

JEAN RENOIR

La Grande illusion



L'AVANT FILM

L’Affiche	1
Guerre et paix	
Réalisateur & Genèse	2
Travailler sur la nature... en la modifiant	
Analyse du scénario	5
Solidarité versus Liberté	

LE FILM

Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Le tour du propriétaire	
Mise en scène & Signification	10
Coupures et unité : images d’un monde en guerre	
Analyse d’une séquence	14
La Guerre en dentelles	
Bande-son	16
Fragson, Strauss et « graphophone »	

AUTOUR DU FILM

Jean Gabin, posture et imposture	17
Interprétation et réception de <i>La Grande illusion</i> : de la fraternité à la haine ?	18
Les camps de prisonniers	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.site-image.eu
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d’une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l’image animée.

Remerciements : Carlotta Films.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l’Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d’imprimer : septembre 2013

SYNOPSIS

Vers 1916, lors d’un vol de reconnaissance, le capitaine de Boëldieu et le lieutenant Maréchal sont abattus par le commandant von Rauffenstein derrière les lignes allemandes, puis transférés au camp d’Hallbach. Ils partagent une chambre avec quatre autres officiers, dont Rosenthal, issu d’une riche famille de banquiers juifs, un acteur cabotin, un ingénieur du cadastre et un instituteur passionné de Pindare. Tous creusent depuis des mois un tunnel pour s’évader. Annoncée lors d’une représentation théâtrale devant les autorités allemandes, la reprise de Douaumont par les troupes françaises donne lieu à une *Marseillaise* patriotique qui mène Maréchal au cachot. Le jour prévu pour l’évasion, un changement de camp ruine le projet.

Transférés, après plusieurs tentatives d’évasion, à la forteresse de Wintersborn “dont on ne s’échappe pas”, commandée par von Rauffenstein, de Boëldieu et Maréchal retrouvent Rosenthal et d’autres officiers. Rauffenstein, engoncé dans un corset à la suite de ses blessures et quoique conscient de la fin des valeurs aristocratiques, traite Boëldieu avec une sympathie de caste. Tandis que Rosenthal enthousiaste et Maréchal encore sceptique songent à une nouvelle évasion, un incident révèle la faiblesse de la garde allemande et incite Boëldieu à mettre au point un plan. Il organise un chahut qui provoque un appel général dans la cour de la forteresse. Seul Boëldieu manque : il joue de la flûte sur le chemin de ronde. Tous les gardes se lancent à sa poursuite permettant à Maréchal et Rosenthal de fuir. Rauffenstein est dans l’obligation d’abattre Boëldieu. Les deux fuyards trouvent refuge dans une ferme où une relation amoureuse se noue entre Maréchal et la jeune paysanne allemande Elsa. Les deux hommes franchissent la frontière suisse. Ils partent reprendre le combat chacun de son côté. Maréchal se promet de revenir chercher Elsa et espère que cette guerre sera la dernière. Ce dont doute hélas beaucoup Rosenthal !...

L'AFFICHE

Guerre et paix

Frappe immédiatement dans l'affiche originale de Bernard Lancy pour *La Grande illusion* sa composition délibérément organisée en diagonale. Si l'affichiste l'a parfois utilisée (*Espoir*, de Malraux ; *Le Ciel est à vous*, de Grémillon ; *Les Enfants du Paradis*, de Carné ; *Les Enchaînés*, d'Hitchcock...), ce ne fut jamais de façon aussi violente. Le fait est d'autant plus marquant qu'il est difficile de distinguer ce qu'est exactement cette silhouette ainsi penchée. Un soldat certes, même un soldat allemand de la Grande Guerre, reconnaissable à son casque à pointe. Mais l'immobilité du visage, du corps, l'absence de détails de l'uniforme (boutons, galons), la couleur monochrome et l'inclinaison du corps à 45° ne permettent pas de trancher entre la représentation d'un être humain et une statue. Cette figure pourrait être sortie d'un quelconque *Golem* expressionniste ou du *Métropolis* de Fritz Lang. Le visage immobile suggère la menace et la solidité militaire, l'inclinaison la fragilité (comme ces statues de dictateurs que l'on voit basculer sous l'effet d'une insurrection populaire). Le dégradé de couleurs du beige au marron intègre cette silhouette dans le fond de l'affiche, achevant de lui ôter toute humanité et toute vie.

Mais frappe l'œil et retient l'attention également cette tache bleu et blanc qui occupe pratiquement le centre de l'affiche et troue le thorax du soldat. L'indifférence du visage sans réaction à la blessure, même si nous sommes aux antipodes de tout réalisme, apparente maintenant ce corps à un cadavre que l'on peut imaginer non plus debout, mais allongé sur le sol, dans une prise de vues en plongée à 180°. Le trou d'obus qui a ouvert la poitrine laisse échapper un oiseau blanc que l'usage nous fait assimiler à une colombe, oiseau qui annonça, selon la Bible, la fin du Déluge et le début de la Paix sur terre (pour combien de temps ?). De ce cadavre naîtrait la Paix... Mais l'oiseau n'est pas libre, retenu par des barbelés suggérant l'enfermement et les camps, une coulée de sang entachant son plumage immaculé...



Même si Picasso, en 1937, n'a pas encore peint sa *Colombe de la Paix*, celle-ci fait clairement allusion à la propagande pour la paix. Le message est clair et même lourdement symbolique : le militarisme, bien sûr attribué à l'Allemagne, emprisonne la Paix et menace la Liberté...

Et le film ? Le titre barre en grosses lettres du même rouge sang que la blessure de l'oiseau : « LA GRANDE ILLUSION ». Titre qui conserve, dans cette affiche, tout son mystère. Incontestablement, l'image prêche pour la paix... Sans avoir encore vu le film, un an avant les accords de Munich, quelle est l'illusion que désignent le titre et cette affiche ? Celle de la guerre, du militarisme comme solution ? Ou l'illusion d'une paix encore possible et à laquelle on voudrait croire ? Les spectateurs de juin 1937 ont choisi, eux, de croire dans cette *Grande illusion*...

PISTES DE TRAVAIL

- Chercher les traits particuliers de cette affiche : orientation du sujet principal en diagonale ; fond aux couleurs grises, y compris le nom des trois principaux acteurs ; silhouette du personnage représenté (soldat allemand à casque à pointe) : vrai soldat, statue/effigie, cadavre ?...
- Quel rôle jouent la couleur de la trouée centrale en pleine poitrine du soldat ?
- Quel rôle joue le rouge du titre ? Sa relation avec la tache sur le plumage de l'oiseau. Noter la manière d'afficher sans en avoir l'air les trois couleurs du drapeau français.
- Résumer le sens de l'affiche en une phrase, comme une morale de fable.

RÉALISATEUR GENÈSE

Travailler sur la nature... en la modifiant

Filmographie

- 1924 *La Fille de l'eau*
- 1926 *Nana*
Sur un air de Charleston (ou *Charleston*)
- 1927 *Marquitta*
- 1928 *La Petite marchande d'allumettes*
Tire-au-flanc
- 1929 *Le Tournoi*
(ou *Le Tournoi dans la cité*)
Le Bled
- 1931 *On purge bébé*
La Chienne
- 1932 *La Nuit du carrefour*
Boudu sauvé des eaux
- 1933 *Chotard et Cie*
Madame Bovary
- 1934 *Toni*
- 1935 *Le Crime de Monsieur Lange*
- 1936 *La Vie est à nous* (collectif)
Partie de campagne (ou *Une partie de campagne*) (achevé en 1946)
Les Bas-fonds
- 1937 *La Grande illusion*
La Marseillaise
- 1938 *La Bête humaine*
- 1939 *La Règle du jeu*
- 1941 *Swamp Water (L'Étang tragique)* (USA)
- 1943 *This Land Is Mine (Vivre libre)* (USA)
- 1944 *Salute to France*
(*Salut à la France*) (USA)
- 1945 *The Southerner*
(*L'Homme du Sud*) (USA)
- 1946 *The Diary of a Chambermaid*
(*Journal d'une femme de chambre*) (USA)
- 1947 *The Woman on the Beach*
(*La Femme sur la plage*) (USA)
- 1950 *The River (Le Fleuve)*
- 1952 *Le Carrosse d'or*
- 1954 *French Cancan*
- 1956 *Éléna et les hommes*
- 1959 *Le Testament du docteur Cordelier*
Le Déjeuner sur l'herbe
- 1962 *Le Caporal épinglé*
- 1969 *Le Petit théâtre de Jean Renoir*



Jean Renoir (à droite) tourne *L'Étang tragique* à Hollywood avec Dana Andrews, John Carradine (1941).

Second fils du peintre Auguste (ou Pierre-Auguste) Renoir, Jean Renoir est né sur la butte Montmartre à Paris, le 15 septembre 1894. Son enfance se passe parmi les peintres amis de la famille, Cézanne, Monet, Degas, Pissaro, mais aussi des écrivains comme Zola. Le petit Jean grandit également au milieu des modèles de son père. L'un des préférés de ce dernier, Gabrielle Renard, est la nourrice de Jean et lui fait découvrir le Guignol des Tuileries, les mélodrames et les contes d'Andersen.

Auguste Renoir élève ses enfants dans le mépris de l'argent, des politiciens et de ceux qui « posent », à l'intellectuel ou à l'« artiste ». En 1913, Jean s'engage dans la cavalerie, attiré par les chevaux et l'uniforme, mais aussi par le nationalisme. Deux blessures le font verser dans les chasseurs alpins puis l'aviation. La seconde convalescence l'amène à fréquenter assidûment les salles de cinéma, où il apprécie les films américains et surtout Charlot !

