



JEAN RENOIR, L'ALLEMAGNE ET LA GUERRE: *LA  
GRANDE ILLUSION* ET *LA RÈGLE DU JEU*

By

*Edward Ousselin,  
Western Washington University*

**L'entre-deux-films**

*La grande illusion* et *La règle du jeu* (dorénavant: *Illusion* et *Règle*) forment un binôme qui illustre l'évolution de Jean Renoir face à la menace d'un nouvel affrontement armé entre la France et l'Allemagne. Leur portée ne peut être appréhendée sans faire référence aux deux conflits mondiaux, l'un représenté indirectement, l'autre planant comme un péril imminent, à la fin de ce qui n'était pas encore appelé l'Entre-deux-guerres. Ostensiblement un film de guerre, *Illusion* (1937) reprend en fait une thématique introduite dans *Toni* (1934), qui rassemblait en un même lieu langues et cultures de l'Europe du sud: c'est cette fois l'Europe du nord qui est symboliquement réunie dans deux camps allemands de prisonniers d'une guerre étrangement lointaine. Deux ans plus tard, dans *Règle*, à sa sortie un retentissant échec critique et commercial, Renoir ne peut que réduire la rencontre des cultures européennes à la sourde menace d'une reprise des combats contre l'Allemagne—c'est d'ailleurs la déclaration de cette guerre, peu après la sortie ratée du film qui l'annonçait, qui mènera à l'interdiction d'un film jugé "démoralisant" (pour sa part, *Illusion* sera interdit durant l'Occupation). Le pacifisme de Renoir, si éloquemment prôné dans *Illusion*, s'est délité dans son dernier chef-d'œuvre, se résolvant en une tenace angoisse qui pointe sous la facétie apparente de *Règle*.

A première vue, *Illusion* et *Règle* paraissent dissemblables, tant par la thématique que par le ton ou le contexte historique. L'apologue pacifiste dont le récit se déroule dans deux camps de prisonniers ne s'apparente pas de façon intuitive à la



farce tragique située dans un milieu richissime et en déclin. Le risque d'une troisième guerre franco-allemande en moins d'un siècle reste pourtant au centre de chaque film: cri d'alarme explicite dans le premier, fatalisme implicite dans le second. Renoir a d'ailleurs introduit dans *Règle* des traces ironiques de sa filiation avec *Illusion*, dont certaines sont liées à son passé d'aviateur: André Jurieux traverse l'Atlantique dans un avion de marque Caudron, la même que celui de Maréchal et de Boeldieu; Octave, déguisé en ours, a besoin qu'on l'aide à enlever sa tenue en la tirant par derrière, reflet comique de la gestuelle de von Rauffenstein avec sa combinaison de pilote de chasse. Plus généralement, *Règle* reprend de façon hyperbolique, quoique sur un registre comique, la corruption et les bassesses qui dans le premier film restaient limitées, circonscrites à certains secteurs de la société. Dans *Illusion*, les prisonniers français font des commentaires sarcastiques sur le bourrage de crânes, la propagande officielle qui annonçait une victoire rapide: "le rouleau compresseur russe", "le général Hiver", "la turpinite" (65-67)<sup>1</sup>. Ces contrevérités destinées à l'opinion publique, les personnages du film n'en étaient pas dupes et, surtout, n'y participaient pas, ce qui n'est plus le cas dans *Règle*. Lorsque Christine se plaint d'avoir vécu dans le mensonge, étant dans son milieu la seule à ignorer la liaison de son mari avec Geneviève, Octave lui répond que désormais, la culture de la falsification constitue non pas l'exception, mais la règle: "On est à une époque où tout le monde ment. Les prospectus des pharmaciens, les gouvernements, la radio, le cinéma, les journaux! Alors pourquoi veux-tu que nous autres, les simples particuliers, on ne mente pas aussi?" (246). Ce qui dans *Illusion* se bornait au domaine de la politique s'est, dans *Règle*, répandu à tous les niveaux sociaux.

Mais ce sont surtout les personnages joués par Marcel Dalio (Rosenthal dans *Illusion* et Robert de La Chesnaye dans *Règle*) qui rendent explicites les liens entre ces deux films<sup>2</sup>. Rosenthal, le personnage juif dont la famille est d'origine étrangère, avait réussi à incarner dans *Illusion* à la fois le patriotisme républicain et le cosmopolitisme pacifiste<sup>3</sup>. Dans *Règle*, la lointaine origine "métique" du marquis, brièvement mentionnée lors du repas des serviteurs du château—"la mère de La Chesnaye avait un père qui s'appelait Rosenthal et qui arrivait tout droit de Francfort"

cette représentation plutôt positive de personnages portant l'uniforme de l'armée allemande qui valut à *Illusion* une réception hostile en 1946, lorsque le public français put à nouveau le voir<sup>6</sup>. Comme il le précisa en 1938 (*Ecrits*, 240-42), Renoir avait voulu dépeindre ses personnages allemands non comme une masse hostile et indifférenciée, mais comme de véritables individus, partageant des soucis semblables à ceux des spectateurs français. La plupart des soldats allemands se conduisent donc dans ce film comme le feraient des soldats français s'ils étaient à leur place, ce que rappelle von Rauffenstein lorsqu'il décide de faire appliquer le règlement militaire français au camp de Wintersborn (118).

