



Théâtre et cinéma

*Fils d'un peintre génial,
Jean Renoir a peu recherché
la perfection plastique
de l'image pour elle-même.
Tous ses films, en revanche,
reposent sur l'idée de théâtre.
Dans La Règle du jeu,
cette relation
entre théâtre et cinéma
s'avère des plus complexes.*

Le générique frappe les trois coups en titrant : « La Règle du jeu, fantaisie dramatique de Jean Renoir », en séparant comme à la Comédie-Française les noms des acteurs et des actrices, sans hiérarchie entre grands et petits rôles, et en s'achevant sur une citation du Mariage de Figaro. Jean Renoir a en outre confié que son « intention première fut de tourner une transposition des Caprices de Marianne à notre époque ».

De fait, il est aisé de relier le film à la tradition de la comédie à la française : du Jeu de l'amour et du hasard, Renoir reprend le principe des intrigues amoureuses parallèles entre maîtres et serviteurs, ainsi que le prénom de Lisette ; comme Le Mariage de Figaro, La Règle du jeu, « un drame gai » (Renoir), oscille entre la fantaisie comique et le sérieux d'une critique sociale destructrice, à la veille d'une crise historique ; des Caprices de Marianne, Renoir garde le personnage d'Octave, confident-entremetteur, qui renonce à la femme qui l'« aime » et, par une méprise tragique, envoie involontairement à la mort son ami, l'idéaliste rêveur.

Renoir filme en plan fixe et de face aussi bien le sketch des bourgeois déguisés en Autrichiens, qui tournent en dérision une chanson cocardière de l'époque boulangiste (photo A), que l'exhibition par le marquis d'un limonaire, nouvelle merveille de sa collection d'automates (photo B).



Pourtant, Renoir lui-même nous met en garde contre la tentation d'aller plus loin : « Ça, c'est l'extérieur [...] pour servir de véhicule à mon idée générale. [...] Il faut toujours un tremplin pour partir. »

Le jeu des références théâtrales n'étant pas à privilégier, comme le confirme plaisamment le nom du majordome de la Colinière, Corneille (1), mettons au jour l'organisation dramatique du film : elle obéit à une progression en cinq actes, conforme à la structure classique. Après les scènes

parisiennes d'exposition (acte I), les intrigues se nouent lors de l'arrivée en Sologne (acte II) ; la partie de chasse joue le rôle de la crise (acte III), sur le plan social (la chasse, métaphore de la guerre) comme sur le plan affectif (Christine surprend le baiser d'adieu de son mari et de Geneviève) ; la fête de la Colinière et sa sarabande folle accumulent les péripéties d'un vaudeville (acte IV), tandis que la fin nocturne bascule dans un dénouement de tragédie (acte V).



Le théâtre de la Colinière

La fête de la Colinière (photo A) est l'une des nombreuses scènes de théâtre de l'œuvre de Renoir qui, de 1954 à 1960, a également mis en scène et écrit des pièces de théâtre. Avec toujours la même question essentielle : « Où est la vérité ? Où commence la vie ? Où donc finit le théâtre ? » Pas de frontière nette entre réalité et illusion, mais, comme le dit Serge Daney, un no man's land, « une zone d'interférence, la théâtralité, qui pose le problème du vrai et du faux ».

Pour Renoir comme pour Shakespeare (« Le monde entier est une scène »), toute vie sociale est spectacle. Chacun est tour à tour spectateur, metteur en scène d'autrui ou acteur jouant plus ou moins bien son rôle.

Prenons par exemple le marquis, féru d'automates, présentant à ses invités son nouveau limonaire (photo B), avec le « rictus de jouissance dérisoire et bouleversante qui éclaire le visage de Dalio » (André Bazin). Il est évident qu'à cet instant le personnage joue mal son rôle de marquis car il exhibe sa jouissance de propriétaire dans une société qui a soin à la fois de masquer la notion de propriété et de parler sans cesse du plaisir sans jamais laisser affleurer ses émotions. Ainsi, à la fin du film, après la mort de Jurieu, la marquise très maîtresse d'elle-même morigène la jeune Jackie, seule à défaillir de chagrin : « Jackie, on nous regarde ! » Et le marquis d'improviser du haut du peron du château une oraison funèbre de Jurieu, mensonge qui ne trompe personne mais suscite l'estime du général parce qu'il sauve les convenances, c'est-à-dire l'essentiel dans une société entièrement vouée à l'hypocrisie – mot qui, en grec, désignait le jeu de l'acteur.

De fait, à la fin de la danse macabre,



Le marquis et sa maîtresse : plan d'ensemble pour souligner la comédie mondaine (photo C), gros plan sur le mensonge d'un aveu sentimental (photo D).

Christine qui a décidé d'aimer entraîne Saint-Aubin et rencontre Octave :

Octave. – Christine, alors, qu'est-ce qu'on fait ? On ne joue plus ?

Christine. – Non, j'en ai assez de ce théâtre, Octave.

