflit entre deux mondes : un monde ancien, déjà révolu, auquel ils s'accrochent désespérément ; un monde nouveau, symbolisé par l'avion, mais surtout par la radio, dans lequel ils n'arrivent pas à trouver leur place. Ces personnages sont, comme dit Renoir, «désynchronisés» par rapport à leur époque, et c'est de cette absence de synchronisme que viendra la catastrophe.

Le monde symbolisé par la radio qu'annonce le film de Renoir, va triompher dans l'après-guerre. Son avènement correspond à celui d'une nouvelle modernité identifiée à la puissance américaine et au règne des médias. Ce règne va définir de nouveaux pouvoirs, peut-être même une nouvelle aristocratie, liée à la puissance médiatique. Pour Renoir, le mensonge remplacera le théâtre<sup>1</sup>. Il va sans dire qu'il ne considère pas cela comme un progrès.

Jean Renoir a un point de vue très singulier sur la modernité et le progrès technique. Le principal risque que font courir à l'homme les avions, dit-il, ne vient pas du fait qu'ils risquent de tomber, mais du fait qu'ils arrivent à l'heure. Parole de sage qui signifie que le danger pour l'humanité peut venir de la confiance aveugle qu'elle pourrait avoir dans les mécanismes qu'elle a créés.

Le pouvoir des médias, symbolisé ici par la radio, doit-il être mis en cause pour ses erreurs (toujours possibles, on en a régulièrement de nouveaux exemples) ou, au contraire, pour le danger que nous ferait courir la perfection de son fonctionnement ? Dans sa nouvelle *Fahrenheit 451*, adaptée par François Truffaut, Ray Bradbury imagine un monde où le pouvoir des médias atteint une telle perfection que les livres, cette forme si ancienne de récit et de transmission de la connaissance, deviennent dangereux pour l'ordre social. Un pouvoir qui, par sa perfection technique, en viendrait à ignorer ses limites ne serait-il pas la concrétisation d'un vieux rêve – ou cauchemar –, de l'humanité, celui du pouvoir absolu

---

1. «On est à une époque où tout le monde ment : les prospectus des pharmaciens, les gouvernements, la radio, l'cinéma, les journaux... Alors pourquoi veux-tu qu nous autres, les simples particuliers, on ne mente pas aussi ?» dit Octave.

## La modernité de *La Règle du jeu*

«*La Règle du jeu* est certainement avec *Citizen Kane*<sup>1</sup> le film qui a suscité le plus grand nombre de vocations de metteurs en scène», écrivait François Truffaut. Pour l'auteur des *400 coups*, de *Jules et Jim* et du *Dernier métro*, comme pour beaucoup de cinéastes du monde entier, la découverte de *La Règle du jeu* fut une révélation. Tout jeune adolescent, il voit et revoit le film douze fois de suite, lorsqu'il ressort peu après la Libération. À dix-huit ans, l'un des tout premiers articles qu'il signe dans une petite revue de cinéma dirigée par son ami Éric Rohmer<sup>2</sup> est consacré au film de Renoir. Modèle inégalé pour des générations de cinéastes, *La Règle du jeu* symbolise à lui seul une conception du cinéma. Ce film, qui continue à être vu dans le monde entier, est sans doute l'un des rares traits d'union entre deux époques, deux mondes, ceux d'avant et d'après 1945.

### UN MODÈLE POUR DES GÉNÉRATIONS DE CINÉASTES

#### Un film d'auteur

«Je suis personnellement incapable de citer un autre cinéaste qui ait mis autant de lui-même — et le meilleur de lui-même dans un film — que Jean Renoir dans *La Règle du jeu*», écrivait encore François Truffaut. Pour lui, comme pour Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric

---

1. Chef-d'œuvre d'Orson Welles, tourné en 1941.

2. Éric Rohmer, l'un des autres grands cinéastes de la Nouvelle Vague, est notamment l'auteur de *Ma nuit chez Maud*, *La Femme de l'aviateur* et *Conte d'été*.