Après la mort de son père, il épouse son dernier modèle, Catherine Hessling¹. Il se lance un temps dans la céramique d'art avec son jeune frère Claude, puis, Catherine rêvant de devenir star, Jean se fait introduire dans le milieu du cinéma par son frère Pierre, acteur. Il finance à l'aide de l'héritage paternel ses premières réalisations, en particulier *La Fille de l'eau* (1924). La découverte de *Folies de femmes*, d'Erich von Stroheim est pour Renoir une révélation : « J'entrevis la possibilité de toucher [le public] par la projection de sujets authentiques dans la tradition du réalisme français. [...] Je refis une espèce d'étude du geste français à travers les tableaux de mon père, et des peintres de sa génération »². Il tourne alors *Nana* (1926), d'après le roman d'Émile Zola. Pour la première fois, on trouve dans ce film marqué par la cruauté des sentiments, le parallèle entre le monde des maîtres et celui des serviteurs qui lui sera cher. L'échec financier du film l'amène à accepter des travaux de commande, qui, « dans le jargon du cinéma », expliquera Renoir, sont considérés comme « commerciaux » quoiqu'ils ne rapportent pas d'argent, mais sont « conçus et exécutés suivant le canon des commerçants »³.

Aller sur le motif...

Alors que pour bien des cinéastes, comme René Clair, l'arrivée du parlant est une catastrophe, pour le fils d'Auguste Renoir, c'est une manière d'« aller sur le motif », non pour le « réalisme extérieur » de la simple reproduction, mais parce que « le fait de travailler sur nature en modifiant la nature est une vieille vérité de l'art »⁴. Il expérimente le parlant dès 1931 avec *On purge bébé*, d'après Feydeau, dont le succès lui

permet d'adapter le roman de Georges de la Fouchardière, *La Chiennne*, avec Michel Simon. Malgré sa « noirceur », c'est également un succès. Puis, grâce à Michel Simon, il adapte la pièce de René Fauchois *Boudu sauvé des eaux*. La sexualité y abolit un temps la division de la société en classes, soutenue par la culture et les conventions sociales. Le film marque également l'apparition explicite d'un thème qui parcourt son œuvre, renvoyant à la mythologie grecque, l'opposition de l'ordre apollinien et à l'effervescence et dérèglement dionysiaque.

L'image du Renoir des années 1930 est dominée par le réalisme. D'abord parce que le cinéaste adapte Flaubert (*Madame Bovary*, 1933), Maupassant (*Partie de campagne*, 1936), Gorki (*Les Bas-fonds*, 1936), et Zola (*La Bête humaine*, 1938). Mais c'est juste après *Madame Bovary*, où il oppose la théâtralité du jeu de Valentine Tessier/Emma Bovary à l'authenticité des décors, que Renoir a atteint ce qu'il appelle « l'aboutissement de [ses] rêves de réalisme intransigeant »⁵ avec *Toni* (1934), d'après un fait divers authentique parmi des ouvriers immigrés italiens dans le sud-est de la France. Quoiqu'il s'en défende, le film est considéré par de nombreux historiens comme le précurseur du néo-réalisme italien.

Les événements du 6 février 1934 ainsi que sa compagne de l'époque, la monteuse Marguerite Houllé, rapprochent Renoir de la politique. En collaboration avec Jacques Prévert et le Groupe Octobre⁶, il réalise en 1935 *Le Crime de M. Lange*, qui, après coup, apparaît comme précurseur des événements politiques à venir : des ouvriers fondent une coopérative, un tribunal populaire improvisé juge un patron crapuleux... « Compagnon de route » du Parti Communiste Français, Renoir dirige le film de commande collectif du parti pour la campagne électorale du Front populaire en mai 1936, *La Vie est à nous*, et de 1936 à 1938, il tient une rubrique libre dans le quotidien fondé par Louis Aragon, Ce soir. Puis, décrivant la Révolution française à travers les petits faits de la vie quotidienne du sans-culotte comme de la famille royale, *La Marseillaise* (1937) est financé en grande partie par souscription de la CGT auprès du public.



L'équipe de *La Vie est à nous* (1936).

De Pinsard à Maréchal...

C'est vers la fin de l'été 1934, alors qu'il tourne *Toni* en Provence, que Renoir retrouve par hasard l'homme qui lui a sauvé la vie en 1915. Obligés d'accompagner quelqu'un de l'État-Major pour une mission mystérieuse, pris en chasse par un avion allemand, ils furent sauvés par l'intervention du Spad de l'adjudant Pinsard « un des plus brillants chasseurs de l'aviation française ». Renoir est fasciné par cet homme en qui il voit un

alter ego, passe des heures à écouter ses histoires de chevaux, avant de le perdre de vue. Vingt ans plus tard, Pinsard est devenu général, mais il est toujours intarissable sur ses aventures : abattu sept fois, sept fois évadé. Renoir prend des notes et, vers l'automne 1935, demande au scénariste Charles Spaak de tirer de ces notes (*L'Évasion de Pinsard*) un projet de scénario. Spaak s'inspire sans doute également d'un récit de Pinsard publié en 1917 par la revue *La Guerre aérienne*. On y trouve une « mission de reconnaissance en compagnie d'un aristocrate », sa capture, son séjour au cachot et les larmes de ses camarades à sa sortie, enfin « son évasion d'une forteresse en compagnie du capitaine Ménard et leur marche (retardée par la foulure de Ménard) [...] vers la frontière suisse avec pour seuls soutiens des vivres et une carte ». On peut ajouter à cela un récit du lieutenant Villelume (*Le Figaro*, 23 mai 1918), qui se sacrifia pour faciliter l'évasion de deux de ses camarades, Ménard et Pinsard... Pourtant, ni le nom ni le récit de Pinsard ne figurent au générique de *La Grande illusion*.

Outre une recherche documentaire auprès de la Ligue des évadés de guerre, les diverses versions du scénario s'inspirent également d'un roman⁸ de Jean des Vallières où le héros aviateur sympathise avec un Allemand ancien mécanicien en France, rencontre un instituteur, un ingénieur, un acteur, un parisien gouaillier, un traducteur du poète Horace, avec un tunnel creusé pour s'évader, un théâtre de travestis anglais, la communauté russe, la forteresse et son commandant, une opération de tapage nocturne, l'insistance sur l'expression « streng verboten », la chanson *Il était un petit navire*... Des Vallières perdit son procès en « plagiat partiel », mais il est vrai qu'à la sortie du film, nombre de poilus survivants eurent le sentiment d'y retrouver leur propre histoire... Le théâtre aux Armées, les propos sur la mode féminine, les gants blancs de Boëldieu sont des souvenirs personnels de Renoir... Charles Spaak s'inspira aussi de son frère Paul Henri Spaak⁹, qui provoqua un scandale en chantant la *Brabançonne* (hymne national belge) pour conclure un spectacle théâtral dans un camp de prisonniers.

Dans une première version du scénario de la fin de l'été 1936¹⁰, Boëldieu s'écrivit alors « Bois-le-Dieu », mais les grandes lignes dramatiques sont tracées. Dans le second camp, l'affinité de classe ne lie pas encore Boëldieu à Rauffenstein (quasi inexistant) mais à un officier français. L'aviateur s'enfuit avec l'artilleur Dolette, sec, beau, intellectuel (prévu pour Le Vigan) « deux hommes, deux vrais, qui se sont reconnus tout de suite ». Tous deux couchent avec la paysanne allemande. Pour passer en Suisse, ils abattent à regret une sentinelle allemande et se donnent rendez-vous pour le réveillon chez Maxim's (qu'ils ne connaissent pas), où leur table réservée demeure vide.

Mais *Les Évasions du capitaine Maréchal* n'intéressent aucun producteur. Avant de renoncer faute de partenaires. Renoir refuse la suggestion d'ajouter un rôle d'infirmière allemande (destiné à Annabella) qui circulerait de baraque en baraque. Quoiqu'il l'ait nié par la suite, Renoir aurait proposé à Julien Duvivier, fin 1935, d'échanger ce projet contre celui de *La Belle Équipe*, sur lequel travaillait également Spaak. Mais Duvivier aurait considéré que les histoires de « poilus » n'intéressaient personne. C'est finalement Gabin qui débloque la situation en s'intéressant au rôle de Maréchal. Renoir songeait à l'acteur depuis l'immense succès de *La Bandera* et après l'avoir utilisé dans *Les Bas-Fonds*. Frank Rollmer (et surtout son adjoint Albert Pinkévitch), qui vient de produire le premier film de Marcel Carné, *Jenny*, produit finalement *La Grande illusion*. En novembre 1936, Renoir et Spaak effectuent les repérages en Alsace et décident de filmer certains extérieurs au château du

Haut-Koenigsbourg. Louis Jouvet (Boëldieu) et Pierre Renoir (le commandant de la forteresse) pressentis n'étant plus disponibles, Renoir choisit Pierre Fresnay pour le premier. C'est le directeur de production qui embauche sur un coup de tête Erich von Stroheim, rejeté de Hollywood et quasi inconnu en France. Renoir est atterré de proposer à celui qui est son maître depuis *Folies de femmes* le rôle du commandant qui se réduit alors à deux scènes et quatre répliques ! Le scénario est remanié en catastrophe juste avant, voire pendant, le tournage par Renoir, qui cherche à rééquilibrer « les points de vue français et allemand » (demande de Stroheim), son fidèle ami Karl Koch, l'assistant Jacques Becker, parfois Spaak. Avec sans doute des suggestions de Stroheim. Ce dernier a choisi lui-même ses accessoires et son costume, on doit au décorateur Eugène Lourié l'immense croix de la chambre de von Rauffenstein et peut-être l'idée du géranium... Les extérieurs sont tournés en Alsace, à Neuf-Brisach, au Haut-Koenigsbourg et à la caserne de Colmar. La scène finale dans la neige près de Chamonix, en l'absence de Dalió et Gabin (sur un autre tournage). Les intérieurs, dans les studios de la Tobis à Billancourt et ceux d'Éclair à Épinay. Déçus, Gabin et Spaak n'assistent pas à la première de gala qui accueille froidement le film. Le premier estime qu'« il n'y en a que pour le Schleu » (Stroheim) et qu'il n'est plus la figure centrale du film où Pierre Fresnay a également pris beaucoup de place. Spaak a même envisagé de retirer son nom du générique. L'idée initiale de la division de la société en classes l'emportant sur la division du monde en nations, qu'il avait partagée au départ avec Renoir, lui paraît s'effacer devant l'importance de la relation Boëldieu/Rauffenstein et le sentimentalisme de l'aventure avec Elsa... Il y a peut-être, selon lui, un peu trop, dans ce film, de « braves gens », selon l'expression de Renoir... En 1946, il insistera sur le message pacifiste du film alors qu'on l'accuse de réhabiliter les Allemands, tout en remarquant perfidement : « Il n'est que les officiers de carrière pour aimer porter l'uniforme » (*Paris-Matin*, 10 septembre 1946).