Christine qui, au début du film, avait dit à son mari : « Le mensonge est un vêtement très lourd à porter. »

Alors, le théâtre serait du côté du faux, le cinéma du vrai ? En fin dialecticien, Renoir échappe à une antithèse aussi

simpliste. Pour le montrer de façon précise, choisissons une scène brève mais exemplaire, vers le début du film (10^e à 12^e min), quand le marquis annonce le plus aimablement du monde à Geneviève, sa maîtresse, qu'il a décidé de la quitter. Cette scène est construite sur une opposition du jeu des acteurs comme du montage. Au début et à la fin, deux plans larges, filmés de face, jouent les codes du théâtre de boulevard : la fenêtre ouvre sur un Trocadéro de convention, simple



photo de studio ; les acteurs ont des gestes amples, un phrasé mondain ; la frivolité, l'enjouement, la légèreté affichés sonnent faux (photo C), disant bien que la vérité profonde des personnages se situe du côté de la fausseté.

Le cœur de la scène, en revanche, est morcelé en une suite de champs / contre-champs de plus en plus rapprochés (jusqu'au gros plan), qui filment Geneviève et Robert immobiles, chacun à côté d'une statuette chinoise (photo D). Moment chuchoté de « considérations sentimentales », de confidences émues, de gravité intime, où il est question de vérité et de mensonge. Un pur instant de cinéma. De vérité ?

Subtil Renoir, qui n'a garde de confondre fausseté et mensonge, sincérité et vérité. Les deux personnages ne jouent plus la comédie des conventions mondaines, certes, mais en faisant du sentiment ils mentent, aux autres comme à eux-mêmes. Robert se laisse en effet apitoyer par Geneviève : « Croyez-moi, si vous le voulez, Robert, je tiens à vous. Je ne sais pas si c'est de l'amour ou bien le résultat de l'habitude, mais si vous me quittez, je serais très malheureuse. Et je ne veux pas être malheureuse. » Or, si Geneviève songe à la force de l'amour ou de l'habitude, elle omet ses intérêts de femme entretenue : le chagrin a ses raisons que le monde préfère ne pas connaître.

Vérités et mensonges

Où l'on voit que, chez Renoir, le théâtre n'est pas nécessairement synonyme de masque mensonger, et que le cinéma ne dit pas forcément la vérité de ce que pensent ou disent les personnages (2) : ici le premier désigne la vérité de l'hypocrisie mondaine ; le second filme la réalité du

mensonge de la sincérité et des sentiments, qui masquent le mobile de l'intérêt.

D'autres scènes confirment que le masque reflète la vérité profonde des personnages, non leur désir d'apparence : ainsi la danse macabre et l'ensemble de la fête de la Colinière avec les personnages « amenés à se déguiser, c'est-à-dire à ôter leurs masques » (Truffaut). Geneviève, par exemple, est costumée en bohémienne, donc en nomade, mal fixée dans cette grande bourgeoisie – signe de la précarité de sa situation de femme entretenue ; Jurieu, en dompteur d'ours maniant le fouet, trahit des pulsions qu'il cache avec soin, et peut-être des opinions autoritaires (des grands aviateurs comme Lindbergh ou Mermoz affichaient alors leurs sympathies pour l'extrême droite) ; Octave, metteur en scène involontaire de la tragédie finale, est mal à l'aise dans sa peau d'ours : c'est un solitaire, vu par les autres comme un rustre balourd mais gentil – or lui aussi est capable de méchanceté ou d'égoïsme. Ou si l'on retourne la perspective : Octave voudrait bien donner un coup de griffe à cette société qui l'oblige pour survivre, en tant que parasite, à être aimable. Que Renoir lui-même joue le rôle n'a rien de secondaire, lui qui mettra en scène *Le Testament du Dr Cordelier*, avec le dédoublement entre le bon docteur et son double monstrueux.

Le cinéaste a souvent affirmé la primauté de la notion de « vérité intérieure » sur la « vérité extérieure » : restituer les comportements des personnages que l'on filme, c'est inclure la réalité des représentations mentales qu'ils se forgent sur le monde et sur eux-mêmes, même si elles sont sources d'illusions, de rêverie ou d'idéalisation. On comprend mieux, dès lors, l'importance décisive de l'idée de


théâtre dans ses films, mais aussi sa complexité.

Et Jean Douchet de souligner, à propos de *La Règle du jeu*, « la difficulté d'un film où la relativité chère à Einstein, mais surtout à Pirandello, joue un rôle primordial. À chacun sa vérité (dit Pirandello), car chacun a ses raisons (ajoute Octave-Renoir). La vérité, ici, avance habillée en mensonge. » ■

GILLES GONY

(1) Voir la réplique du marquis : « Corneille ! Faites cesser cette comédie ! »

(2) Voir, au cours de la chasse, la scène de la lunette, métaphore possible de la caméra, où Christine aperçoit de loin le baiser de Robert et Geneviève – en fait un baiser d'adieu qu'elle interprète faussement : elle a pris pour « une image juste » ce qui était « juste une image » (Godard). L'objectif d'une caméra n'a donc rien d'objectif puisque toute image est vécue comme représentation.

 *Le Film du théâtre*, dir. Béatrice Picon-Vallin, CNRS Éditions, 1997, 290 F.

« Théâtre et Cinéma », *Cahiers de la Comédie-Française* n° 15, P.O.L., 1995, 90 F.

Cinéma et Théâtralité, dir. Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gestenkorn, André Gardies, Aléas, 1994, 100 F.

Le Théâtre dans le cinéma, La Cinémathèque française, coll. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique n° 3, 1993. *Théâtre et Cinéma* (20 textes inédits), Studio 43 de Dunkerque, 1990.

« Théâtre et cinéma », dans *Qu'est-ce que le cinéma*, d'André Bazin, édit. du Cerf, coll. 7^e Art, 1975.