Durant sa manœuvre de diversion destinée à faciliter l'évasion de Maréchal et Rosenthal, de Boeldieu renforcera à son tour cette équivalence, même après avoir été atteint par une balle tirée par von Rauffenstein. Alors que ce dernier se confond en excuses, l'officier français répond laconiquement: "J'en aurais fait autant" (161). Ses compatriotes en fuite auront l'occasion d'éprouver de pareils sentiments. Après qu'Elsa a accepté d'héberger Maréchal et Rosenthal, un soldat allemand frappe aux volets de sa maison isolée; mais ce n'est que pour demander à quelle distance se trouve la prochaine ville (178). En parlant à Elsa, ce soldat semble ravi d'apercevoir l'intérieur d'une habitation non militaire. Celle-ci représente pour lui un abri, tout autant que pour les deux prisonniers évadés, mais désormais sains et saufs, qui y ont trouvé refuge. Un des moments les plus émouvants du film, auquel Maréchal et Rosenthal assistent en silence, a lieu lorsque la veuve allemande qui les a sauvés montre les portraits de son mari et ses frères, chacun ayant été tué au cours de batailles autrefois célèbres, mais désormais dénuées de sens. "Nos plus grandes victoires" (180), annonce-t-elle d'un ton à la fois creux et amer, indiquant par contraste les places vides de sa table, où elle ne dîne plus qu'avec sa fille. En France, où le souvenir d'un million et demi de morts restait vivace lors de la sortie d'*Illusion*, il était facile de comprendre la litanie des membres de la famille d'Elsa, tous anéantis dans une guerre qui n'en finissait pas.

C'est lorsque Maréchal croupit en détention solitaire au camp de Hallbach que l'on rencontre le portrait le plus flatteur d'un soldat allemand. Un gardien âgé tente de



réconforter le prisonnier désespéré en lui offrant une cigarette et un harmonica, sur lequel Maréchal commence à jouer “Frou-frou”, l’air qu’il écoutait dans la première scène du film. Bien que rassuré par la réaction de Maréchal à sa tentative de lui remonter le moral, le soldat allemand, lui-même vieux et fatigué, conclut: “la guerre dure trop longtemps” (100)—le moins qu’on puisse dire, surtout pour une pensée si largement partagée. Il ne s’agit pas de déterminer ici si l’humanisme généreux de Renoir était naïf dans le contexte historique de la sortie du film. Il convient toutefois de noter que le réalisateur d’*Illusion*, loin d’être un doux rêveur idéaliste, était nettement engagé sur le plan politique, s’étant associé aux revendications et aux espérances soulevées par le Front populaire. Comme l’indiquent ses articles de l’époque, il n’ignorait pas que le militarisme de l’Allemagne nazie risquait de déclencher un nouveau conflit mondial. L’ancien combattant qu’était Renoir lançait en fait à travers son film un dernier appel (ainsi que le signale Sadoul, 74) au peuple allemand, celui d’avant le régime nazi, un appel à ne pas reproduire la folie meurtrière du passé, et qui allait bien vite se révéler illusoire. En 1946, face aux réactions négatives en France, Renoir insista sur le fait qu’il s’agissait dans *Illusion* de l’Allemagne pré-hitlérienne:

*Nos personnages appartiennent à des catégories sociales très différentes. Nous avons un aristocrate, un homme du peuple, un juif, un instituteur, un acteur. En face d’eux, il y a des Allemands. Et les Français de ce film sont de bons Français, les Allemands de bons Allemands. Des Allemands d’avant la guerre de 39... Des Allemands d’avant une guerre où [...] le Troisième Reich a violé les règles les plus élémentaires de l’humanité. Mais La grande illusion n’est qu’une évocation de la guerre 14-18. (Ecrits, 243)*

Comme de nombreux cinéastes français de son époque, Renoir travailla avec des producteurs, scénaristes et acteurs allemands. *Nana* fut d’ailleurs le premier film français tourné à Berlin après la Première Guerre mondiale<sup>7</sup>, une nécessité pratique et financière qui allait bientôt devenir courante, même après l’arrivée au pouvoir d’Adolf Hitler<sup>8</sup>. Au niveau personnel, Carl Koch, qui avait été affecté à la défense antiaérienne pendant la Grande Guerre, se lia d’amitié avec Renoir (qui avait servi