Renoir et Gabin, tournage des *Bas-fonds*, 1936.

L'art sans la propagande

Avec les succès énormes de *La Grande illusion* et de *La Bête humaine*, Renoir, couvert de récompenses, est au faite de sa gloire. Il choisit alors de tourner un film de son cru, très librement inspiré de Marivaux et de Beaumarchais, qu'il produit avec quelques amis, *La Règle du jeu* (1939). Conscient de l'échec du Front populaire, de l'imminence de la guerre et de l'aveuglement des classes dirigeantes qui « dansent sur un volcan », il veut réaliser « un drame gai », mais personne ne s'y reconnaît ou ne veut s'y reconnaître. C'est un échec cuisant. Le



Le Fleuve, 1950.

film est coupé, retiré de l'affiche et finalement interdit. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des sommets de son œuvre et un des films qui marquent l'entrée du cinéma dans la modernité. En 1941, Renoir quitte la France pour Hollywood, après une « mission diplomatique » et un tournage avorté à Rome avant l'entrée en guerre de l'Italie. Tout cela lui sera amèrement reproché et il sera longtemps attaqué par une majorité de la critique française, aveuglée par un ressentiment à l'égard de celui qui aurait trahi leurs idéaux communs de 1936, oubliant eux-mêmes que le cinéma est un art et non une activité militante au service d'un parti... Dans les années 1950-1960, une partie de la critique, dont les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, se battent pour celui qu'ils appellent « le Patron », pour faire reconnaître les beautés de certains de ses films américains ou admirer de purs chefs-d'œuvre alors méprisés comme *Le Fleuve*, tourné en Inde, des méditations sur le spectacle – autre grand thème d'œuvre de Renoir – comme *Le Carrosse d'or* et *French Cancan*, ou des critiques tragique ou épicurienne de l'emprise de la science et de la religion sur le corps (*Le Testament du docteur Cordelier* et *Le Déjeuner sur l'herbe*).

Avant de mourir le 12 février 1979 à Los Angeles, retiré aux USA avec Gabrielle et près de son fils Alain, Renoir a laissé plusieurs romans ainsi qu'un livre de souvenirs irremplaçable sur son père¹¹. En 1962, il avait réalisé *Le Caporal épinglé*, qui est un remarquable complément de *La Grande illusion*, un autre film d'évasion sur un monde dont toutes valeurs ont été détruites après l'horreur de l'autre guerre mondiale, où toute illusion paraît désormais impossible...

1) Andrée Heuchling, dite Catherine Hessling (1899-1979), entrée au service des Renoir en 1919, a épousé Jean en 1920. Leur fils Alain naît en 1921 et le couple se sépare en 1930. Le divorce ne sera prononcé qu'en 1949. L'actrice poursuit une brève carrière dans les années 1930.

2) « Souvenirs », décembre 1938, in *Écrits*, cf. bibliographie, p. 20.

3) *Id.*

4) In *Pour Vous*, n° 204, 13 octobre 1932.

5) *Ma vie et mes films*, p. 140, cf. bibliographie, p. 20.

6) Le Groupe Octobre, né en 1932 d'un groupe théâtral populaire et militant patronné par la CGT et le Parti communiste, était animé par Jean-Paul Dreyfus (futur Le Chanois, cinéaste), Raymond Bussières, acteur, et surtout Jacques Prévert.

7) Cité par Pascal Mérigeau, in *Renoir*, cf. bibliographie, p. 20.

8) *Tendre Allemagne : Kavalier Scharnhorst* (1931), Le Livre de Poche, UGE, 1973.

9) Premier Ministre de Belgique en 1938.

10) Reproduite in *Renoir* par André Bazin, p. 169-181, cf. bibliographie, p. 20.

11) *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, 1962, cf. bibliographie, p. 20.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Solidarité versus Liberté

« *La Grande illusion* est un scénario enfantin à écrire, parce qu'il y a une histoire générale qui est enfantine, et, étant enfantine, est assez forte pour retenir l'attention du public. C'est l'histoire de gens qui veulent s'évader : s'évaderont-ils ? Ne s'évaderont-ils pas ? »¹ Le récit de Pinsard consigné par Renoir² était de toute évidence un pur récit d'aventures, suite d'anecdotes factuelles. Ce sera le vecteur principal du scénario, alternant les actions tournées vers l'évasion, avec ses obstacles et ses échecs, et des intermèdes, scènes de vie quotidienne introduisant un élément secondaire : la solidarité ou non du groupe.

Le scénario se compose très classiquement de trois parties déclinant l'intrigue principale liée à l'évasion. **Partie I** (séq. 6 à 18, env. 37') : le percement du tunnel dans le camp de Hallbach permettra-t-il de s'évader malgré la surveillance des gardiens ? **Partie II** (19 à 27, env. 40') : dans le système carcéral plus efficace de la forteresse de Wintersborn, Maréchal et Rosenthal s'évaderont-ils grâce au plan et au sacrifice de Boëldieu ? **Partie III** (séq. 28 à 32, env. 24') : dans l'espace ouvert à tous les dangers du Wurtemberg, Maréchal et Rosenthal échapperont-ils ensemble aux Allemands ?

Sans négliger l'efficacité dramatique de ce schéma, il est évident que le scénario de *La Grande illusion* déborde cette ambition minimale. À la notion de liberté s'ajoute en effet celle de solidarité, et son corollaire, la division. Beaucoup de films de groupe reposent sur la mise en danger, voire l'éclatement, du groupe par infiltration d'un élément étranger : espion, alien ou... femme. Ici, à peine proposé, ce cliché est écarté et même renversé. L'ingénieur s'inquiète de la fiabilité de Boëldieu (8), mais ce dernier non seulement sera fiable, mais s'éliminera de lui-même pour la survie d'une partie du groupe.

Des nations et des classes...

En regard de cette intrigue principale – l'évasion comme *seule lutte possible contre l'ennemi allemand* – apparaît une intrigue secondaire liée à la *lutte des classes*, thème qui ne saurait surprendre un an après le Front populaire. La solidarité « naturelle » entre prisonniers français, corollaire du désir de liberté, résistera-t-elle à la solidarité issue de l'opposition, transnationale, entre aristocrates (de Boëldieu et von Rauffenstein) et hommes du peuple ?

Le double prologue (2 à 5) expose ces deux lignes dramatiques et thématiques. La solidarité populaire, au mess des officiers français (2) passe par la chanson *Frou-Frou*,



la Joséphine qu'on se partage volontiers, et l'alcool qui rend fou quel que soit le grade. À la cantine allemande (5), elle est entre un Allemand et Maréchal, deux ouvriers mécaniciens. La distance instaurée d'emblée par l'homme de l'État-major, son monocle et son ton méprisant (3) trouve son pendant dans l'attitude rigide et prussienne de von Rauffenstein (4). Mais l'apparition de la couronne mortuaire et l'intrusion du gendarme (5) remettent l'intrigue principale (lutte des nations) au premier plan.

Ces deux axes colorent différemment chaque partie. **La première** est plutôt joyeuse, si l'on excepte les « *Streng verboten !* » du commandant Krauss à l'arrivée au camp (6) et le séjour de Maréchal au cachot (16). C'est presque la « guerre en manchette de dentelles », comme l'appelait Buffon, d'autant que le scénario évite soigneusement toute scène de combat (y compris Douaumont), à l'exception de la mort de Boëldieu (26, 27). Dominent les colis de Rosenthal (7) et la représentation théâtrale (15), soit l'axe « solidarité ».

La seconde partie est d'une tonalité plus dure : « *On ne s'évade pas d'ici* », explique von Rauffenstein dont les meurtrissures disent assez l'âpreté des combats hors champ (20). Maréchal souligne cette tonalité par antiphrase : « *... et puis, c'est gai !* » La solidarité est toujours présente face au danger, comme en témoignent l'attitude et le mensonge de Boëldieu lors de la fouille (22). Mais le plan que prépare Rosenthal n'est pas plus pris au sérieux par la chambrée que le dessin du Sénégalais (« La Justice poursuivant le Crime ») ou la traduction de Pindare par Demolder (21). Le tunnel de Hallbach les concernait tous, le projet de Boëldieu implique son sacrifice et la seule évasion de Maréchal et Rosenthal... Sans tenir compte des présailles...

Quant à la lutte des classes, elle est du domaine du persiflage, ce que résume de Boëldieu : « *Tout se démocratise. Ainsi, le cancer, la goutte ne sont pas des maladies d'ouvriers, mais le peuple y viendra, soyez-en sûr...* » (21). À un autre niveau pourtant, l'échec des descendants des chevaliers qui avaient pour mission de hâter l'instauration sur terre du royaume du Christ n'empêche pas von Rauffenstein de lancer avec mépris : « *Un Maréchal et un Rosenthal... officiers ?* » (23). C'est néanmoins la révolte des soldats russes contre le « cadeau » de l'Impératrice (25) qui enclenche le processus de l'évasion.