Rohmer, Jacques Rivette, et tous les cinéastes de la Nouvelle Vague qui vont révolutionner le cinéma français à la fin des années 50, Jean Renoir est plus qu'un modèle : un père avec lequel se développe un dialogue constant, d'abord à travers des rencontres<sup>1</sup>, puis par films interposés. C'est sans doute Renoir, notamment à travers un film comme *La Règle du jeu*, qui incarne le mieux cette figure du cinéaste-«auteur» dont ils annoncent l'avènement. Nourris de littérature, les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague pensent que le metteur en scène peut, au même titre qu'un écrivain, être un auteur à part entière. Il doit pouvoir choisir du début à la fin le contenu et les formes qu'il donne à son œuvre et non pas être, comme c'est souvent le cas à Hollywood ou dans le «vieux» cinéma français, un simple maillon dans une chaîne de scénaristes, techniciens, monteurs sur laquelle le producteur garde la haute main. Écrit, réalisé, joué par Renoir lui-même, *La Règle du jeu* est pour ces jeunes réalisateurs un exemple inégalé de liberté et d'inventivité.

## **Une production indépendante**

*La Règle du jeu* est un des rares exemples de films d'avant-guerre tourné grâce au financement d'une société de production indépendante, dirigée par le cinéaste lui-même. À la fin des années 30, Renoir avait compris qu'il lui fallait, pour réaliser les films qu'il voulait faire avec le maximum de liberté, ne pas dépendre du seul bon vouloir des grosses sociétés de production. En 1937, il réalise sa grande fresque sur la Révolution française, *La Marseillaise*, en trouvant un moyen de financement très original : une grande souscription lancée dans le pays, soutenue notamment par la CGT. Ayant gagné beaucoup d'argent avec *La Bête humaine* (produit de façon plus traditionnelle), Renoir crée, en 1938, avec André Swoboda et Claude Renoir, son frère, sa propre société de production, la NEF, qui produira *La Règle du jeu*.

---

1. Avant de tourner leurs premiers films, ces cinéastes ont collaboré aux *Cahiers du cinéma*, revue qui publiera de longs entretiens avec Renoir.

Cette manière d'assurer sa liberté et son autonomie de créateur sera prise en exemple vingt ans plus tard par les cinéastes de la Nouvelle Vague. François Truffaut créera ainsi sa propre société de production, Les Films du Carrosse, dont le nom est d'ailleurs un hommage à un autre chef-d'œuvre de Renoir, *Le Carrosse d'or*. Cette société produira ou coproduira tous les films du cinéaste, ainsi que ceux d'autres metteurs en scène. Même chose pour Éric Rohmer, dont la société, Les Films du Losange, a permis à des cinéastes comme Barbet Schrüeder ou Jean-Claude Brisseau de trouver le chemin des salles. On pourrait aussi citer la société de production de Jean-Luc Godard, JLG Films, ou d'innombrables structures de par le monde qui permettent à des cinéastes, les plus connus et d'autres moins connus, de produire des œuvres avec une liberté sans laquelle le cinéma ne serait plus un art vivant.

## **Trouver le public, franchir les frontières**

*La Règle du jeu* a eu une carrière publique pour le moins contrastée. À sa sortie en 1939, le film fut, selon Renoir, le plus grand échec de sa carrière. Même si l'on dispose aujourd'hui d'informations qui permettent de voir que l'accueil fut moins unanimement hostile qu'on ne l'a dit<sup>1</sup>, ce fut un échec d'autant plus cruellement ressenti par le cinéaste qu'il venait après les immenses succès de *La Grande Illusion* et de *La Bête humaine*. Dès l'après-guerre, le film est devenu un «classique» montré et remontré dans les ciné-clubs, avant d'être entièrement reconstitué et restauré en 1959 par Jean Gaborit et Jacques Maréchal.