dans l'armée de l'air) et fut le scénariste de certains de ses films (dont *Règle*). Renoir n'oublia pas Koch dans son autobiographie: "Nous devînmes d'excellents amis et participâmes ensemble à plusieurs aventures cinématographiques" (146). Ces contacts artistiques et personnels ne sont sans doute pas étrangers au fait que Renoir ait tenu à représenter dans *Illusion* des personnages allemands qui ne correspondaient pas à l'image fournie par le régime nazi. Ses intentions étaient d'ailleurs clairement affichées: "Parce que je suis pacifiste, j'ai réalisé *La grande illusion*" (*Ecrits*, 240). Ironie amère, c'est précisément le pacifisme du film qui mena à son interdiction en Allemagne (comme d'ailleurs en Italie). En 1938, Renoir constatait à regret que le public allemand ne pourrait voir son film: "Non, il n'est pas meilleur qu'un autre, mais traduit simplement ce que le Français moyen, mon frère, pense de la guerre en général [...] Au moment précis où elle aurait pu être bienfaisante, *La grande illusion* est bannie du 'Grand Reich'" (*Ecrits*, 241).

### Un jeu finissant

Non seulement l'appel de Renoir n'atteindrait pas les spectateurs allemands, mais il arrivait déjà trop tard, comme allait l'illustrer son dernier film tourné en France avant la Deuxième Guerre mondiale. Entre *Illusion* et *Règle*, Renoir réalisa deux films très différents: *La Marseillaise*<sup>9</sup> (un reflet tardif des aspirations, déjà déçues, suscitées par le Front populaire) et *La bête humaine* (un de ses grands succès commerciaux). Il passa du naturalisme de ce dernier à un style plus classique avec *Règle*, point d'aboutissement de la première partie de sa carrière cinématographique. Mais l'événement déterminant qui marque la transition entre *Illusion* et *Règle*, c'est la capitulation de fait de la France et de la Grande-Bretagne face au diktat hitlérien à Munich, qui allait ôter à Renoir ses dernières illusions quant aux possibilités de paix dans l'avenir immédiat. Dans *Règle*, l'enthousiasme de la foule à l'arrivée d'André Jurieux à l'aéroport du Bourget est directement lié par la journaliste radio à l'atmosphère de liesse qui en 1927 accueillit Charles Lindbergh<sup>10</sup>. Une autre arrivée en avion, toujours au même aéroport, eut cependant lieu le 30 septembre 1938, après la signature des tristement célèbres accords de Munich: celle d'Edouard Daladier, qui



fut acclamé par une foule en délire. Le retour en France du Premier Ministre attira un demi-million de personnes qui, communiant temporairement dans ce que Léon Blum avait précédemment appelé un “lâche soulagement”<sup>11</sup>, désiraient à tout prix croire que les risques de guerre avaient été écartés. L’expression “grande illusion” avait acquis un autre sens, ce que ne pouvait ignorer Renoir: conscient que la volonté de paix entre les peuples avait viré à une politique d’apaisement envers une dictature belliciste, il se dira “moins fier d’être français” (*Ecrits*, 178) après l’abandon de la Tchécoslovaquie à son sort.

Cette volonté d’apaisement et de temporisation trouve dans *Règle* un écho comique avec les répliques réitérées de La Chesnaye. A chaque fois que celui-ci est confronté à des conflits, des désaccords ou tout simplement la nécessité de choisir entre deux maux, il trouve une réplique lénifiante dont le but est d’éviter toute confrontation: “Lisette! Ne dramatisons pas” (67). Lorsqu’il veut quitter Geneviève, il paraît aussi faible que Louis XVI dans *La Marseillaise*<sup>12</sup>: “Ma chère amie, excusez-moi. Je n’avais pas l’intention de vous faire de la peine; seulement mettez-vous à ma place” (57). La Chesnaye cherche à amoindrir le ressentiment de sa maîtresse—“Ennui, ennui! Mais vous avez de ces mots, ma chère” (161)—avec les mêmes arguments et sur le même ton qu’il emploie avec sa femme: “Le mensonge! Vous exagérez” (50). Il semble pathétique lorsqu’il déclare à Marceau: “Moi, je ne voudrais faire de la peine à personne, surtout pas aux femmes” (197). Ses attermoissements finiront évidemment par faire de la peine à tous ceux qui l’entourent. Au-delà de l’aspect banalement comique, digne du théâtre de boulevard, du mari indécis qui voudrait garder à la fois sa femme et sa maîtresse, les manœuvres dilatoires et apaisantes de La Chesnaye renvoient à la stratégie d’apaisement, aux conséquences incommensurablement plus tragiques, poursuivie par les dirigeants français et britanniques<sup>13</sup>.