Dans **la troisième partie**, les deux intrigues se résolvent miraculeusement. La dispute entre Maréchal et Rosenthal (28) fait ressurgir, sur fond d'antisémitisme, l'opposition entre l'ouvrier mécanicien et le riche couturier. Mais l'évocation indirecte (la chanson, 28) de la façon dont de Boëldieu a dépassé la lutte des classes entraîne la réconciliation des deux Français, nous ramenant à la seule lutte contre l'ennemi allemand. La relation amoureuse entre Maréchal et Elsa (30) ne fait qu'éluder un bref moment cette intrigue principale qui demeure : il faut encore passer la frontière (32) et repartir au combat entre nations, avant de revenir – peut-être – auprès d'Elsa...

La Grande illusion est sans doute bien un film contre la guerre, mais la résolution des deux intrigues dans cette séquence 32 qui n'a rien de « finale » est volontairement artificielle : une colère subitement retombée et un coup de foudre... Le « *tu te fais des illusions* » [sur la « dernière » guerre] de Rosenthal répond à Maréchal mais s'adresse surtout au spectateur...

1) Jean Renoir, *Cahiers du cinéma*, n° 78, Noël 1957, repris in *Entretiens et propos* (cf. bibliographie, p. 20).

2) Cf. « Réalisateur et genèse du film », p. 2 à 4.



PISTES DE TRAVAIL

- Peut-on qualifier **La Grande illusion** de film d'aventures ? Si oui ou non, pourquoi ?
- Chercher les enjeux dramatiques de chaque partie du scénario (délimitées par le lieu où elles se déroulent : camp de Hallbach, forteresse de Wintersborn, campagne du Wurtemberg).
- À quoi sert le prologue par rapport aux trois parties qui suivent ? [Introduction des notions de liberté, d'(in)égalité, de fraternité ?] Qu'est-ce qui est proche ou identique entre le mess (la cantine) côté français et côté allemand ?

- Cerner les deux enjeux principaux déterminant les deux intrigues. Le lutte entre nations (allemande et française), engendrant le désir de s'évader et de continuer (finir) la guerre. L'opposition entre classes sociales : officiers venus de milieux populaires (Maréchal, l'instituteur, l'acteur, Demolder...), officiers de carrière (de Boëldieu et von Rauffenstein), engendrant la question de la solidarité (fraternité) au-delà des nations ou au-delà des classes...
- Le rôle de la nourriture et de la faim traversant l'ensemble de la trame du film.

Découpage séquentiel

1 - 0h00'

Générique.

2 - 0h2'01

Pendant la guerre de 1914-1918, au mess d'une escadrille française, le lieutenant Maréchal reçoit l'ordre d'embarquer un gars de l'État-Major pour une mission de reconnaissance.

3 - 0h03'08

Maréchal prend en charge le méprisant capitaine de Boëldieu.

4 - 0h04'03

Le capitaine Von Rauffenstein se réjouit avec ses officiers d'avoir abattu son deuxième avion.

5 - 0h05'04

Maréchal, blessé au bras, et Boëldieu sont reçus à la table des officiers allemands, où on salue la mémoire du pilote français tué.

6 - 0h07'36

Transférés au camp de Hallbach, après avoir entendu la liste de ce qui est interdit, ils sont fouillés en même temps qu'un groupe de soldats anglais. Protestations hautaines de Boëldieu.

7 - 0h10'48

Le riche couturier parisien Rosenthal déballe un colis de victuailles envoyé par sa famille avec Cartier, l'acteur cabotin à l'accent parigot, l'ingénieur au cadastre, l'instituteur taciturne... Maréchal et Boëldieu font leur connaissance. Rosenthal régale tout le monde.

8 - 0h14'47

En lavant les pieds de Maréchal, l'ingénieur lui révèle qu'ils creusent un tunnel la nuit pour s'évader.

9 - 0h16'35

La nuit, alors que Cartier est dans le tunnel, on entend des coups de feu : un fuyard a été abattu. On en a oublié l'acteur qu'il faut ranimer à l'aide du cognac de Rosenthal.

10 - 0h22'47

Dans la cour, chacun se débarrasse de la terre du tunnel. Tous, sauf Boëldieu, se rendent à la salle des fêtes : Rosenthal a reçu des malles de costumes.

11 - 0h25'37

Là, tandis que les Anglais chantent et dansent sur « Tipperary », ils s'étonnent de la mode courte pour les vêtements féminins et un soldat traverse la salle habillé en femme dans un silence ému et gêné.

12 - 0h28'22

Dans la cour, deux vieilles regardent avec pitié passer des cerceils et de très jeunes recrues à l'exercice.

13 - 0h29'00

Dans une salle, d'une fenêtre, Boëldieu observe les manœuvres tandis que les autres, à l'intérieur, s'occupent des costumes. Chacun évoque les raisons qu'il a de s'évader.

14 - 0h32'13

Les Français sont consternés tandis que les Allemands se réjouissent de la chute de Douaumont.

15 - 0h33'27

La représentation commence devant les soldats français et les officiers allemands invités. L'acteur chante, puis Maréchal interrompt le numéro des Anglais travestis pour annoncer la reprise de Douaumont. Tous entonnent *La Marseillaise*. La salle est évacuée.

16 - 0h38'12

Maréchal, au cachot, est pris d'un accès de révolte. Les Allemands reprennent Douaumont. Le géolier offre un harmonica à Maréchal pour le calmer.

17 - 0h41'52

Le tunnel achevé, Rosenthal regrette de partir sans Maréchal. Mais celui-ci est libéré. Émotion générale.

18 - 0h42'55

Le jour de l'évasion, changement de camp ! Dans la cour, Maréchal n'arrive pas à signaler le tunnel à l'un des Anglais qui les remplace et qui ne parle pas le français.

19 - 0h45'13

Traversée en train de la campagne allemande... Des panneaux signalent des camps de prisonniers jusqu'à celui de Wintersborn.

20 - 0h46'50

Dans une chapelle désaffectée, le capitaine von Rauffenstein, commandant le camp, accueille avec complicité de Boëldieu, et avec plus de distance Maréchal et le lieutenant Demolder. Il leur fait visiter la forteresse. Maréchal proteste lorsqu'on fouille son képi.

21 - 0h54'45

Rauffenstein a placé Boëldieu, donc les deux autres, dans la chambrée de Rosenthal, qui étudie une carte pour fuir vers la Suisse. Demolder, professeur de grec, traduit Pindare. Un Sénégalais dessine, un serrurier discute avec Boëldieu et Maréchal de la démocratisation des maladies...

22 - 0h56'52

Lors d'une fouille, de Boëldieu peut assurer à Rauffenstein qu'il n'y a dans la chambre rien d'interdit par le règlement : il a caché l'échelle de corde que fabriquent Maréchal et Rosenthal à l'extérieur.

23 - 1h00'24

Rauffenstein reçoit de Boëldieu dans sa « chapelle » et évoque cette guerre comme la fin de leur caste. Boëldieu admire l'attention qu'il porte à son géranium, seule fleur de la forteresse.

24 - 1h03'04

Maréchal évoque avec Rosenthal tout ce qui les sépare d'un Boëldieu...

25 - 1h04'07

Les Russes les invitent à l'ouverture de caisses envoyées par l'Impératrice : au lieu des vivres attendus, ils ne trouvent que des livres et y mettent le feu. Maréchal, Rosenthal et Boëldieu constatent le désordre provoqué... Ce dernier décide de jouer l'appât en renouvelant ce désordre pour permettre aux deux premiers de s'évader.

26 - 1h08'12

Le jour venu, Maréchal est gêné, mais Boëldieu

refuse toute effusion. Le soir, éclate un concert de flûtes que Boëldieu a commandées, rapidement confisquées, suivi d'un chahut monstre. Boëldieu manque à l'appel dans la cour. Rauffenstein le découvre jouant « *Il était un petit navire* » sur les toits de la forteresse... Il tente de le raisonner mais doit se résoudre à l'abattre.

27 - 1h20'54

Dans la chapelle, Rauffenstein assiste Boëldieu mourant, puis coupe le géranium...

28 - 1h25'13

Dans la campagne allemande, Maréchal et Rosenthal se disputent à cause d'une entorse que s'est faite Rosenthal... Maréchal part seul en affirmant qu'il n'a « *jamais pu blairer les juifs* »... mais il revient.

29 - 1h30'02

Dans la grange d'une ferme, ils sont surpris par une paysanne, Elsa, qui a perdu son mari et ses frères à la guerre. Elle nourrit et soigne les fugitifs, et éloigne une patrouille.

30 - 1h37'38

Pour la nuit de Noël, Rosenthal confectionne, avec l'aide de Maréchal, une crèche en pommes de terre pour Lotte, la fillette d'Elsa. Maréchal passe la nuit avec l'Allemande.

31 - 1h41'39

Le lendemain, Rosenthal se dévoue pour annoncer leur départ à Elsa qui avait compris. Elsa et Maréchal promettent de se revoir.

32 - 1h46'15

Dans la neige, Rosenthal se moque des illusions de Maréchal sur « la der des ders », mais chacun va repartir pour la finir... Une patrouille allemande tire puis s'arrête : « *Ils sont en Suisse* ». Les deux hommes disparaissent.

Durée du film en DVD : 1h48'37

PERSONNAGES

Le tour du propriétaire

À la sortie du film, en 1937, les anciens poilus ont eu le sentiment de retrouver leurs camarades de détention, leurs geôliers, leur guerre... La première des « illusions » du film est en effet de nous faire prendre ses personnages pour des êtres réels, but avoué de tout art classique. Nous avons en effet le sentiment de connaître ou d'avoir connu Maréchal, l'instituteur, l'ingénieur, l'acteur, Rosenthal, et même de Boëldieu ou von Rauffenstein, au moins par oui-dire... Il faut pourtant se rendre à l'évidence : nous ne savons pratiquement rien des personnages de *La Grande illusion*. Qui est Maréchal ? Un mécanicien du vingtième arrondissement que ses qualités de pilote ont promu officier... De Boëldieu ? Un aristocrate, dont le cousin fut attaché militaire à Berlin... Il dit « vous » à sa mère comme à sa femme, fume du tabac anglais... Quant à Rauffenstein, un revolver posé sur un exemplaire marqué « Casanova » dans sa chambre nous informe moins qu'il ne nous fait rêver... Rosenthal est juif, issu d'une riche famille de banquiers, a une maison de couture, aime la bonne chère... La plupart des autres sont définis dans le scénario par leur fonction : l'acteur, l'ingénieur, l'instituteur...