Pour des générations de cinéastes et d'artistes, *La Règle du jeu* montre qu'une œuvre exigeante, et pour une part «prophétique», peut toujours, malgré un insuccès momentané, finir par trouver son public et se voir reconnaître la place qui lui revient. La renommée acquise par le film dans le monde entier confirme que le cinéma français n'est pas forcément condamné à vivoter à

---

1. Voir «Accueil du film», p. 24.

l'intérieur des frontières de l'Hexagone et qu'il est possible, en restant fidèle à ses valeurs, à sa culture, de toucher un public sur tous les continents. Renoir comme Pagnol en apportent la preuve : ce n'est pas en imitant les stéréotypes d'une production mondiale standardisée que les cinéastes français peuvent concurrencer les «majors» américaines. Le public est capable de s'intéresser à des histoires qui, comme celle de *La Règle du jeu*, mettent en scène des personnages parlant une langue que relativement peu de gens comprennent dans le monde, avec des coutumes, des façons de penser et d'agir très particulières. D'innombrables exemples, du *Temps des gitans* d'Emir Kusturika aux nombreux films qui viennent de Chine, de Corée, du Japon, le confirment aujourd'hui. Pendant des décennies, Renoir et singulièrement *La Règle du jeu* furent pour cette raison un exemple pour de nombreux jeunes cinéastes à travers le monde, en particulier issus des pays nouvellement indépendants d'Asie et d'Afrique. Ainsi, le cinéaste indien Satyajit Ray qui découvrit le cinéma en assistant au tournage d'un film de Renoir, *Le Fleuve*<sup>1</sup>, a pu faire des films racontant la vie de paysans ou de petits employés du Bengale, qui ont été vus dans le monde entier. L'exemple de Renoir stimula dans ce domaine encore les cinéastes de la Nouvelle Vague. Et ce n'est pas un hasard si la presse américaine baptisa François Truffaut, dont plusieurs films remportèrent un grand succès outre-Atlantique, au cœur même de la «Mecque du cinéma», *the new Renoir*.

## **L'amour des personnages et des acteurs**

Le cinéma de Renoir, et en particulier celui qu'on voit à l'œuvre dans *La Règle du jeu*, est un cinéma qui donne une importance extrême à l'acteur<sup>2</sup>. C'est, pourrait-on dire, un cinéma de l'acteur, par l'acteur, pour l'acteur. Centré autour de plans comme celui où Dalio, présentant

---

1. Réalisé en 1950, ce film se déroule sur les bords du Gange.

2. Voir chapitre 7, «La question du réalisme», p. 75-77.

le limonaire, communique sans un mot une multitude de sentiments, son objectif premier est bien, comme le dit Renoir, de «mettre le public en contact avec un être humain». D'innombrables cinéastes se sont inspirés de cet amour des comédiens si caractéristique de Renoir. On citera une fois encore ceux de la Nouvelle Vague. Lorsque Godard filme le visage d'Anna Karina, lorsque Truffaut filme celui de Catherine Deneuve, chaque image est comme une lettre d'amour envoyée par le cinéaste à une femme. Le soin que mettait Renoir à la construction de tous les rôles, y compris les plus petits (voir les personnages du cuisinier, des La Bruyère ou de Charlotte dans le film), est pour beaucoup de metteurs en scène un exemple. On citera dans le cinéma français le cas de Claude Chabrol qui a le même souci, presque maniaque, du moindre détail dans l'écriture des petits rôles.

«Sur cette terre, il y a une chose effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons», dit Octave dans le film. Dans *La Règle du jeu*, Renoir plaide tour à tour pour tous ses personnages, y compris les plus antipathiques comme Schumacher, essayant de nous montrer leur façon de voir, les raisons de leurs actions et de leurs réactions, leurs forces et leurs faiblesses. Rares sont les cinéastes — et les artistes en général — qui donnent ainsi leur chance à chaque personnage, y compris le plus humble, y compris le plus noir, choisissant de montrer, en toute équité, en laissant le public se faire sa propre opinion. Cette éthique de la mise en scène reste pour beaucoup un exemple de ce que le cinéma, cet «art de la démocratie», comme disait Fritz Lang, peut apporter de meilleur.