Dans *Illusion*, Rosenthal était un personnage qui avait la capacité de franchir les frontières, qu’elles soient sociales, nationales ou religieuses (c’était d’ailleurs à son contact que Maréchal avait réussi à dépasser son antisémitisme latent)<sup>14</sup>. A la fin du film, Rosenthal résuma l’illusion chauvine qui avait mené à une longue et absurde

guerre: “Les frontières, ça se voit pas. C’est une invention des hommes. La nature s’en fout” (200). En 1939, l’Europe étant directement sous la menace d’un nouveau conflit généralisé<sup>15</sup>, Renoir ne réitéra pas son appel à l’entente multinationale. Dans *Règle*, la question des frontières territoriales et des conflits qu’elles génèrent se réduit selon le mode comique, étant transposée aux liens conjugaux et aux clôtures des terrains de chasse. Or, ce qui commence à la manière d’une farce se terminera par une tragédie. L’internationalisme de La Chesnaye restera ainsi une pâle copie de celui de Rosenthal. “Je suis contre les barrières, contre les murs” (77), dit-il à Octave, en acceptant d’inviter son rival André Jurieux à la Colinière. Puisque tout contentieux, quel que soit le contexte, peut apparemment être résolu à travers des discussions ou, en fait, des concessions: “Autant qu’ils se voient, qu’ils s’expliquent” (77). Cette fausse ouverture, dans ce cas exprimée sous forme de rejet des barrières affectives, atteindra un niveau ridicule au moment où La Chesnaye interdira à son garde-chasse, Schumacher, de prendre des mesures efficaces pour empêcher les lapins de proliférer sur ses terres, tout en lui donnant des consignes contradictoires: “Je ne veux pas de grillages. Je ne veux pas de lapins. Arrangez-vous, mon ami” (87). Alors que Rosenthal avait simplement signalé l’artifice et donc l’absurdité inhérente des frontières territoriales, La Chesnaye affiche une désinvolture qui confine à l’absurde face aux réalités pratiques, en refusant de confronter ou même de prendre en compte toute forme de danger.

### Un conjoint allemand

Le multinationalisme d’*Illusion* était matérialisé par la mixité des langues, non filtrées par le doublage (comme cela avait déjà été le cas dans *Toni*). Le film étant centré sur les rapports franco-allemands, l’anglais et le russe restaient cependant beaucoup moins entendus que le français et l’allemand. Comme on l’a vu, Rosenthal, le seul personnage français capable de s’exprimer en allemand, avait un statut privilégié d’intermédiaire culturel<sup>16</sup>. Cependant, Maréchal arriva également à

dépasser en partie la barrière de la langue, grâce à son amour pour Elsa. Ce couple franco-allemand, comme bien d'autres éléments du film de 1937, trouve un reflet ironique dans *Règle*, dont l'intrigue principale, par ailleurs fort complexe<sup>17</sup>, est plus particulièrement tissée autour de l'entrecroisement de deux triangles amoureux, l'un chez les maîtres (La Chesnaye, Christine, André), l'autre chez les serviteurs (Schumacher, Lisette, Marceau). Or, dans chacun de ces triangles conflictuels (le mari, la femme, l'amant), il y a un conjoint d'origine germanique: Christine, l'Autrichienne, et Schumacher, l'Alsacien. Le couple franco-allemand est donc dédoublé, mais représenté indirectement. L'espoir exprimé dans *Illusion* n'étant plus de mise, l'Allemagne de 1939, qui n'est plus que celle d'Hitler, brille par son absence, mais fera sentir ses effets dévastateurs.

Bien que, dans *Règle*, Renoir ne fasse plus guère usage de langues multiples, les origines ou identités nationales de plusieurs personnages sont distinctement identifiées, tout comme les conflits ou les alliances qui en découlent. André Jurieux, l'aviateur triomphant (mais aussi l'amant déçu), devient donc "le héros national" (61), alors que plusieurs personnages (Octave, Geneviève, André, Robert et Saint-Aubin) insistent sur le fait que Christine est étrangère, la fille d'un célèbre chef d'orchestre de Salzbourg. Elle-même fait allusion à son origine autrichienne en se rendant à la fête déguisée en "Tyrolienne" (170) et en affirmant narquoisement à Octave que si elle refuse d'inviter André à la Colinière, "on parlera de la main de l'étranger" (71). Du côté des serviteurs, c'est le mari, Schumacher, qui porte un nom à consonance germanique—ce que Christine rappellera en le prononçant en allemand (66). Quant à l'amant, Marceau, celui qui braconne sur le territoire de chasse de Schumacher comme sur son domaine conjugal, il incarne avec sa gouaille une version comique de la francité. Portant le nom d'un général de la Révolution, Marceau déclame facétieusement des vers de Corneille et de Victor Hugo (173-74), tout en cirant les chaussures des maîtres. Tous deux fortement identifiés en tant que Français, André et Marceau se partagent donc les rôles de héros et de bouffon, l'un étant courageux mais taciturne, l'autre timoré mais plaisant. C'est Marceau qui sera d'abord la cible de Schumacher, avant que ce dernier ne braque son fusil sur André.