Contrairement à une habitude répandue dans le film de groupe, il ne s'agit pas d'un échantillonnage social. Y manque par exemple un commerçant, auquel on ne peut réduire Rosenthal, un paysan, ou une profession libérale. En revanche, le film de prisonniers permettant à des personnages qui n'ont rien en commun dans la vie ordinaire de se rencontrer, de s'opposer ou de se rapprocher, la profession peut créer un lien passager, mais celui-ci reste illusoire : ainsi la rencontre de Maréchal avec l'officier allemand ancien mécano de chez Gnôme à Lyon n'aura pas de suite. Lorsque, dans la séquence 13 (cf. p. 14), chacun définit les raisons qu'il a de s'évader, il est évidemment question, en particulier pour Maréchal, l'ingénieur, l'acteur, de liberté. Également de solidarité, ce que résume Maréchal : « *Et puis ça m'embête d'être ici pendant que les autres se font casser la gueule.* »



L'apatride et le chevalier

Le personnage le plus significatif est évidemment Rosenthal, le Juif, c'est-à-dire dans le cliché classique, l'apatride, le sans-terre. Il évoque sans gêne, avec ostentation même, les propriétés acquises par sa famille, sa galerie d'ancêtres, une situation de sédentaire implanté dans la terre de France qu'il se doit de défendre, au même titre qu'un aristocrate français comme de Boëldieu. Celui-ci, justement, ne réagit pas lorsque Rosenthal lance : « *Vous autres, Français de vieille souche, vous ne posséder même pas cent mètres carrés de votre pays !* » Noble, preux chevalier, militaire de carrière, il s'est donné pour mission de défendre la terre de France par l'épée. À l'inverse de Rosenthal, son rapport à la propriété a quelque chose d'un peu gêné, qu'il transcende par la distinction ou par l'humour, faisant de la guerre un sport comparable au golf ou au tennis. Il se place ainsi au-delà des contingences du propriétaire. Il donnera tout de même sens à la propriété en se sacrifiant pour le riche Rosenthal et l'ouvrier Maréchal. Ce dernier n'appartient pas au clan des propriétaires, mais ne compte pour s'enrichir que sur son travail. Un avenir dont Boëldieu se doit de reconnaître sinon la noblesse au sens où il l'entend, du moins la nécessité. Pas plus que Maréchal l'instituteur ne fait partie des nantis. Mais il est à l'opposé de l'esprit d'abnégation qui s'attache habituellement au métier d'instituteur (surtout à cette époque). Végétarien et (donc ?) cocu, il voudrait bien savoir ce qui se passe chez lui, sa seule propriété étant son épouse. De tous, il est le seul à n'évoquer aucun idéal, à être sans illusions... Parfois joyeusement ou douloureusement cynique, Cartier ne cesse de jouer et paraît aussi désabusé parfois que l'instituteur. Il ne possède que son talent, sa verve, ses calembours, pourtant il a un idéal. Au bout du tunnel où il risque sa vie, il espère retrouver le vrai public qui seul redonnera du prix à ses facéties sans valeur dans le camp. Il a une propriété à reconquérir, la scène, mais c'est pour la partager avec son public comme il le fait un moment lors du spectacle avant que la guerre ne reprenne le dessus.



Au-dessus ou dans le monde...

Des liens de sympathie, voire d'amitié, se tissent deux par deux entre quatre de ces personnages. Le rapport le plus évident se situe entre les deux aristocrates, officiers de carrière portant monocle et gants blancs, échangeant en anglais des propos d'une exquise politesse. Von Rauffenstein apparaît comme l'excès ou la caricature de Boëldieu. À la raideur simplement aristocratique et hautaine du Français, l'Allemand substitue une morgue ostentatoire qui justifie la remarque de l'officier français : « *D'un côté, des enfants qui jouent au soldat ; de l'autre, des soldats qui jouent comme des enfants.* » Entre les deux hommes, il y a le fossé de deux conceptions de l'état du monde. Dans le décor impressionnant de sa chambre surmontée de l'immense Christ de bois sculpté, von Rauffenstein se livre à un cérémonial dont l'outrance lui permet de prolonger une mission dont la vanité lui apparaît clairement au temps des Maréchal et des Rosenthal : « *C'est le seul moyen qui me reste pour me donner l'air de servir ma patrie.* » Boëldieu ne partage pas ce pessimisme romantico-germanique. Il défend Maréchal et Rosenthal (« *De très bons soldats* ») et, dubitatif plus que désabusé, se contente de prendre acte : « *Je crains que nous ne puissions arrêter la marche du temps.* » Il indiquera par l'exemple – non moins romantique et ostentatoire – la voie qui reste à sa caste pour se montrer fidèle à son idéal.



Rosenthal et Maréchal n'ont, eux, pas grand-chose en commun a priori. Pourtant, le couturier fils de banquiers juifs a un besoin, qu'il reconnaît, d'épater la chambrée par ses colis et

son entregent, d'être reconnu pour (au moins) leur égal. Lui, le Viennois, a besoin d'être accepté par la société française, parmi les « gentils ». Maréchal n'est pas un prolétaire au sens propre du terme, mais un ouvrier spécialisé, mécanicien dans un domaine avancé, pilote apparemment réputé. S'il éprouve quelque fascination pour Boëldieu, ce n'est pas le métier qui le rapproche de ce dernier (« *Si j'avais de l'argent, moi, je ferais pas ce métier.* »), moins encore son origine juive (« *Vieille noblesse bretonne !* »)... Un brin macho, un brin raciste, Maréchal est ou se veut « *comme tout le monde* », comme Cartier par exemple, la gouaille en moins. N'est-ce pas précisément la relative banalité de cet ouvrier type qui touche Rosenthal, lui arrache une larme lorsque Maréchal sort du cachot ? N'est-ce pas ce souci de se fondre dans un groupe qui les rapproche, qui justifie qu'ils se retrouvent dans le même « petit navire » de l'évasion ?



Au-delà d'une valeur supérieure telle que la patrie ou l'humanisme, un élément rassemble tous les personnages de **La Grande illusion**, la nourriture. Depuis le repas à la cantine allemande, jusqu'aux vivres du *Petit navire* qui viennent à manquer, en passant par les colis de Rosenthal... La ferme du Wurtemberg est un havre d'abondance : lait, eau, repas, fourrage, protagonistes de la crèche... Le personnage d'Elsa est à la fois convenu et émouvant. Avec sa fillette Lotte, elle est la projection du bonheur simple, tel que peuvent l'imaginer Maréchal, comme Rosenthal, les autres prisonniers et les spectateurs... Une madone. Une madone vivante, que le film comme la guerre nous dérobent. Il nous reste, comme à Maréchal, à faire exister ce qui n'est encore qu'une *grande illusion*.

PISTES DE TRAVAIL

- **La Grande illusion** est un « film de groupe ». Comment est constitué le choix des personnages de ce groupe : selon leurs traits psychologiques ? Physiques ? Leurs opinions politiques ? Leur culture ? Leurs goûts ? Leur situation sociale ? Leur métier ? Renoir a-t-il cherché à établir un panel représentatif, à la façon d'un institut de sondage ? Quelle est la première raison invoquée pour appartenir au groupe déjà constitué avant le début du film par Rosenthal, l'ingénieur, l'acteur, l'instituteur ?
- Grouper les personnages deux par deux, par ressemblance ou par opposition : Maréchal/Boëldieu, Boëldieu/Rauffenstein, Rosenthal/Maréchal, l'acteur/l'instituteur, etc.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Coupures et unité : images d'un monde en guerre



Réalisé dans un système de production classique, *La Grande illusion* apparaît comme l'un des moins novateurs des grands films de Jean Renoir. Il est exact que celui-ci n'offre aucun de ces morceaux de mise en scène qui font la réputation d'autres films de Renoir, tels que le panoramique à 180° lors du meurtre de Batala dans *Le Crime de Monsieur Lange* ou les prodigieux plans-séquences mêlés à la profondeur de champ qui permettaient d'entremêler les trajectoires des différents couples ou celles des maîtres et des domestiques dans *La Règle du jeu*¹. Le découpage, ici, paraît simple, clair, fonctionnel. Ce classicisme est lié à la réputation de réalisme de Renoir, largement développée autrefois par André Bazin². Le respect de la multiplicité des langues (y compris l'utilisation de l'anglais, comme « langue de classe », entre Boëldieu et Rauffenstein), appuie le film « sur l'authenticité des rapports humains par le langage » tout autant que sur celle des extérieurs réels, même si ceux-ci sont transposés en Alsace. La barrière des langues est infranchissable entre Maréchal et un officier britannique à propos du tunnel au sortir du camp d'Hallbach (séq. 18), comme entre lui et son geôlier allemand, qui réussit pourtant à rétablir un lien avec l'harmonica et en fredonnant *Frou-Frou...* (16)

Si « classicisme » il y a, celui-ci ne repose pas sur un découpage dit « classique » fondé sur le jeu des champs-contrechamps, avec une savante gradation des gros-seurs de plan selon l'intensité dramatique. Cette scène du cachot (16) aurait pu être filmée banalement : plan de Maréchal creusant avec sa cuillère, contrechamp sur l'entrée du gardien, retour sur Maréchal que rejoint le gardien, départ du premier quittant le cadre à droite, contrechamp sur sa sortie, arrivée dans le cadre du gardien se heurtant à la porte fermée, etc. Découpage efficace, le montage pouvant renforcer l'effet dramatique. Renoir choisit de tourner le tout en un seul plan : la caméra suit l'action, allant chercher le geôlier, revenant avec lui vers Maréchal, accompagnant la fuite de ce dernier, restant avec le soldat jusqu'au retour du fuyard, s'approchant enfin de Maréchal sur sa paillasse. À la description de l'action, le cinéaste ajoute ainsi le sentiment d'un lien qui unit les deux ennemis. Une solidarité de fait qui n'a rien à voir avec une quelconque complicité, mais qui rappelle que Maréchal est enfermé dans ce cachot par la guerre, comme l'Allemand est immobilisé dans ce camp pour la même raison. Mais la tentative de fraternisation du gardien est annihilée par la violente crise de Maréchal.