## **Une éthique du cadrage**

C'est avant tout par sa façon de filmer, notamment par l'utilisation du plan-séquence\* et de la profondeur de champ\*<sup>1</sup>, que Renoir intègre les mots et les gestes de chaque personnage pour composer un *tout* vivant. Cette manière de filmer, très novatrice à l'époque, a inspiré de

---

1. Voir chapitre 14, «Plan séquence et profondeur de champ», p. 130.

nombreux cinéastes après-guerre. De ce point de vue, l'influence de *La Règle du jeu* ne peut être comparée, comme le rappelle Truffaut, qu'à celle de *Citizen Kane*, d'Orson Welles, qui, réalisé à peu près à la même époque outre-Atlantique, utilisait exactement ces mêmes moyens, plan-séquence\* et profondeur de champ\*, pour révolutionner le cinéma américain.

Jusqu'à nos jours, des cinéastes comme Jean-Marie Straub et Danièle Huillet<sup>1</sup> s'inspirent de cet exemple. Ils font de cette façon de filmer une exigence à la fois esthétique et politique. La caméra, souvent fixe, se tient à égale distance des personnages, les «bons» comme les «mauvais», à qui chaque plan donne ainsi sa chance. De ce point de vue, un cinéaste comme Martin Scorsese est sans doute autant l'héritier de Renoir que de Welles.

## La comédie et la chanson

Ce «drame gai» ou cette «fantaisie dramatique» qu'est *La Règle du jeu* montre qu'il est possible d'aborder des sujets graves, en utilisant un *ton léger* de comédie ou de divertissement. Cette façon de renouer avec une tradition française, celle de la comédie classique de Molière à Beaumarchais, mais aussi des moralistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (La Bruyère, Chamfort), a sans aucun doute inspiré un cinéaste comme Éric Rohmer. La série des *Comédies et proverbes* ou celle des *Contes des quatre saisons* sont autant de merveilles d'esprit, où la légèreté de ton s'allie à la profondeur du propos.

Il n'y a pas de film de Renoir où il n'y ait pas, en bonne place, une chanson. *La Règle du jeu*, avec ses chansons populaires qui se succèdent au cours du spectacle dans le château, ne fait pas exception. La tradition de la chanson française a séduit après Renoir plus d'un cinéaste. On citera pour mémoire *Baisers volés*, la comédie aigre-douce de Truffaut dont le titre s'inspire d'une célèbre chanson de Charles Trénet, ou plus récemment l'admirable *On connaît*

---

1. Cinéastes français, auteurs notamment de *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, *Amerika-rapport de classes* (d'après Kafka) et de *Cézanne*.

la chanson d'Alain Resnais, un cinéaste qui partage avec Renoir l'amour du théâtre au cinéma.

## Un film en train de se faire

Parce qu'il fut un des proches de Renoir à la fin de sa vie à Hollywood, et qu'il seconda André Bazin dans sa tentative inachevée de dédier un monument critique à l'auteur de *La Règle du jeu*<sup>1</sup>, on nous pardonnera de citer une fois encore François Truffaut : «On regarde ce film, écrit-il à propos du film de Renoir, avec un très fort sentiment de complicité, je veux dire qu'au lieu de voir un produit terminé, livré à notre curiosité, on éprouve l'impression d'assister à un film en cours de tournage, on croit voir Renoir organiser tout cela en même temps que le film se projette, pour un peu on se dirait : "Tiens, je vais revenir demain pour voir si les choses se passent de la même façon" et c'est ainsi qu'à regarder souvent *La Règle du jeu* on passerait nos meilleures soirées de l'année<sup>2</sup>.»