Alors que Schumacher accumule les traits correspondant au stéréotype allemand—méticuleux, rigide, discipliné, sévère—Marceau exhibe les caractéristiques traditionnellement associés à une certaine image des Français: charmeur mais roublard, imaginatif et entreprenant, mais peu digne de confiance. Il sait s'insinuer dans les bonnes grâces de La Chesnaye comme dans celles de Lisette, mais il se faufile vers la sortie dès qu'il y a des complications: "si Schumacher n'était pas par ici, j'essaierais de me débiter par la cuisine" (198). L'hostilité professionnelle du garde-chasse envers le braconnier acquiert bien vite des connotations nationales et guerrières. Annonçant brusquement à sa femme, "je t'emmène en Alsace", Schumacher l'informe que "là-bas, les bracos, les crapules, les Marceau, quoi, on sait les dresser. Un bon coup de fusil! La nuit, dans la forêt; et puis on n'en parle plus" (212-13). Pendant ce temps, la profondeur du champ qui est typique du style de Renoir permet d'apercevoir Marceau qui tremble de peur à l'arrière-plan. Schumacher avait auparavant dit à La Chesnaye: "pendant la guerre, j'ai tiré sur des gars qui en avaient fait moins que [Marceau]" (94). Nulle autre précision au cours du film, mais il ne peut s'agir que de la Première Guerre mondiale. Or, dans quelle armée aurait combattu Schumacher, l'Alsacien? Inutile d'insister, dans le contexte de 1939, sur la symbolique d'un personnage à nom germanique, armé et portant des bottes, qui tente d'abattre un personnage typiquement français. Schumacher finira cependant par tuer "le héros national," André Jurieux, tout en croyant qu'il tire sur Octave. Une fois qu'il a résolu de tuer Octave, qui semble avoir séduit Lisette, Schumacher, comme toujours sur un ton péremptoire, dit à Marceau (ce dernier restant craintif et hésitant, comme à son habitude): "Maintenant, on ne se quitte plus" (255). Se trompant doublement, Schumacher abat André alors qu'il court vers Christine. Les quatre personnages qui tout au long du récit ont été associés à la France ou l'Allemagne (Marceau et Schumacher chez les serviteurs, André et Christine chez les maîtres) sont réunis, de gré ou de force, au moment du meurtre.

### De la chasse à la guerre



La célèbre scène de chasse—ou, plus précisément, de coups de feu—confère au film de Renoir une tonalité macabre, un pressentiment qui, dans le contexte historique, dépasse le cadre du récit proprement dit<sup>18</sup>. C'est là tout le paradoxe de *Règle*, que Renoir résuma ainsi: “C’est un film de guerre, et pourtant, pas une allusion à la guerre n’y est faite” (*Ma vie et mes films*, 156). Une appréciation qu’il faut néanmoins nuancer, car il n’est guère possible de considérer la scène de chasse en dehors des signes annonciateurs d’un nouveau conflit. Quelles qu’aient pu être les intentions de Renoir, la scène du massacre des animaux de la forêt, qui sont inéluctablement dirigés vers les tireurs immobiles par un groupe de rabatteurs commandés par Schumacher, constitue une prémonition troublante. Alors que Marceau se contentait d’un braconnage artisanal, Schumacher supervise à travers cette battue une tuerie systématique à grande échelle, qui surpasse largement le niveau de violence perceptible dans *Illusion*. Cette scène illustre le thème de l’enfermement, du piège sans issue qui caractérise *Règle*. Alors qu’en temps normal, la forêt fournit aux animaux un habitat ouvert, il se réduit inexorablement au fur et à mesure que ceux-ci, désormais de simples cibles, sont menés en masse vers les tireurs. A la fin du récit, lorsque le piège se refermera sur lui, lorsqu’il sera abattu par le garde-chasse jaloux, André Jurieux tombera comme un des lapins.

Il faut noter que même dans un film tourné sous la menace d’une guerre annoncée, Renoir établit des distinctions entre ses personnages d’origine germanique: contrairement à la plupart des participants, Christine n’apprécie guère cette partie de chasse qui tourne à la boucherie (146)<sup>19</sup>. Renoir insiste également sur l’hypocrisie et l’absurdité meurtrières de ce qui passe pour un divertissement: les proies ne sont même pas destinées à être mangées (comme le rappellent certains commentaires lors du repas des serviteurs, 124-25). Ce qui représente pour La Chesnaye et ses amis un passe-temps de privilégiés devient par ailleurs du braconnage illégal pour Marceau, lui qui ne cherche qu’à se nourrir. A la veille d’une guerre qui allait encore une fois voir s’affronter la France et l’Allemagne, et dont Renoir ne pouvait prévoir les nouvelles formes d’atrocité, l’abattage méthodique des animaux renvoie à son expérience de la Grande Guerre, une longue tuerie qui s’était déroulée pour des



motifs obscurcis par le temps, et qui semblaient désormais dérisoires. Mais comme l'avait annoncé Octave: "Sur cette terre, il y a une chose effroyable, c'est que tout le monde a ses raisons" (76).

### Notes

<sup>1</sup>Pour les citations tirées des films, la pagination renvoie aux découpages édités par Vaugeois (*Illusion*) et Curchod (*Règle*).

<sup>2</sup>D'autres acteurs participèrent aux deux films: Julien Carette, Gaston Modot.

