

LES GRANDS FILMS CLASSIQUES ET LA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE
PRÉSENTENT

NORA GREGOR • PAULETTE DUBOST
MILA PARELY • MARCEL DALIO
JULIEN CARETTE • ROLAND TOUTAIN
GASTON MODOT • PIERRE MAGNIER
ET JEAN RENOIR

LA RÈGLE DU JEU

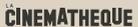

MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2021
Official Selection

UN FILM DE
JEAN RENOIR



"LA RÈGLE DU JEU" (RÉALISÉ PAR JEAN RENOIR) AVEC NORA GREGOR, PAULETTE DUBOST, MILA PARELY, MARCEL DALIO, JULIEN CARETTE, ROLAND TOUTAIN, GASTON MODOT, PIERRE MAGNIER ET JEAN RENOIR
SCÉNARIO ET DIALOGUES JEAN RENOIR AVEC LA COLLABORATION DE CARL KÖCH ASSASSINS RÉALISATION ANDRÉ ZWOBADA HENRI CARTIER-BRESSON MONTAGE ORIGINAL ROGER DESORMIÈRES PHOTOGRAPHIE JEAN BACHELET COULEUR JACQUES LEMARÉ ASSASSINS PHOTOGRAPHIE JEAN-PAUL ALPHEN ALAIN RENOIR
SON JOSEPH DE BRETAGNE PHOTOGRAPHIE DE PLAFOND SAM LEVIN DÉCORÉ EUGÈNE LOURIE ASSISTÉ DE MAX DOUÏ MONTAGE MARGUERITE RENOIR ASSISTÉ DE MARITHE HUGUET RÉGIE RAYMOND PILLON ADMINISTRATION CAMILLE FRANCIS PRODUCTION CLAUDE RENOIR MONTÉ PAR LA MAISON CHANEL

VERSION RESTAURÉE 4K



Les Acacias distribution

présente

LA REGLE DU JEU

Un film de
Jean Renoir

LIVRET ACCOMPAGNANT
LA RESSORTIE EN SALLES

 Les Acacias
DISTRIBUTION

REVUS
& corrigés



SYNOPSIS

Accueilli en héros à l'aéroport du Bourget, l'aviateur André Jurieux, qui croule sous les acclamations du public, est pourtant éccœuré. Lui qui vient de traverser l'Atlantique dans le seul but d'impressionner la belle Christine de La Chesnaye est dépité de ne pas la trouver à son arrivée. Son ami Octave, compatissant à son chagrin, tente de lui remonter le moral en le faisant inviter dans un château en Sologne. Son propriétaire, Robert de La Chesnaye, un marquis volage marié à la frivole Christine, s'appête en effet à y donner une partie de chasse suivie d'une fête aussi somptueuse qu'endiablée.

C'est dorénavant bien connu, sur cette Terre, tout le monde a ses raisons. Les intérêts divergent, les sentiments se heurtent. En somme, se dessinent autant de trajectoires qu'il y a de cœurs engagés dans la partie. Et ce n'est pas faute, pour Jean Renoir, d'avoir aligné des pièces sur le plateau de *La Règle du jeu*. Avec une fluidité narrative incomparable, le cinéaste expose en une demi-heure la géopolitique amoureuse des forces mondaines et domestiques en présence, avant de toutes les convoquer, sur sol carrelé à damier, pour une deuxième mi-temps cataclysmique. Privilégiant l'explosivité et la haute voltige, Jean Renoir préfère les dames aux échecs. Il suffit alors d'un pion avancé pour que la mécanique s'emballe et que la riposte fuse dans un étourdissant marivaudage. À coups de travellings passe-murailles et de portes ouvertes à l'arrière-plan, Renoir n'a de cesse d'ouvrir la perspective, de renouveler l'espace, à la manière d'un enfant qui ne voudrait pas voir le jeu s'arrêter, pressentant que le retour au réel marquera la fin de quelque chose. Nimbés de cette inconséquence sublime, les invités de la luxueuse demeure gagnent ainsi le droit de se vouer, pour l'éternité, aux affaires très sérieuses de l'amour. Mais gare à ne pas quitter les lumières de la scène car, au dehors, dans la nuit de la guerre, les balles tuent les acteurs et, avec eux, l'innocence du monde d'avant.

Nicolas Métayer
(Catalogue *Toute la mémoire du monde 2022*,
La Cinémathèque française)



LES RAISONS DU MONDE

par **PASCAL MÉRIGEAU**

Il est peu de films qui fascinent autant que *La Règle du jeu*. Les raisons à cela sont nombreuses, et très diverses, mais beaucoup ont trait à la nature même d'un film qui apparaît d'un même élan d'une limpidité extrême et d'une complexité presque irréductible. Certaines, également, sont liées à l'histoire même du film, produit, écrit, filmé, distribué dans une panique totale, à la personnalité même de son auteur, qui mieux qu'aucun autre a su, après coup, se mettre en scène lui-même et faire valoir des vérités qui n'en étaient pas. Enfin, et peut-être est-ce là le plus important, *La Règle du jeu* se trouve situé précisément au point de rencontre d'un destin personnel et de l'histoire du monde.