Film *ouvert* comme une conversation, invitant à une participation du spectateur, *La Règle du jeu* préfigure ces sortes de *work in progress* que sont les films de Godard ou de Rivette. Il peut y être question de cinéma ou simplement de la vie. Ces œuvres aux entrelacs multiples, où chaque mot de dialogue est pensé mais pas toujours audible (encore un point commun entre le cinéma de Godard et *La Règle du jeu*), demandent une extrême attention au spectateur. Ce sont en effet des films à voir et à revoir, exactement comme on revoit un tableau, chaque nouvelle vision apportant un nouveau sens. La *distanciation*, si typique du cinéma de Godard notamment, trouve sans doute dans *La Règle du jeu* à la fois ses prémisses et son accomplissement.

---

1. *Jean Renoir* d'André Bazin aux Éditions Champ libre est sans doute l'un des meilleurs livres sur le cinéma jamais écrit. Mort prématurément, André Bazin n'eut pas le temps de l'achever.

2. François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Flammarion, 1975, p. 61.

## **L'alliance du réalisme et du fantastique**

Jean Renoir, qui commença par adapter Andersen (*La Petite marchande d'allumettes*), a fait de *La Règle du jeu* une sorte de conte (avec son héros, sa princesse, son château) où le réalisme côtoie souvent la fantaisie, et même le fantastique. Dans le cinéma contemporain, c'est souvent à travers un tel mélange que s'exercent les critiques les plus acerbes de notre société. On peut citer, parmi d'autres, trois films illustrant cette tendance : *Sexe, mensonge et vidéo* de Steven Soderbergh ; les films de David Lynch, en particulier *Lost Highway* ; et *Crash*, de David Cronenberg. Dans ces trois films, l'alternance des tons et des registres est constante. La magie est intimement mêlée au réel et l'interrogation sur les limites du spectacle et de la vie, du théâtre et du mensonge, permanente.

## **LE TESTAMENT D'UNE ÉPOQUE ?**

### **Un trait d'union entre deux mondes**

La Seconde Guerre mondiale marque sans doute un tournant décisif dans l'histoire de l'humanité. Le monde ne peut plus être le même après Auschwitz et Hiroshima. Ces deux noms symbolisent à eux seuls la capacité destructrice de l'homme qui, grâce aux moyens techniques, devient désormais illimitée, totale. Les événements de la Seconde Guerre mondiale ont inspiré quelques-uns des films qui marqueront l'après-guerre : *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais ; *Hiroshima mon amour*, sur un scénario de Marguerite Duras, du même Resnais. Deux œuvres auxquelles il faut ajouter un film dont le tournage commença avant même la fin des combats et qui va marquer l'avènement d'un nouveau cinéma : *Rome ville ouverte*, de Roberto Rossellini.

Sorti quelques semaines avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, puis invisible jusqu'à la Libération où ne subsisteront que des versions plus ou moins tronquées<sup>1</sup>, *La Règle du jeu* pourrait être comparé à une bouteille jetée à la mer par un navire en perdition et miraculeusement retrouvée après le naufrage, une fois la tempête passée. On y retrouverait, intactes, les images d'un monde disparu, celui des La Chesnaye et de leurs amis, mais aussi l'explication (ou une bonne partie de l'explication) des raisons de leur disparition.

Quelques autres films, tournés dans les mois précédant la guerre, ou à son tout début, *Le Dictateur* de Charlie Chaplin, *Stagecoach (La Chevauchée fantastique)* de John Ford, *Citizen Kane* d'Orson Welles manifestent cette invraisemblable capacité d'anticipation qui en font autant de ponts jetés par-dessus l'événement entre deux époques, deux mondes. Mais aucun n'atteint la densité de témoignage de *La Règle du jeu*, véritable testament d'un monde révolu : Que nous est-il légué par cette époque disparue ? Quels sont l'«actif» et le «passif», les dettes à payer, de cet héritage que nous ne pouvons refuser ?