Ce mouvement de caméra latéral est fréquent dans *La Grande illusion* (cf. la séquence 13, analysée ci-après p. 14-15). Un autre mouvement, en profondeur celui-là, est constitutif du propos du film. Ainsi, lorsque Cartier annonce à l'ingénieur que Boëldieu n'obtiendra pas le fauteuil à l'anglaise souhaité (séq. 8). Fort banalement, il suffisait que Cartier passe près de son interlocuteur en train de laver les pieds de Maréchal. Nous découvrons Cartier en contreplongée avant que la caméra, par un travelling arrière, ne découvre la fenêtre, puis l'ingénieur et Maréchal. Complication inutile, surtout au tournage ? C'est oublier que la scène repose sur la coopération : Cartier a cherché à répondre au souhait de Boëldieu, l'ingénieur aide Maréchal encore blessé et surtout l'interroge sur la confiance que l'on peut faire au capitaine, donc en donnant déjà la sienne, et celle de la chambrée, à Maréchal lui-même. Le lavement des pieds prend évidemment un tour à la fois symbolique et humoristique, ce geste ayant scellé ainsi le lien du Christ avec les douze apôtres... Au geste trivial de Cartier (« Ceinture ! ») s'oppose ainsi le rituel lavement des pieds, mais ce qui distingue le profane du sacré n'est désormais rien au regard de ce qui lie le groupe, ce que souligne parfaitement le travelling refusant toute coupure entre les trois hommes. Ce type de travelling est fréquent dans le film, manifestant par exemple la solidarité des officiers allemands après que Rauffenstein a abattu le Caudron français (4).



La profondeur de champ est fréquemment utilisée dans le même sens (séq. 5, 13). En revanche, elle souligne le vide de la ferme d'Elsa (29, 30), le désir, la séparation, la solitude d'Elsa et Lotte à la grande table après le départ des deux hommes (31)... Cette profondeur est liée à un élément de mise en scène fréquent chez Renoir mais ici omniprésent, la fenêtre et son équivalent, la porte. La fenêtre, comme la porte, « est une découpe, un espace d'ouverture dans un monde fermé qui draine la vision et la dirige vers l'espace du monde. Elle est comme un canal par lequel s'échappe l'imaginaire, l'appétit de vivre, le besoin d'exister »³. Un plan correspond parfaitement à cette définition, celui où, après la nuit de Noël et juste avant de trouver Elsa et Maréchal à l'évidence devenus amants (31), Rosenthal est penché à sa fenêtre. Il se retire en arrière et la caméra s'avance, le cadre supprime ainsi celui de la fenêtre pour découvrir le paysage du Wurtemberg, le premier vrai paysage depuis le début du film, la liberté et la vie vers lesquels il s'apprête à partir... Peu de temps après, ayant annoncé leur départ à Elsa, Rosenthal refermera la fenêtre sur la charrette à laquelle était accoudé Maréchal, mettant fin au rêve de ce dernier d'une paisible vie à la ferme... Inversement, dans les premières scènes, le film avait commencé par une série de portes ouvrant sur un paysage à peine entrevu et inidentifiable, vite obstrué : par l'entrée de von Rauffenstein (4), celle du soldat annonçant de Boëldieu et Maréchal, celle du gendarme de campagne venu chercher ces derniers (5)... Dans le camp de Hallbach, les fenêtres ne découvrent la plupart du temps qu'un

espace clos, une cour ou un lieu identique à la chambrée où sont enfermés les personnages. La porte du camp elle-même ne s'ouvre que sur des femmes en noir et un convoi funéraire et laisse entrer des recrues embrigadées (12). La séquence 13 analysée est plus explicite encore, comme l'indique la remarque de Boëldieu sur les enfants qui jouent aux soldats et les soldats qui jouent aux enfants : par la fenêtre, les Français découvrent ce à quoi ils ont aspiré et aspirent peut-être encore, retrouver la liberté par la guerre... Mais l'image qui leur est renvoyée de cette liberté est celle de gosses embrigadés et eux-mêmes enfermés dans cette cour... Dans la forteresse de Wintersborn, aucune fenêtre ne permet d'apercevoir le moindre horizon, à l'exception de celle devant laquelle se déroule la conversation désabusée de Rauffenstein avec Boëldieu (23). Toujours grillagée, elle ne découvre que d'autres murailles, même si, plus tard, Rauffenstein regarde tomber la neige pensivement avant de couper le géranium (27). C'est dans la ferme d'Elsa que fenêtres et portes changent véritablement de sens. La porte de l'étable apporte une menace, mais ce n'est qu'une vache suivie d'une femme d'abord effrayée... La troupe allemande qui se présente à la fenêtre est éloignée par la protection de cette dernière, enfin – comme nous l'avons dit ci-dessus –, la fenêtre peut s'ouvrir un matin sur une promesse de liberté, même si c'est pour un instant. Une fois sortis de la ferme, Rosenthal et Maréchal ne rencontreront plus de porte ni de fenêtre, seulement une frontière symbolique, virtuelle... Comme la porte de la ferme qu'Elsa n'a pas refermée mais qui devient, elle aussi,

une frontière virtuelle. Elle détourne les yeux pour ne pas voir partir Maréchal... Il refuse de se retourner de peur de rester... Fenêtres, portes, rêves de liberté, mais aussi séparations encore inéluctables...

« *Inventions des hommes* », affirme Rosenthal à propos des frontières. On a beaucoup discuté à propos de **La Grande illusion**, sur ce qu'est cette « grande illusion » dans l'esprit de Renoir et de Spaak. Comme on a discuté pour savoir si le film affirmait la primauté des différences de classe sur l'opposition des nations ou l'inverse... Ces frontières, ces séparations entre Français et Allemands, entre aristocrates et plébéiens, entre bourgeois et prolétaires, entre Juifs et gentils, ne sont-elles pas avant tout mentales, semble nous dire la phrase de Rosenthal. La fenêtre permet de viser le monde extérieur, réel, mais surtout d'y projeter son désir, de transformer le monde selon son désir. Le cadre dans le cadre qu'est la fenêtre introduit l'idée de spectacle, d'un monde rectifié, « le monde tel que chacun se le représente et s'y représente »⁴. En introduisant le thème du spectacle dans le film de guerre, Renoir ne s'éloigne en effet pas de son sujet. Dans l'affrontement entre deux armées, il y a de la parade virile, du jeu pour impressionner l'adversaire. Le cinéaste se garde bien de montrer la guerre réelle, celle des combats. Il nous frustrer même de la séquence spectaculaire de l'avion de Maréchal abattu (entre 3 et 4). Ce que nous voyons de la guerre qui se déroule hors des camps, ce sont les affiches annonçant la prise ou la perte de Douaumont, les traces des blessures de guerre de Rauffenstein, la mort de Boëldieu, encore celle-ci est-elle jouée à la manière d'un spectacle. La cantine française est ornée d'images de femmes en représentation, celle des Allemands d'actrices ou de chanteuses. Le spectacle que montent les soldats français et allemands, dans lequel Rosenthal, comme couturier et fournisseur des costumes, et Cartier, comme acteur et sans doute partiellement instigateur, est évidemment le moment où se rencontrent guerre et spectacle. Un premier spectacle débute les séquences 14-15 : suite à l'affiche annonçant la reprise de Douaumont par les Allemands, la caméra découvre derrière les fenêtres d'une chambrée les Allemands faisant bruyamment la fête. Les portraits du Kaiser et de la Kaiserin semblent sanctifier la fête. La caméra suit un soldat qui s'éloigne en chantant tandis qu'une pancarte rappelle l'absence d'issue (« *Keine Durchgang* ») et s'arrête sur les six Français regardant navrés le spectacle comme tassés dans une loge inconfortable. Maréchal, approuvé par Boëldieu, affirme qu'ils joueront bien leur spectacle, en invitant même les officiers allemands. Un fondu au noir enchaîne l'image du guitariste allemand et des portraits impériaux sur celle de Cartier chantant. On ne voit plus la fenêtre de la chambrée allemande pas plus que la scène sur laquelle évolue l'acteur : c'est bien spectacle contre spectacle. La caméra glisse vers un groupe d'officiers allemands devenus à leur tour spectateurs... L'incident est déclenché en coulisses par un message que lit Rosenthal et dont s'empare Maréchal qui fait arrêter le spectacle. Au retournement qui inversait la situation de spectateur entre Français et Allemands répond le retournement de la reprise de Douaumont. Un très large et brutal plan général pris du fond de la salle manifeste la solidarité des spectateurs qui se lèvent, que confirme le fait que c'est le soldat anglais qui réclame *La Marseillaise* aux musiciens tout en ôtant sa perruque. En se penchant ensuite vers les autorités allemandes, Maréchal appuie sur le caractère guerrier du spectacle. Ou plutôt qui peut l'être, puisque les mêmes Allemands semblaient ravis devant Cartier chantant Marguerite... et celui-ci lançait même un complice « *Tu piges, Arthur ?* » au plus aimable de leurs gardes. La scène, en 1937, ne pouvait être ressentie que comme hautement

cocardière. Par le pathétique de la situation, Renoir évitait le ridicule et tirait même quelque larme. Le politique l'emportait sur le divertissement, le garde-à-vous sur les perruques féminines... Mais dans le même temps le nationalisme était ramené à son aspect spectaculaire : l'annonce théâtrale de Maréchal sur la scène, la musique qui reprend comme dans le numéro précédent, la pose virile et militaire des soldats anglais affirmant que « *le jour de gloire est arrivé !* » malgré leur accoutrement et leur maquillage féminin, l'alignement des officiers français lançant leur martial « *Aux armes citoyens !* » Le numéro des Anglais(es) se jouait du manque de femmes dans un camp de prisonniers, le geste bravache de Maréchal crée lui une illusion de victoire, de liberté, de solidarité, d'égalité que la guerre serait supposée apporter... La séquence suivante (16) réduit à néant une telle utopie, puisque Maréchal, plus enfermé encore, en est réduit à simuler le creusement d'un tunnel avec une petite cuillère et tenter une évasion infantile, en attendant que le vrai tunnel de la chambrée ne devienne une chimère...