En novembre 1938, lorsqu'est lancée la production de *La Règle du jeu*, Jean Renoir a 44 ans. *La Grande Illusion*, présenté en juin 1937, a connu un succès mondial, écrasant, qui a fait de lui le cinéaste français le plus en vue, ce après des années de déceptions, de faux-départs, de succès d'estime. Cette consécration a fait naître en lui des désirs de Hollywood, des contacts ont été pris, pour l'heure demeurés embryonnaires.

LES DÉSEMPARÉS

Pour la première fois depuis *Toni* (1934), il sera le producteur de son film, une rareté dans le paysage de l'époque. Surtout, il choisit d'en interpréter lui-même un des rôles principaux, lui qui, dans l'ombre intimidante de Pierre, son frère aîné, rêve depuis toujours d'être acteur. À ce poids considérable déjà, s'ajoutent au fil des semaines et des mois des ennuis de toute sorte, alors même que Renoir n'a pas terminé l'écriture du scénario, qu'il ne pourra jamais mettre au point comme il en a l'habitude, le tournage doit commencer, avant d'être différé, puis retardé à plusieurs reprises par le



mauvais temps et différents aléas. Comme si ce n'était pas encore assez, voilà que Renoir, sur le plateau, se trouve pris entre deux femmes, Marguerite, sa compagne, monteuse et collaboratrice privilégiée depuis une dizaine d'années, et Dido, fille d'un diplomate brésilien, qui deviendra son épouse.

Tout au long des mois que dure l'aventure de *La Règle du jeu*, Jean Renoir s'éprend d'une femme et en quitte une autre, signe un contrat avec une société italienne pour réaliser une *Tosca* à Rome, et bien sûr il écrit, il produit, il dirige, et il joue. Il joue, oui, un personnage qui lui ressemble jusqu'à la



caricature, voilà qui ajoute encore à la complexité du film, lequel devient aussi une forme d'autoportrait. Qui veut savoir qui était Jean Renoir, n'a qu'à observer, à entendre, à comprendre Octave. Octave, le bon copain de tout le monde, l'ami des maris aussi bien que des amants, le confident de dames qu'il aime en secret, qui poursuit les bonnes de ses assiduités, gentiment, Octave qui aurait aimé devenir chef d'orchestre et qui un soir de fête se transforme en metteur en scène, metteur en scène comme Jean Renoir, et revêt une défroque d'ours, acteur comme Jean Renoir, défroque dont il ne réussit pas à se défaire. Octave, c'est Jean. Octave, c'est Renoir sur le tournage de *La Règle du jeu*. Octave qui constate, désespéré, que « tout le monde a ses raisons ». La phrase est citée souvent, mais pas toujours intégralement, alors la voici : « Sur cette terre, il y a une chose effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons. » Voilà, davantage qu'il constate, Octave regrette, déplore, s'inquiète. C'est ce qui lui rend la vie impossible : quel parti prendre si *tout le monde a ses raisons*. Le génie de Renoir, une partie de son génie en tout cas, tient à ce qu'il partage les sentiments de tous et de chacun, et c'est ainsi que dans *La Règle du jeu* il conduit le spectateur à marcher avec l'amant avant de pleurer avec le cocu.

En 1939, à l'heure où le monde prend feu, tandis qu'Octave comprend que c'en est terminé de l'existence qu'il a menée jusqu'alors, comprend qu'il va lui falloir choisir, Jean Renoir ne sait que faire de sa vie. Lui aussi doit choisir. Lui aussi doit décider. C'est de là, de là aussi, que naît le vertige qui fait de *La Règle du jeu* une œuvre absolument unique.

ENTRETIEN AVEC JEAN RENOIR

par FRANÇOIS TRUFFAUT
et JACQUES RIVETTE

L'œuvre de Jean Renoir est maintenant trop vaste pour que nous prétendions la commenter tout entière en cet entretien ; nous avons donc choisi d'interroger celui-ci sur la période la plus récente de sa vie, qui est aussi – paradoxalement – la moins bien connue. Les propos les plus contradictoires ont en effet circulé sur son séjour américain, et nous n'ignorons pas que de nombreuses interviews ont été publiées que notre entretien contredit formellement ; précisons seulement que celui-ci bénéficie peut-être de l'impartialité du magnétophone, du fait aussi que nous n'éprouvions nul désir d'inciter Jean Renoir à désavouer aucun de ses films.

En résumé, nous ne pouvions avoir d'autre ambition qu'essayer de prendre la suite du célèbre article du *Point*, où Renoir résumait en décembre 1938 la première partie de son existence ; et tout naturellement, notre première question abordait *La Règle du jeu*.