<sup>3</sup>C'est cette représentation positive d'un personnage juif dans un film célèbre qui vaudra à l'acteur d'être l'objet d'une campagne antisémite après l'invasion allemande. Voir Dalio (146-48) et Samuels (191-92).

<sup>4</sup>D'après Sorlin, "in the 1930s, Europe made more films on the years 1914-18 than Hollywood" (24).

<sup>5</sup>Dans *Ma vie et mes films* (146), Renoir accorde plus d'importance aux divisions "horizontales" (par classe sociale) qu'aux "verticales" (par nationalité).

<sup>6</sup>Voir Ferro (184-90).

<sup>7</sup>Dans *Nana* (1926), comme dans *La bête humaine* (1938), deux films tirés de l'œuvre de Zola, Renoir élimina toute référence à la Guerre franco-prussienne.

<sup>8</sup>Voir Pithon. Voir également la description par Renoir de son voyage en Allemagne en 1933 (*Ma vie et mes films*, 85-89).

<sup>9</sup>Le contexte historique de *La Marseillaise* permit à Renoir d'insérer des références qui pouvaient être aisément déchiffrées en tant qu'appel à la vigilance,

face au danger qui dans les années trente couvrait outre-Rhin: les troupes prussiennes menaçantes, aux ordres d'un roi réactionnaire et belliciste.

<sup>10</sup>En 1939, le héros romantique auquel André Jurieux est comparé n'était plus uniquement un aviateur intrépide. Lindbergh avait visité l'Allemagne nazie, avait admiré le niveau technique de la Luftwaffe, avait été décoré par Hermann Goering, et menait une campagne pour que les Etats-Unis ne s'engagent pas aux côtés de la France et de la Grande-Bretagne en cas de nouvelle guerre.

<sup>11</sup>Voir Lacouture (434-40).

<sup>12</sup>Le parallèle entre les deux personnages est renforcé par l'origine autrichienne (souvent mentionnée) de la femme de La Chesnaye, Christine, ainsi que par le statut quasi-monarchique de leur couple, au centre d'une société moribonde. A noter que dans *La Marseillaise*, le commandant militaire du palais des Tuileries s'appelle La Chesnaye.

<sup>13</sup>Voir Tiff.

<sup>14</sup>Selon Dalio (91), c'est lui qui suggéra à Renoir l'idée d'une querelle cathartique entre Maréchal et Rosenthal.

<sup>15</sup>Dalio résume ainsi l'atmosphère lors de la sortie du film: "Juillet 1939. Etrange présentation que celle de *La Règle du jeu* dans un Paris qui frémit déjà sous les bruits de guerre chaque jour plus insistants" (130).

<sup>16</sup>Par contre, de Boeldieu et von Rauffenstein utilisent entre eux l'anglais, langue alors à connotation aristocratique, en tant que mécanisme d'exclusion.

<sup>17</sup>Voir Sesonke (ch. 21).

<sup>18</sup>D'autres scènes prolongent ce pressentiment: la *Danse macabre* (1874) de Camille Saint-Saëns qui accompagne le sketch des squelettes, ainsi que le défilé funèbre de silhouettes sur le mur qui clôt le film. Quant au contexte historique, rappelons qu'en 1939, la France était presque entourée par des régimes fascistes: l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie.

<sup>19</sup>A un niveau plus comique, c'est le général qui affirme avoir "horreur des coups de feu" (227) lorsque Schumacher, brandissant un pistolet, poursuit Marceau à travers les salons du château.

### Références

- Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. 1900. *Œuvres*. Ed. André Robinet. Paris: PUF, 1984. 383-485.
- Dalio, Marcel. *Mes années folles*. Paris: Lattès, 1976.
- Ferro, Marc. *Cinéma et histoire*. 2<sup>e</sup> éd. Paris: Gallimard, 1993.
- Lacouture, Jean. *Léon Blum*. Paris: Seuil, 1977.
- Pithon, Rémy. "Cinéma français et cinéma allemand des années trente: de l'échange à l'exil". *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*. 2 vols. Ed. Hans Manfred Bock, Reinhart Meyer-Kalkus et Michel Trebitsch. Paris: CNRS, 1993. 2: 587-99.
- Renoir, Jean. *Ecrits 1926-1971*. Paris: Belfond, 1974.
- . *La grande illusion*. Ed. Gérard Vaugeois. Paris: Balland, 1974.



---. *La règle du jeu. Nouveau découpage intégral*. Ed. Olivier Curchod. Paris: Livre de Poche, 1999.

---. *Ma vie et mes films*. Paris: Flammarion, 1974.

Sadoul, Georges. *Le cinéma français (1890-1962)*. Paris: Flammarion, 1962.

Samuels, Maurice. "Renoir's *La Grande Illusion* and the 'Jewish Question.'" "

*Historical Reflections* 32.1 (Spring 2006): 165-92.

Sesonske, Alexander. *Jean Renoir: The French Films, 1924-1939*. Cambridge: Harvard UP, 1980.