Cette séquence est à l'image du film tout entier, où Renoir ne cesse de se poser une question simple à la résolution pourtant difficile. Comment lutter contre la guerre et célébrer « la réunion des hommes », selon son expression, sans retomber dans le nationalisme cocardier et destructeur ? Renoir a souvent rappelé sa théorie selon laquelle le monde est divisé par des frontières horizontales (de classe) et non les barrières verticales (entre nations). Théorie plus facile à énoncer qu'à (dé)montrer. Malgré l'aventure amoureuse entre Elsa et Maréchal, la complicité Français et Allemands demeure épisodique. L'entente, de classe, entre les deux aristocrates est largement entamée par la trahison de Boëldieu qui se sacrifie pour l'homme du peuple et le bourgeois enrichi, Juif, donc (pour lui) pas de son sang. Même si c'est au nom des valeurs chevaleresques de sa classe, Rauffenstein tue bel et bien son homologue. Et tout juif qu'il est, Rosenthal se comporte à l'égard d'Elsa comme de Lotte, femme et filles d'autres chevaliers morts au combat, selon un code de courtoisie chevaleresque que n'auraient pu renier un Boëldieu ou un von Rauffenstein ! Et les embarras de Maréchal prenant conscience du sacrifice auquel se prépare Boëldieu ne manquent pas de noblesse. Si le film se refuse à entériner la justification de toute guerre entre les nations, il ne milite nullement pour la lutte des classes. Il y a des différences de classes mais aussi attirance des classes. Chacun est fasciné par celui qu'il n'est pas (et ne sera jamais). Maréchal est fasciné par Boëldieu, celui-ci par ceux qui représentent l'avenir de la société, Rosenthal par le vrai Français que représente pour lui Maréchal...

À propos de **Toni**, Renoir écrira que ce film « devait hâter [sa] séparation d'avec la notion de "l'individu-roi". Je ne me contentais plus d'un monde qui ne serait autre chose que l'habitat d'individus sans lien entre eux. Le problème de la vie ne consiste pas à s'isoler de peur d'avoir à partager ce trésor, le moi, le moi absolu, mais à s'intégrer. Dans ce film, je commençais à sentir l'importance de l'unité. »⁵ Ailleurs, il résumera cette réflexion en une formule : « Le monde est un. »⁶ **La Grande illusion** répond à une question : comment recoller les morceaux d'un monde où règnent la séparation, l'enfermement, l'isolement ? Il n'y répond pas par une solution sociale, politique, religieuse ou métaphysique, mais par le cinéma. Et pas simplement par une histoire d'hommes (et de femmes) qui mettent en pratique les principes auxquels croit profondément Renoir : la fraternité (la camaraderie), qui implique l'égalité (un peu forcée ici par les circonstances) et débouche sur la liberté...



Limage absente : ici, un Spad français abattu derrière les lignes allemandes.



À l'Ouest, rien de nouveau, Lewis Milestone, 1930.



PISTES DE TRAVAIL

Classique, moderne

- Peut-on qualifier *La Grande illusion* de « film classique » quant à sa forme, sa mise en scène ? Montrer quelques traits de ce classicisme : linéarité, chronologie, ellipses, alternance, champs-contrechamps parfois, respect de l'échelle des plans et de leur valeur dramatique, respect du réalisme (langues) et de la vraisemblance...

- Chercher les séquences traitées de façon plus « moderne » pour l'époque en une longue prise avec mouvements de caméra et des personnages qui auraient été traités en champ-contrechamp ou en échelonnage dramatique (plan d'ensemble, plan moyen ou américain, plan rapproché, gros plan...). Renvoyer à l'analyse de la séquence 13, p. 14-15, dont les photogrammes figurent sur la fiche-élève.

Ouvertures

- Repérer, dans ce film de prison, d'enfermement, le grand nombre d'ouvertures : portes, fenêtres, portails, ouverts ou fermés, ou s'ouvrant et se refermant sur ou avec les protagonistes. Les classer : portes ou fenêtres ouvrant sur un espace lui-même ouvert ou illusoirement ouvert, ou un espace fermé... Portes et fenêtres offrant ou refusant une communication, réelle ou illusoire, entre deux personnages, un personnage et le groupe auquel il appartient, deux groupes...

1) Je renvoie à *La Règle du jeu*, Jean Renoir, scénario et lecture accompagnée par Domenica Brassel et Joël Magny, La Bibliothèque Gallimard, 1998, en particulier l'« Arrêt sur lecture 2 : le temps et l'espace. »

2) Jean Renoir, par André Bazin, cf. bibliographie, p. 20.

3) Jean Douchet, « Les Fenêtres chez Jean Renoir », *Trafic*, n°24, hiver 1997.

4) J. Douchet, *op. cit.*

5) *Ma vie et mes films*, p. 142, cf. bibliographie, p. 20.

6) Cf. « Le monde est un », par Jean Douchet, catalogue de l'exposition *Renoir/Renoir*, éd. de La Martinière.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

La Guerre en dentelles

Séquence 13 du découpage (cf. p. 7) : de 0h29' à 0h32'13".

Cette séquence est enchâssée dans une ouverture/fermeture de porte (**1a/14b**) rappelant l'emprisonnement. C'est véritablement une pause dans une situation qui reste dramatique. Lorsque le soldat allemand Arthur, en plan moyen, a refermé la porte (**1a**), un travelling arrière découvre en plan rapproché Cartier coiffé d'un bicorne repassant avec soin une pièce d'un costume de théâtre (**1b**). Son « *Aufwiedersen!* » suivi d'un « *Ya Wohl!* » appuyés vers les autres (et le spectateur) hors champ, met en place le dispositif théâtral de la séquence. Un autre dispositif de spectacle est apporté par la fenêtre. Boëldieu, en plan rapproché également, regarde dans la cour des jeunes recrues allemandes à l'exercice (**2a**). L'extérieur, flou, évoque un rêve de liberté, contredit par les bruits de pas cadencés, et son ironie renvoie dos à dos le théâtre guerrier qui se répète dehors et la préparation du spectacle des prisonniers (**2b**).

Cartier, l'ingénieur et Rosenthal s'activent à la confection des costumes tandis que Boëldieu les regarde avec ironie, que l'instituteur tire sur sa pipe avec scepticisme et que Maréchal tourne le dos. Pourtant, ce plan d'ensemble (**3**) les enferme tous dans cette action collective.

En arrière-plan, la fenêtre ne cesse de réactiver le rêve d'un monde extérieur « libre », auquel tous aspirent, que désigne l'instituteur : « *Je ne serais pas fâché de savoir ce qui se passe chez moi!* » Le plan d'ensemble (**3**) n'est plus suffisant pour dire l'unité du groupe dont chacun se met à exprimer des mobiles parfaitement hétérogènes de s'évader. Il est relayé par un mouvement de caméra en plan-séquence rapproché (**4**) qui part de l'ingénieur (**4a**), remonte vers Maréchal, glisse vers Boëldieu.

Mais un nouveau motif de discorde intervient, lancé par de Boëldieu à Rosenthal (« *Vous qui êtes un sportif...* »). S'intercalant entre les deux (**4b**), représentant d'un antisémitisme populaire en apparence inoffensif, Cartier en rajoute (« *Il est né à Jérusalem...* »). Rosenthal rectifie. La continuité du plan relie toujours les personnages, brutalement rompue par un plan brutal, cinglant, de Maréchal (**5**), qui lance, quasi hilare : « *Vieille noblesse bretonne, quoi!* » (allusion à une polémique de 1936, « *Un Juif vaut-il un Breton?* »). Ce plan rapproché rassemble dans la même attitude l'aristocrate (Boëldieu ironique en amorce à gauche) et l'homme du peuple.

Rosenthal poursuit son discours. Il est filmé (**6a**) dans l'encadrement de la fenêtre, frontalement, théâtral dans son costume, ses gestes, l'emphase de son discours, revendiquant avec fierté ce que le discours antisémite reproche aux Juifs riches... À l'antisémitisme un peu provocateur de Boëldieu, Cartier et Maréchal, Rosenthal répond par un cabotinage provocateur qu'il revendiquera plus tard comme tel. La caméra fait ensuite le chemin inverse de **4**, pour revenir vers l'ingénieur (**6b**).

La suite est constituée par les plans **7** à **11**, qui jouent sur l'opposition entre les propos dramatiques de l'instituteur (maladie d'estomac, réforme...) et l'action ininterrompue de Rosenthal

lui essayant perruque ou collerette. Le plan **8** (« *Végétarien!* ») surprend par sa soudaineté. Il a le même cadre que le **5** et donne la même importance à la réaction de Boëldieu et Maréchal face à la judéité revendiquée de Rosenthal (**5**) ou les dangers du végétarisme : l'ouvrier et l'aristocrate partagent une même incompréhension à l'égard des « différences ».