Jean Renoir : Il y avait très longtemps que j'avais envie de faire *La Règle du jeu*, mais cette envie est devenue plus précise pendant que je tournais *La Bête humaine*. Ce film, comme vous le savez, est tiré d'un roman de Zola, c'est essentiellement une œuvre naturaliste ; j'ai été aussi fidèle que je l'ai pu à l'esprit du livre ; je n'en ai pas suivi l'intrigue, mais j'ai toujours pensé qu'il valait mieux être fidèle à l'esprit d'une œuvre originale qu'à sa forme extérieure. D'ailleurs, j'avais eu de longues conversations avec Madame Leblond-Zola, et je n'ai rien fait sans être sûr de travailler dans un certain sens qui eût pu plaire à Zola. Cependant, je ne me suis pas cru tenu de suivre la trame du roman ; j'ai pensé à certains ouvrages comme *L'Histoire du vitrail*, *La Cathédrale*, *La Faute de l'Abbé Mouret* ou *La Joie de vivre* ; j'ai pensé au côté poétique de Zola¹. Mais enfin, les gens qui aiment bien Zola se sont déclarés satisfaits. Néanmoins, travailler à ce scénario m'a inspiré le désir de donner un coup

de barre, et peut-être de m'évader assez complètement du naturalisme, pour essayer d'aborder un genre plus classique et plus poétique ; le résultat de ces réflexions a été *La Règle du jeu*. Comme on s'inspire toujours de quelque chose (il faut tout de même partir d'un point, même s'il ne reste rien de ce point dans l'œuvre définitive), pour m'aider à penser à *La Règle du jeu*, j'ai relu assez attentivement Marivaux et Musset, sans avoir idée d'en suivre même l'esprit. Je pense que ces lectures m'ont aidé à établir un style, à cheval sur un certain réalisme – pas extérieur, mais réalisme tout de même – et une certaine poésie ; tout au moins, j'ai essayé.

On a dit que vous étiez parti d'une adaptation des *Caprices de Marianne*...

— Non, je n'ai pas eu l'intention de faire une adaptation ; disons que lire et relire *Les Caprices de Marianne*, que je considère comme

¹. Rapprochons de ces propos ceux-ci, recueillis en 1951 par André Bazin et Alexandre Astruc :

Question : Lorsque vous lisez un livre pour l'adapter, savez-vous exactement où vous irez ?

Réponse : Non. On en voit des bouts, et lorsqu'on voit assez fort, on peut y aller. Ce qui m'a aidé à faire *La Bête humaine*, ce sont les explications que donne le héros sur son atavisme ; je me suis dit : ce n'est pas tellement beau, mais si un homme aussi beau que Gabin disait cela en extérieur, avec beaucoup d'horizon derrière, et peut-être avec du vent, cela pourrait prendre une certaine valeur. C'est la clé qui m'a aidé à faire ce film.



la plus belle pièce de Musset, m'a beaucoup aidé; mais il est évident que cela n'a que des rapports bien lointains; c'est beaucoup plus pour la conception des personnages que pour la forme et l'intrigue, que ces auteurs m'ont aidé.

Vous avez écrit plusieurs états successifs de ce scénario; Jurieu, par

exemple, était chef d'orchestre dans une première version.

Oui, bien sûr, mais cela, toujours. Cette pièce que j'écris maintenant², je la réécris pour la troisième fois, et même la quatrième; elle n'a plus aucun rapport avec mon premier jet, les personnages sont même d'identité différente.

.....

2. Orvet.

Mais vous avez également modifié La Règle du jeu pendant le tournage?

Sur le plateau? Oui, j'ai beaucoup improvisé: les acteurs sont aussi les auteurs d'un film, et quand on se trouve en leur présence, ils apportent des réactions que l'on n'avait pas prévues; ces réactions sont très souvent bonnes, et on serait bien fou de ne pas en profiter.

Et dans quel sens avez-vous modifié? ...

Eh bien, les modifications qui sont apportées par mes contacts avec les acteurs, dans tous mes films, sont à peu près du même ordre. J'ai une certaine tendance à être un peu théorique dans le début de mes travaux: ce que je voudrais dire, je le dis un peu trop clairement, un peu comme un conférencier, et c'est extrêmement ennuyeux. Peu à peu (et le contact avec les acteurs m'y aide énormément), j'essaie de m'approcher de la manière dont, dans la vie réelle, des personnages pourraient s'intégrer à leurs théories, tout en restant soumis aux mille impedimenta de la vie, aux mille petits événements, aux mille

petits sentiments qui font que l'on ne reste pas théorique, que l'on ne peut jamais le rester; mais je commence toujours par être théorique. Je suis un peu dans le cas d'un homme qui est amoureux d'une femme et qui va la voir avec un bouquet de fleurs à la main; dans la rue il se répète le discours qu'il va lui tenir, et il fait un discours magnifique, avec des comparaisons, en parlant de ses yeux, de sa voix, de sa beauté, et en se vantant lui-même, n'est-ce pas. Et puis, on arrive devant la femme, on tend le bouquet de fleurs et on dit tout à fait autre chose. Néanmoins, d'avoir préparé le discours, cela aide tout de même un petit peu.