Sorlin, Pierre. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London: Routledge, 1991.

Tiftt, Stephen. "Drôle de guerre: Renoir, Farce, and the Fall of France."

*Representations* 38 (Spring 1992): 131-65.



(120)—se trouve en grande partie effacée par son statut aristocratique, par son train de vie de riche oisif. Le descendant de Rosenthal est en quelque sorte devenu de Boeldieu, l'aristocrate inutile et condamné, dans le deuxième film. Alors que Rosenthal avait un statut d'intermédiaire tant au niveau social (le bourgeois qui établit un lien avec l'ouvrier, Maréchal) que national (le courageux soldat français qui parle allemand), La Chesnaye n'est plus qu'un parasite privilégié dans une société en état de déliquescence. Obsédé par ses appareils mécaniques, auxquels il est dans plusieurs scènes métonymiquement associé, La Chesnaye illustre la théorie de Bergson sur le comique en tant que "mécanique plaqué sur du vivant" (404-18), le rire ayant une fonction normative et coercitive, destinée à punir ou à faire rentrer dans le rang ceux qui s'écartent de ce qu'Octave—personnage joué par Renoir lui-même—appelle les "règles très rigoureuses" (62) du jeu social. Qu'ils soient ludiques, musicaux ou même cynégétiques, les divers mécanismes à l'œuvre dans le récit imposent leur rythme à l'activité humaine, éliminant progressivement toute spontanéité, ce que vient incongrûment rappeler le général à chaque fois qu'il affirme qu'une qualité "se perd" (135) ou "devient rare" (272). Derrière l'amoncellement de ces mécanismes déshumanisants se profile la perspective imminente d'une guerre mécanisée.

*Illusion* pouvait encore faire référence à l'esprit consensuel du Front populaire, dont seul l'aristocrate était symboliquement exclu. Chacun à sa manière, Maréchal et Rosenthal restaient des personnages positifs, chargés d'espérances et de valeurs. Leur entente, en dépit des barrières de classe et de religion, laissait espérer une réconciliation plus générale, par-delà les frontières nationales. On ne peut que constater l'absence de tels personnages dans *Règle*: le microcosme de la Colinière se divise en maîtres décadents et en serviteurs peu suspects d'activisme prolétarien. Miroir inversé des maîtres, de leurs préjugés et de leur violence latente, le monde des serviteurs ne s'avère porteur d'aucun projet d'avenir. Le jeu social, alourdi par l'hypocrisie, tire à sa fin et ne mène qu'au désastre. D'un film à l'autre, ce qui a disparu en deux ans seulement, c'est l'espoir mesuré que l'entente entre les peuples puisse empêcher une nouvelle guerre.



### Une grande vision

La représentation cinématographique de la Grande Guerre, une vingtaine d'années après l'Armistice, n'avait rien d'exceptionnel<sup>4</sup>. Ce qui distinguait *Illusion* des autres films de guerre de l'époque n'était pas son pacifisme mais plutôt son multinationalisme, et en particulier le niveau des échanges interculturels entre Français et Allemands. On y trouve une suite de scènes dans lesquelles alternent des sentiments d'identification en fonction de la nation ou de la classe sociale<sup>5</sup>. Le repas qui réunit les officiers français et allemands, après que von Rauffenstein a abattu l'avion de Maréchal et de Boeldieu, en offre un bon exemple. Lorsque Maréchal apprend avec plaisir que le soldat allemand avec qui il discute était, avant la guerre, mécanicien en France—"Sans blague! Moi aussi, je suis dans la mécanique" (29)—leur début d'amitié est interrompu par l'apparition d'une gerbe de fleurs à la mémoire d'un autre aviateur français, récemment décédé. La réaction respectueuse des officiers allemands, qui se lèvent pour observer une minute de silence, renforce à son tour les liens aristocratiques entre de Boeldieu and von Rauffenstein. De tels moments de solidarité transnationale, entre ouvriers, bourgeois ou aristocrates, ont lieu tout au long du film, ce qui est en partie rendu possible par l'absence presque totale de violence montrée à l'écran. En effet, *Illusion* ne montre ni bataille rangée ni pilonnage d'artillerie. Dans ce film dont toute l'intrigue se déroule durant Première Guerre mondiale, qui fut pour les combattants d'un niveau de brutalité jusqu'alors inégalé, on aperçoit peu de coups de feu, peu de cadavres. Les nouvelles des combats, qui paraissent bien lointains, arrivent tardivement au camp de prisonniers, à travers le filtre d'affiches ou de journaux. Ce niveau minimal de violence visible tranche avec celui, par moments exacerbé, que l'on trouvera dans *Règle*.

Malgré le contexte—il s'agit après tout de camps où des soldats allemands surveillent des prisonniers britanniques, français et russes—Renoir insiste non pas sur la guerre et le patriotisme mais sur la possibilité d'une entente entre les peuples, au-delà des frontières nationales. La quasi-totalité des soldats allemands ne sont donc pas représentés comme des ennemis implacables, mais comme des hommes ordinaires avec qui il devrait être possible, en d'autres circonstances, de coexister en paix. C'est



Badía, Mindy and Gasior, Bonnie L., ed.