Le retour sur les causes de ces événements sans précédent dans l'histoire, où la rage autodestructrice de l'homme a atteint un degré insoupçonnable, a mis des années, des décennies à se faire. Les films sortis depuis quelques années (*Shoah* de Claude Lanzman, *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg, et plusieurs autres tentatives récentes) témoignent de la nécessité de ce retour, après coup, sur une époque critique de notre histoire. C'est là, pourrait-on dire, par nécessité, un travail évoquant celui de l'historien qui essaye de reconstituer l'événement. Le seul «document» datant de l'époque même, et qui de ce fait a une force incomparable, est le film de Renoir.

---

1. Jusqu'à la restauration du film en 1959, *La Règle du jeu* circulait, essentiellement dans les ciné-clubs, dans trois versions, toutes de longueurs différenciées : 80, 85, 90 minutes. Dans toutes ces versions manquaient des scènes importantes qui avaient été coupées par les distributeurs ou par Renoir lui-même.

## **Une culture multiple**

L'après-guerre marquera le triomphe de l'Amérique et de sa culture dans le monde entier. Sur le seul plan du cinéma, les effets de cette domination sont multiples et contradictoires. L'influence des grands cinéastes d'Hollywood, John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, Alfred Hitchcock, Joseph Mankiewicz... auxquels il faut ajouter Fritz Lang, installé depuis 1935 aux États-Unis, a été déterminante pour des générations de jeunes cinéastes.

Bien qu'il ait vécu lui aussi à Hollywood à la fin de sa vie, Jean Renoir incarne plus que nul autre la force et la vitalité de la vieille culture européenne : une culture qui ne peut prétendre ni à l'unicité ni à une supériorité absolue, mais dont le monde a besoin, comme d'autres, à côté d'autres, pour continuer son chemin. De cette vieille culture millénaire, le film de Renoir, qui s'ouvre sur une citation de Beaumarchais, reste l'un des témoignages les plus vivants.

## **Une tragédie moderne**

La coupure entre les deux mondes, ceux d'avant et d'après 1945, est si nette, si totale qu'on en oublierait, en cette fin de millénaire, à l'heure de l'informatique et d'Internet, qu'un autre monde a existé. Le fait que ce monde soit, pour beaucoup de gens, lié à des souvenirs douloureux, et même terrifiants (ceux de la guerre et de ses ravages), favorise notre amnésie. On dirait qu'aujourd'hui les hommes sont divisés en deux : une partie conserve de la nostalgie pour un monde disparu, sans doute terrible, mais aussi rassurant parce que fondé sur des valeurs séculaires, des frontières fixes entre les pays, les classes, les sexes. D'autres, à l'inverse, ne voient pas pourquoi il faudrait s'attacher à des vieilleries aussi inutiles que les automates de La Chesnaye.

La première fois que l'on voit *La Règle du jeu*, on n'échappe pas à cette impression de découvrir un film «à part», comme sorti d'un autre temps. Ce film est à la fois terriblement moderne, comme s'il venait d'être fait, et en

même temps totalement ancré dans une époque, lointaine et révolue, qu'il reflète comme un miroir. Mais ne sont-ce pas les soubresauts de cette période si éloignée de nous qui, avec la résurgence du racisme, de l'aspiration à un «ordre fort», continuent de nous agiter ? *La Règle du jeu* est aussi un film sur les constantes de l'histoire de l'humanité, en particulier sur ce qui constitue le nœud des tragédies depuis Eschyle, et qui est au cœur même de la Bible, du Coran ou des Upanishads, la question du sacrifice. Selon Renoir, notre société, comme les sociétés antiques, a besoin, lorsqu'elle est en crise, de recourir au sacrifice, y compris au sacrifice humain<sup>1</sup>. Peut-on imaginer une société qui n'aurait pas recours à cette «solution» et quelles seraient les conditions de son avènement ? C'est vers ce type de questions, auxquelles chacun peut tenter, à sa façon, de répondre, que nous conduit Renoir à travers *La Règle du jeu*.

---

1. Voir note 1, p. 139.