Et la sincérité du dernier moment...

Voilà. Il y a aussi une autre chose, c'est qu'il est extrêmement difficile d'être sincère quand on est tout seul; il y a des gens qui y parviennent, ce sont des gens extrêmement doués pour le métier d'écrivain; je suis beaucoup moins doué, et je ne peux réellement trouver ma propre expression définitive que grâce au contact avec les autres. Et je ne parle pas tellement de critiques, je parle

surtout de cette espèce de jeu de balle, qui me semble nécessaire.

Remarquez, c'est exactement ce qui se passe partout dans la vie; par exemple, en politique, on voit des hommes d'État aller à une conférence, ils ont préparé des choses extrêmement « malines », ils oublient entièrement que de l'autre côté on a aussi préparé des choses

extrêmement « malines »; et ils ne s'accordent jamais. Si des deux côtés on arrivait à cette conférence politique avec l'esprit que j'essaie de mettre dans mon travail, peut-être pourrait-on s'entendre.

En somme, vous préparez votre travail avec l'idée de tout abandonner sur le plateau...



Oui, absolument; néanmoins, je suis incapable d'improviser complètement, je ne saurais pas travailler comme les grands pionniers, comme les grands types du début du cinéma, comme Mack Sennett... Je suis souvent allé voir le petit studio de Mack Sennett, qui existe toujours dans un vieux quartier, entre Los Angeles et Hollywood; ce n'est plus un studio, il y a des bureaux maintenant; j'ai parlé avec de vieux machinistes, de vieux électriciens qui ont travaillé à cette époque-là; j'ai rencontré aussi quelques vieux opérateurs: il y a par exemple un Français qui s'appelle Lucien Andriot, qui a très bien connu cette époque-là; vous connaissez Lucien, il a fait *L'Homme du Sud* avec moi. Alors, le père Mack Sennett convoquait tout le monde chaque matin, tous les types qui étaient payés au mois arrivaient, et il disait: « Qu'est-ce qu'on va faire ce matin? » Quelqu'un proposait: « On pourrait prendre un sergent de ville, le phoque, une bonne femme habillée en laitière, et on pourrait aller sur la plage. » Et puis on allait sur la plage, en chemin on réfléchissait, on tournait quelque chose, et c'était très bon. Il est évident que je ne saurais

pas le faire; je suis obligé de savoir ce que je tournerai, mais le sachant, ce que je tourne se trouve devenir différent. Néanmoins, cela n'est jamais différent en ce qui concerne les accessoires, le décor, et le sentiment général de la scène; c'est la forme qui change.

Pour en revenir à *La Règle du jeu*, n'avez-vous pas été surpris par le mauvais accueil du public?

Eh bien, je ne m'en doutais pas, et je ne m'en doute jamais, pour une raison très simple: c'est que je me figure toujours que le film que je vais faire sera un film extrêmement commercial, qui ravira tous les exploitants et qui sera considéré comme assez banal; je fais tous mes efforts pour être le plus commercial que je le puis, et lorsque des aventures comme *La Règle du jeu* m'arrivent, elles m'arrivent malgré moi. D'ailleurs je suis convaincu que c'est le cas constant, je suis convaincu que les théories suivent la pratique.

Je vous ai dit tout à l'heure que je commençais par être trop théorique, et puis que la pratique, le contact

avec la vie modifiaient mon écriture complètement; c'est la vérité. Lorsque je dis que la théorie suit la pratique, je ne songe pas aux théories que les personnages auront à exprimer sur l'écran, et qui disparaissent peu à peu dans mon écriture finale; je pense à la théorie générale du film, les conclusions que l'on en peut tirer, la leçon, le message, comme on dit, qu'il peut apporter; j'ai l'impression que ce message ne peut être vraiment grand que si l'on n'y a pas songé avant, que s'il est apparu peu à peu de lui-même, comme un certain effet de lumière surgit d'un paysage; mais on voit le paysage avant de voir l'effet de lumière. On se promène dans la campagne, on sait que l'on va arriver à tel endroit près d'une route et que, là, il y aura une prairie avec des peupliers; on voit la prairie et les peupliers, en imagination d'abord, ensuite on les voit vraiment, on s'arrête, on regarde; on voit d'abord une prairie et des peupliers; peu à peu, les émanations plus subtiles, les jeux de lumière, certains contrastes, certains rapports apparaissent, qui sont l'essentiel du paysage, qui sont bien plus importants que la prairie et les peupliers, mais on ne les voit

qu'après avoir vu la prairie et les peupliers. Il peut même arriver, et cela arrive chez beaucoup d'artistes, qu'ils oublient entièrement la prairie et les peupliers et ne gardent que les conséquences; c'est ce que l'on appelle l'art abstrait. En réalité, je crois que tout grand art est abstrait; même s'il reste un peu de la prairie et des peupliers, il faut que cette prairie et ces peupliers soient assez modifiés pour que cela ne demeure pas une simple copie.