CROSSCURRENTS: TRANSATLANTIC PERSPECTIVES ON EARLY  
MODERN HISPANIC DRAMA.

*Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2006. 175 pp.*

*Review by Estela Alvarado, University of Cincinnati*

En este ambicioso proyecto, Badía y Gasior reúnen ocho artículos en un volumen colectivo que explora el tema transatlántico en la literatura temprana hispano-americana del teatro, bajo diferentes perspectivas y haciendo referencia en los artículos a autores hispánicos con sus respectivas obras. Es importante remarcar que el estudio transatlántico ha ido tomando fuerza y ha llegado a convertirse en uno de los términos más usados en los últimos años.

El libro se estructura en ocho artículos siendo el primero de Mindy E. Badía y Bonnie L. Gasior titulado “Transatlantic Changes and Exchanges: The Permeability of Culture, Identity, and Discourse in Early Modern Hispanic Drama”. En este primer artículo de introducción los autores reflexionan sobre el tema y afirman que el libro incluye el análisis de textos escritos por autores del Nuevo y Viejo Mundo. También, se reflexiona sobre el título del libro “crosscurrents” como una intersección de perspectivas y la trayectoria de ir y venir de cambios culturales.

Siguiendo la clasificación que se presenta en el primer ensayo de Badía y Gasior, el libro se divide en cuatro categorías. La primera parte, Spectacle, Subversion and Hegemony, incluye el artículo de Bradley J. Nelson “Sigüenza and Sor Juana’s *fiestas alegóricas*: An Inquiry into *Redemptive Hegemony* and Its Dissolution”. Este ensayo analiza *Neptuno alegórico* y *Teatro de virtudes políticas* de Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora respectivamente, recogiendo las relaciones entre la política y la representación dramática y ritual. También, pone en relieve la problemática de la conciencia nacional del criollo en Nueva España.



La segunda parte, *Incorporating America: Commodification and Colonization*, incluye tres ensayos que inciden en estudiar las interrelaciones de la economía y el imperialismo en textos de Cervantes y Tirso de Molina. En el artículo de Yolanda Gamboa “Consuming the Other, Creating the Self: The Cultural Implications of the Aztecs’ Chocolate from Tirso de Molina to Agustín Motero and Pedro Lanini y Sagredo” desarrolla un estudio transatlántico sobre un encuentro cultural con el chocolate, su historia y consumo en Europa llegando a influenciar notoriamente en la identidad española del siglo XVII.

En el ensayo de Julio Vélez-Sainz, “Don Dinero Encounters *Don Juan*: The Transatlantic Trading of Money and Desire in Tirso de Molina’s *La villana de Vallecas*”, se dedica a dar a conocer el recorrido de las joyas, el oro y la plata de América en algunas comedias enfocándose en *La villana de Vallecas* y presentando el encuentro significativo de dos personajes del Siglo de Oro, Don Dinero y Don Juan. Vicente Pérez de León analiza en “Colonial Imbalances of Old Cañizares” *El viejo celoso* de Cervantes a través de un estudio metafórico de la nueva situación económica en España que se da lugar como consecuencia del comercio con el Nuevo Mundo y orientado principalmente en el matrimonio del personaje Cañizares.

Hybridity and Representation es el nombre de la tercera sección del libro y está compuesto por dos ensayos que se centran en textos de Sor Juana y Moreto. Michael J. Horswell contribuye en este volumen con su artículo “Transatlantic Performances of Hybridity in Sor Juana’s Baroque Festival, *Los empeños de una casa*” en el que estudia *Los empeños de una casa* como una “fiesta” barroca y al personaje Castaño en un nuevo orden criollo que enfatiza el mestizaje. También, en el artículo de Christopher D. Gascón “Erasure, Exoticism, Hybridity: Cultural Alterity in *Santa Rosa del Perú*”, presenta un análisis sobre la representación de “Latin American othernesses” en *Santa Rosa del Perú* y la proyección de la resistencia latinoamericana al control español ante el rechazo que Rosa realiza a Don Juan en el texto.

La última parte de la obra está dedicada a *Morality Plays* e incluye el artículo de Eric J. Kartchner titulado “Pícaros, Saints, and the New World in Cervantes’s *El*



*rufián dichoso*". Kartchner examina *El rufián dichoso* dando a conocer cómo Cervantes transforma a un pícaro español en un extraordinario español de culto y de esta forma enfatiza el interés de Cervantes en América como una posibilidad de transformar positivamente a España.

En definitiva, este volumen constituye una importante aportación al estudio transatlántico en la literatura temprana hispano-americana del teatro ya que se realizan diferentes análisis tomando en cuenta distintas perspectivas sobre el tema. Por tanto, se convierte así en una referencia importante para todos aquellos que deseen adentrarse en el estudio de este tema.