Et vous avez ainsi découvert plus tard tout ce qui, dans *La Règle du jeu*, faisait pressentir l'approche de la guerre...

— Ah! non, ça, j'y pensais, mais j'y pensais d'une façon extrêmement vague; je ne me disais pas: il faut absolument, dans ce film, exprimer ceci ou cela, parce que nous allons avoir la guerre; cependant, sachant que nous allons avoir la guerre, en étant absolument convaincu, mon travail en était imprégné malgré moi; mais je n'établissais pas de relation entre l'état de guerre presque immédiat et les dialogues de mes personnages ou tel ou tel mot.



Et votre film suivant fut en effet interrompu par la guerre... Mais pour quels motifs aviez-vous été tourner *La Tosca* en Italie?

— Eh bien, cela a correspondu à plusieurs choses: d'abord à une envie très grande de ma part de tourner en Italie; ensuite, au fait qu'on m'a demandé de tourner en Italie. Cela se passait avant la guerre, mais les gens se doutaient tout de même un peu de ce qui allait arriver, et beaucoup

d'officiels en France désiraient que l'Italie reste neutre; il s'est trouvé que le Gouvernement italien, et même la famille de Mussolini, ont exprimé le souhait que j'aille en Italie; mon premier mouvement a été de refuser, et j'ai refusé; et on m'a dit: «Vous savez, le moment est un peu spécial, il faut oublier vos préférences personnelles, rendez-nous le service d'aller là-bas», non seulement pour tourner *La Tosca*, mais aussi pour donner quelques leçons de mise en scène

au Centre Expérimental de Rome ; ce que j'ai fait.

Voilà donc la raison matérielle, pratique ; la raison, si j'ose dire intellectuelle, c'est la conséquence de *La Règle du jeu* : vous savez, on ne songe pas à Marivaux sans songer à l'Italie ; il ne faut pas oublier que Marivaux a commencé par écrire pour une troupe italienne, que sa maîtresse était italienne, et qu'il est essentiellement un continuateur du théâtre italien : je crois qu'on peut le mettre dans le même panier que Goldoni. Ce travail sur *La Règle du jeu* m'avait donc rapproché de l'Italie d'une façon fantastique, et j'avais envie de voir des statues baroques, de voir des anges sur des ponts, avec des vêtements et trop de plis, et des ailes avec trop de plumes ; j'avais envie de cette espèce de jeu compliqué du baroque italien. Je dois dire que, plus tard, j'ai très vite compris que le baroque n'était pas l'essentiel de l'Italie ; maintenant, je suis beaucoup plus attiré par les périodes antérieures, et même par ce qui précède le Quattrocento ; et si l'on m'offrait de visiter un endroit en Italie, je crois que je choiserais de retourner

au Musée de Naples pour revoir les peintures grecques de Pompéi ; oui, c'est encore cela que je me paierais. Mais à l'époque de *La Tosca*, je ne savais pas tout cela ; je l'ai appris depuis.

Vous n'avez tourné, je crois, que la première séquence, où le goût du baroque est flagrant ?

— Oui, quelques galopades au début, quelques chevaux ; je ne sais pas s'ils y sont, je n'ai jamais vu le film. Koch, mon camarade, qui était mon collaborateur et assistant, a tourné le film à ma place lorsque l'Italie est entrée en guerre ; on m'a dit que le film suivait mon scénario d'une façon assez précise, et Koch me l'a dit lui-même.

C'est en tout cas un très bon film...

— Ah oui ? tant mieux, cela prouve que je peux écrire des scénarios, cela me flatte beaucoup.

**Cahiers du Cinéma n°34,
avril 1954.**



UNE RESTAURATION AMBITIEUSE ET COMPLEXE

Cette restauration ambitieuse de *La Règle du jeu*, au regard des éléments argentiques à notre disposition, souvent incomplets et détériorés, a été menée grâce à l'aide généreuse de CHANEL. La Maison est impliquée depuis la conception du film puisque Gabrielle Chanel en a signé les costumes féminins. Afin d'orienter nos choix de restauration, la Cinémathèque française a recherché et expertisé les pellicules encore existantes, en sachant que les négatifs originaux ont été détruits lors de la Seconde Guerre mondiale. Le film, censuré dès sa sortie et remonté à plusieurs reprises, était devenu une œuvre bien éloignée des intentions de Jean Renoir et méprisée par un public si peu préparé au discours amer et déstabilisant du cinéaste de *La Chienne* (1931) et de *Partie de campagne* (1936/1946). La reconstruction photochimique complexe, faite à partir d'éléments disparates, proposée en 1959 par Les Grands Films Classiques et approuvée par le cinéaste, a été notre référence. Ce nouveau travail de restauration a été fait dans le respect, et en hommage aux Grands Films Classiques, société qui, en montrant cette reconstruction en 1959 à Venise, a permis la redécouverte inespérée de cette

œuvre éblouissante de modernité. Depuis, *La Règle du jeu* est considéré comme l'un des grands classiques du cinéma.

Les travaux de restauration numérique 4K, réalisés au laboratoire Hiventy à partir des éléments de sauvegarde, ont permis d'améliorer la perte de qualité photochimique des images, tout en conservant le grain originel. L'étalonnage souligne à nouveau le travail du chef opérateur Jean Bachelet. De même, la bande son a été restaurée par L.E. Diapason, à partir d'un contretype son nitrate incomplet et du négatif issu du mixage de 1959.

**Hervé Pichard, directeur des collections films de la
Cinémathèque française.**



L'OURS ET LE LAPIN

par **ALEXANDRE PILETITCH**

Il est des films qui échappent à la fougue de la première jeunesse. *Le Guépard* est de ceux-là. Et le dernier John Ford, *Frontière chinoise*. Serge Daney écrivait – parlant, lui, de *Rio Bravo* – que de tels films « nous regardent ». Qu'ils en savent bien plus sur nous que ce que nous, croyons en savoir. Qu'ils nous observent grandir et nous ménagent, d'une vision à l'autre, une place que la vie vécue et le temps enfui nous permettront, un jour, d'habiter totalement.

La Règle du jeu était presque destiné à rejoindre la cohorte de ces films d'une vie, ne serait-ce que par son statut de chef-d'œuvre tard-venu. Ce fut le film de Renoir qui connut la gestation la plus heurtée, essuyant des défections de casting – Simone Simon, puis Jean Gabin déclinèrent les rôles offerts par le réalisateur de *La Grande Illusion* (1937) et *La Bête humaine* (1938) – et des retards accumulés, qui contraignirent le réalisateur, également producteur et co-scénariste du film, à commencer le tournage sans script définitif. Sa réception ne fut pas moins difficile : les exploitants, conscients d'avoir affaire à un « drôle de film », le reléguant loin des palaces de la Madeleine

et des Champs-Élysées, dans des salles intermédiaires à la jauge plus réduite. Ils ne s'étaient pas trompés. Quand le film sortit sur les écrans en juillet 1939, à grand renfort de presse, le public bouda féroce. On lui reprocha son manque d'enjeux dramatiques – « rien ne se passe ! », lisait-on dans les compte rendus de la presse – mais aussi et surtout le jeu des comédiens, qui parut à presque tous les contemporains comme outré, bouffon et faux, insupportablement faux.

THÉÂTRE DES VANITÉS

Comment Carrette pouvait-il jouer un contrebandier champêtre avec un tel accent parigot ? Et Nora Gregor, « la viennoise », si mal articuler le français ? On maquillait difficilement – si peu qu'on s'en donna la peine – les sous-entendus de ces remontrances affligées : ce qui scandalisait le bourgeois dans la minauderie amusée de Dalio, c'était qu'un acteur juif soit élevé par Renoir au rang de marquis ; qu'un château tel que celui de la Collinière, et qu'un titre de noblesse aussi élevé, appartiennent l'un comme l'autre à un Rosenthal, ce nom honni que portait déjà son personnage dans *La Grande Illusion*, et dont Jean Narboni rappelle dans son dernier livre¹ combien il déchaîna la haine de Céline dans *Bagatelle pour un Massacre*. Elle avait bien vu, la France de 1939, que le film se jouait d'elle. Qu'elle lui tendait un miroir grossissant au fond duquel apparaissait, déjà, le visage pathétique et sans joie de l'Étrange Défaite.

Car c'est bien ce qui se profile derrière le marivaudage avorté de *La Règle du jeu*, où le badinage d'une aristocratie finissante qui se joue à elle-même son petit théâtre de vanités sur la scène d'un monde qui n'est plus le sien, se détraque et file droit vers

1. Jean Narboni, *La Grande Illusion de Céline, Capricci*, 2021.

le chaos. On boit, on mange, on danse ; on présente sa collection d'automates aux figures froides et sans vie. On chasse le faisan et le lapin, jusqu'à faire éclater le film sous les coups de fusils. C'est un fait : jamais plus un spectateur ne pourra voir la partie de chasse du film de Renoir sans le contre-champs mental des charniers de la guerre à venir – Hitler envahit la Pologne moins de deux mois après la sortie du film en salle – ni la danse macabre qui suit dans les salons de la Collinière, autrement que comme une sarabande au-dessus d'un volcan.

JEU DE VILAINS

Mais le film est autre chose encore : c'est celui d'une peau d'ours dont on ne parvient pas à se défaire. Celui d'un homme qui est partout et nulle part, au centre absolu du film, et à sa marge perpétuelle. Le génie suprême de Jean Renoir est celui de s'être attribué le rôle d'Octave, musicien raté et ami de tous, enfant de la balle et artiste bohème qui amuse la bonne société. Il est le lien qui unit tous les personnages, le ciment qui joint entre elles toutes les intrigues du film. Et pourtant. De tous les comédiens de *La Règle du jeu*, il est celui qui essuya les critiques les plus virulentes. On lui suppliait, embarrassé, de ne plus faire l'acteur, ce qui paraît aujourd'hui incroyable. Car Renoir a su donner à son jeu le ton exact de son film, laissant apparaître sous une bonhomie apparente, cette lucidité absolue et cette absence de toute forme de lyrisme romantique – ce qui tend sans doute à provoquer le rejet de ceux qui découvrent le film à l'adolescence. C'est par lui, auteur absolu qui dirige le cadre devant et derrière la caméra, que se révèle la vérité des personnages, par leur masque même. Car chacun joue sa partition, observant scrupuleusement – c'est le titre du film – la règle d'un jeu désuet et désormais morbide, dût-il les mener à la ruine et au



monde des ombres du plan final. Tous, sauf Octave. Sauf Renoir, qui jamais ne trouve sa place. Il veut être partout, et disparaître. Jouer son rôle et retirer, dans le même mouvement, ce costume d'ours qui l'étouffe et dont personne ne se soucie de le soulager. Ne pas choisir. C'est la position que veut tenir jusqu'au bout l'acteur cinéaste, équilibriste affable rattrapé par les sombres temps à venir et par son propre film. C'est ainsi, peut-être,

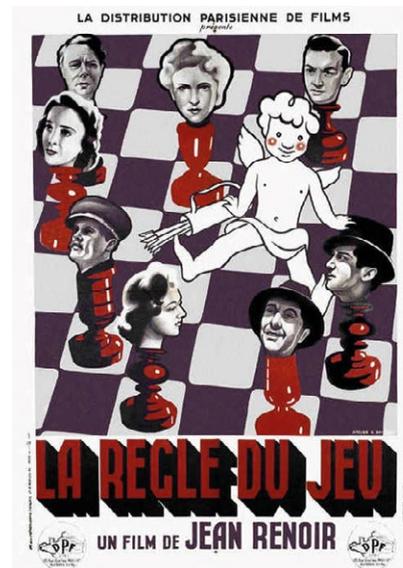
qu'il faut comprendre cette phrase céléberrime du film, d'Octave à Dalio : « Tu comprends, sur cette Terre il y a quelque chose d'effroyable », dit-il, « c'est que tout le monde a ses raisons ». *La Règle du Jeu* en montre le prix, dans le sang des bêtes qui agonisent.

**Article à retrouver sur le site de Revus & Corrigés
revusetcorriges.com/chroniques**

AFFICHES ORIGINALES



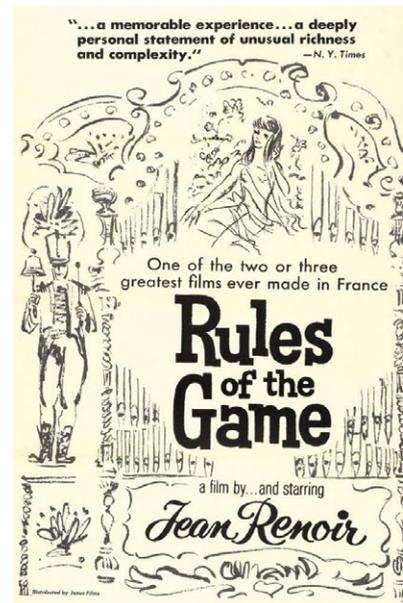
Affiche française signée Jacques Bonneaud.



Affiche alternative française.



Affiche de la ressortie de 1965.



Affiche américaine (1961).



Affiche japonaise (1976).

LA RÈGLE DU JEU

Fiche technique

Réalisation

Jean Renoir

Assistants réalisation

André Zwobada
Henri Cartier-Bresson

Scénario et dialogues

Jean Renoir,
avec la collaboration
de Carl Koch

Photographie

Jean Bachelet

Musique

Roger Desormières

Montage

Marguerite Renoir

Décors

Eugène Lourié,
assisté de Max Douy

Photographe de plateau

Sam Lévin

Production

Claude Renoir

Nouvelle Édition Française
1939 / 1h52 / France / Noir & blanc / Mono / 1:1.37

Restauration en 2021 par la Cinémathèque française et Les Grands Films Classiques, en collaboration avec The Criterion Collection/Janus Films et la Cinémathèque suisse. Restauration 4K de l'image au laboratoire Hiventy à partir d'un contretype composite, en grande partie nitrates et de la bande son par L.E. Diapason, à partir d'un contretype son nitrates et du négatif issu du mixage de 1959. Film restauré grâce au mécénat de CHANEL.

Fiche artistique

Marcel Dalio Le marquis Robert
de la Chesnaye

Nora Gregor Christine de la Chesnaye

Roland Toutain André Jurieux

Mila Parely Geneviève de Marrast

Jean Renoir Octave

Julien Carette Marceau

Paulette Dubost Lisette

Gaston Modot Schumacher

Pierre Magnier Le général

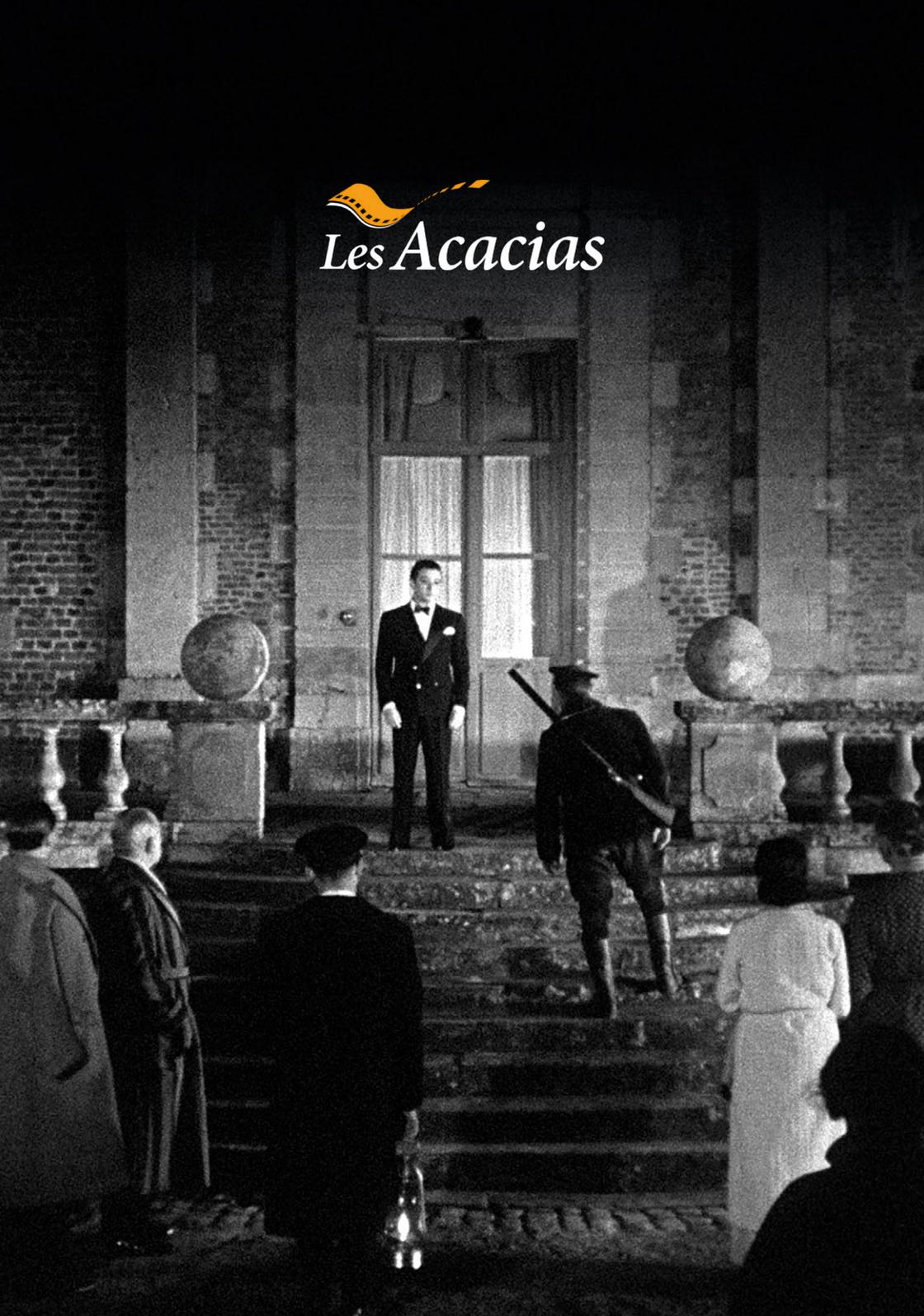
Remerciements à : Les Grands Films Classiques (Caroline Morand), CNC, La Cinémathèque française (Hervé Pichard, Elodie Dufour, Céline Lombard), Vincent Dupré, Laura Koepfel, Pascal Mériegeau, Revus & Corrigés (Eugénie Filho)

Livret coordonné par Marc Moquin (Revus & Corrigés)
Conception graphique du livret : Morgane Flodrops
Conception graphique de l'affiche : Alain Baron

DISTRIBUTION LES ACACIAS

<http://www.facebook.com/AcaciasDistribution>

www.acaciasfilms.com

A black and white photograph of a man in a tuxedo standing in a doorway, with a soldier and a crowd in the foreground. The man in the tuxedo is standing in the doorway, looking towards the camera. A soldier in a dark uniform and cap is walking down the steps towards the man. In the foreground, several people are standing, some looking towards the man in the doorway. The scene is set in front of a building with a large doorway and steps. The lighting is dramatic, with the man in the doorway being the brightest element.


Les Acacias