L'instituteur poursuit (**9**) tandis qu'en off le bruit des pas cadencés ramène à la guerre : un plan rapproché de Boëldieu (**10**) qui replace le propos, non sans grandiloquence, au niveau du « devoir » et le regard de Maréchal qui se détourne sont nuancés par les paillettes des costumes en arrière-plan. Tandis que l'instituteur glisse vers le vaudeville (**11**) fifres et tambourins prolongent l'idée de fête et de spectacle. D'abord assis en plan rapproché (**12a**), l'ingénieur s'approche de la fenêtre. La caméra recule en travelling arrière, élargissant le cadre et prenant la pièce de l'extérieur, où viennent également se placer Maréchal, Boëldieu, l'acteur, l'instituteur et Rosenthal. Le mouvement continu de la caméra comme le cadre large (**12b**) lie de nouveau le groupe, qui regarde vers l'extérieur. Cet extérieur que nous connaissons (« *des enfants qui jouent au soldat* ») mêle l'illusion au tragique de la réalité, souligné par l'immobilité, le silence, l'émotion du groupe. Un nouveau mouvement de caméra (inverse du **4**) lie alors ce groupe, de Rosenthal (**13a**) jusqu'à Maréchal (**13b**), sur qui la caméra s'arrête un instant. Finies l'admiration et l'illusion que suscite encore l'ordre militaire chez l'ingénieur (« *On a beau dire, ça vous pince!* »). Maréchal renvoie le spectacle à sa réalité matérielle : le bruit des pas. Sa vision (son audition) envahit le film : on n'entend plus que ce bruit des pas. Conséquence : le plan **14a** (reprise du **12b**), voit l'union du groupe se défaire dès que Cartier, coiffé d'un bicorne, se retourne. Le mouvement s'inverse, la caméra pénètre lentement dans la pièce où la comédie reprend le dessus avec les pitreries de Cartier, après l'émotion causée par cette réalité trop brutale.

Arthur entre, se frappe le front du doigt (**14b**), puis referme la porte. La musique militaire a repris de plus belle. La séquence est bouclée. La réalité (guerre, pantalon brûlé, enfermement) reprend ses droits... Réalité et illusion se partagent autant le dehors que le dedans...



1a



1b



2a



2b



3



4a



4b



5



6a



6b



7



8



9



10



11



12a



12b



13a



13b



14a



14b

BANDE-SON

Fragson, Strauss et « graphophone »



Le film commence par le gros plan d'un gramophone (séqu. 2), plutôt inattendu pour un film de guerre. On retrouve un appareil semblable au bar de l'escadrille allemande, et un troisième appareil, à rouleau (« graphophone »), dans la ferme du Wurtemberg. Ce ne sont nullement des accessoires d'ambiance. À la buvette française, Maréchal écoute *Frou-Frou*, dont le refrain exprime ses aspirations : il s'apprête à rejoindre à Épernay la peu farouche Joséphine. Mais les paroles de ce succès – bien connues puisqu'il date de 1898 – renvoient à la séquence 11, où les prisonniers discutent de la mode des robes et cheveux courts des femmes : « *La femme ayant l'air d'un garçon / Ne fut jamais très attrayante / C'est le frou frou de son jupon / Qui la rend surtout excitante.* » À la frustration sexuelle immédiate se superpose le sentiment d'une évolution sociale qui annonce les constatations désabusées de von Rauffenstein sur celles des nations (23). Sentiments apparemment universels, puisque le gardien allemand fredonne le refrain au sortir du cachot de Maréchal (16). La musique de Strauss du mess allemand (4) renvoie à une autre culture. Avant de devenir musique de concert, la valse s'opposait aux danses de cour et fut longtemps tenue pour inconvenante. Nullement comparable pourtant à la chanson de cabaret française, elle fait le lien entre le « populisme » de Maréchal et l'affectation guindée de Rauffenstein. Plus « populo » est *Si tu veux Marguerite* (créée par Fragson en 1913), qui prend d'autant plus de poids chantée lors de la fête devant les officiers des différents pays (15), y compris allemands. Lui fait écho en plus british, *It's a Long Way to Tipperary* (1913 également), interprétée par les « girls » anglais(es) : « *La route est longue jusqu'à Tipperary, mais c'est là qu'est mon cœur.* » L'enchaînement brutal de cet air, dont le côté plaisant est renforcé par le travestissement et les pitreries de Cartier, avec *La Marseillaise* crée un choc émotionnel d'autant plus fort que l'hymne national français mêle le sentiment populaire profane (la Révolution) à la dignité respectueuse qu'exigent les valeurs sacrées de la nation.

Quasi universellement connu *Il était un petit navire* (ou *La Courte paille*), issu d'un chant traditionnel de marins, est habilement choisi par Boëldieu (26) : c'est évidemment lui qui sera mangé comme le mousse du navire, sans que la vierge Marie et les petits poissons de la chanson interviennent pour le sauver. Pourtant, le retour de la chanson dans la bouche de Rosenthal et de Maréchal à la fin (28) les sauve, eux, de la haine et de la séparation qui condamnaient bel et bien Rosenthal à être « mangé » !...

Peu avant (30), devant la crèche de la ferme, le graphophone a réuni celui-ci, Rosenthal, Elsa et Lotte. Le rouleau ne diffuse pas un chant religieux, ni un chant marqué nationalement tel *O Tannenbaum*, puisqu'ils ne sont ni tous catholiques ni tous allemands. Cette musique évoque la joie et la danse et permet surtout de passer aisément de la fête malgré tout religieuse organisée pour Lotte aux amours du Français et de l'Allemande.

À cette musique diégétique s'ajoute une musique de fosse originale due à Joseph Kosma, dont c'est la seconde partition pour le cinéma après celle du film *Jenny* de Marcel Carné en 1936. Présente au générique sous des allures de marche militaire, elle est plutôt discrète dans la première partie du film et prend une valeur dramatique et émotionnelle avec l'évasion de Rosenthal et Maréchal. Les silences, parfois brutaux, ainsi que les bruits de bottes ou de manœuvres, les ordres et les chants des troupes, ou les répétitions des Anglais (*Tipperary*) qui font vivre les camps et créent le sentiment que nos héros « font partie d'un tout », comme l'alliance du bruit des rails et de la musique dramatique de Kosma lors des transferts, composent une symphonie sonore spécifiquement cinématographique d'une beauté à la fois classique et singulière.

Jean Gabin, posture et imposture

En 1937, Gabin n'est pas simplement un acteur célèbre comme Raimu, Bernard Blier ou Charles Boyer, mais déjà un mythe. Un mythe qui s'est constitué dans les deux années qui précèdent avec les deux succès réalisés par Julien Duvivier, *La Bandera* (1935) et *Pépé le Moko* (1937). Au départ, il n'était même pas Gabin, mais Gabin fils. C'est son père, déjà connu au music-hall sous le nom de Gabin, qui l'a poussé en 1922 malgré lui sur les planches, lui transmettant ce nom. On le remarque au début des années 1930 dans des films aux titres d'ailleurs significatifs : *Paris-Béguin* (Genina, 1931), *Tout ça ne vaut pas l'amour* (Tourneur, 1931), *Cœurs joyeux* (Schwarz et Vaucorbeil, 1932)...

Et petit à petit, de chanteur de revue à succès et jeune premier de cinéma, Gabin devient un personnage de l'imaginaire social. Là où Bernard Blier incarne le Français moyen en qui chacun reconnaît ses lâchetés, Gabin est celui que voudrait être une majorité du public français (masculin du moins). Le personnage de François Paradis dans le *Maria Chapdelaine* de Duvivier avait préparé ce Gabin-là dès 1934 : évidemment sympathique, fraternel, courageux, cœur tendre immédiatement amoureux de Maria, mourant tragiquement en rejoignant celle-ci... Il y manquait le côté « mauvais garçon » que lui apporte *La Bandera*, où Gillieth a tué un salaud « qui ne méritait pas de vivre ». Le mythe de toute star¹ impliquant une équivalence entre la vie du personnage cinématographique et celle de l'homme, ou plutôt celle que le public aime que l'on prête à l'homme, Gabin en fournit la matière dans une série d'articles du magazine *Pour vous*, intitulés « Quand je revois ma vie » publiés juste à la sortie de *La Bandera*. « Il me fallait de la brutalité, j'aimais ça ! », écrit-il, avant d'ajouter qu'il ne s'était jamais aperçu du mauvais caractère de Duvivier, devenu son ami lors du tournage de *Maria Chapdelaine*, « sans doute parce que j'ai moi aussi un sale caractère. » Traduisons en termes positifs : une nature rebelle et virile et une forte personnalité. « Amitié virile, force, violence », commente Ginette Vincendeau². Mais on ne peut limiter Gabin à un simple phénomène sociologique : l'image type de l'ouvrier du Front populaire auquel un public, également « populaire », adhérerait sans réserve. Beaucoup de commentateurs, dont André Bazin³, ont souligné le caractère tragique du mythe Gabin, contradictoire avec l'optimisme de 36. La violence que Gabin ne peut contenir au début de *La Bandera*, dans *Pépé Le Moko* et *Le Jour se lève* (Carné, 1939), à la fin de *Gueule d'amour* ou de la version noire de *La Belle équipe* (Duvivier, 1936), est le moteur de son destin : « C'est presque toujours dans un moment de colère que Gabin appelle le malheur sur lui, déclenchant le piège fatidique qui causera inévitablement sa mort » (Bazin). Autre grand succès du tandem Renoir-Gabin après *La Grande illusion*, *La Bête humaine* (1937) le confirme. Chaque film du Gabin des années 1930 s'achève en effet par une forme de suicide (voir la fin de *Pépé*). Le mythe Gabin a la singularité de reposer sur la mise en cause d'un autre mythe, plus universel, celui de la virilité. Le phéno-



La Bandera : mauvais garçon sympathique, séducteur satisfait mais héros tragique.



Pater familias et cumulard, un monolithe avant la « sainte » colère : *La Horse*, P. Granier-Deferre, 1969.

mène est évident dans les deux films qu'il tourne pour Jean Grémillon. Le fier spahi qui défile au début de *Gueule d'amour* (1937) est détruit par la « garce » entretenue (Mireille Balin). Le « Patron » de *Remorques* (1941) n'est plus rien à la fin du film, ayant sacrifié la femme qu'il n'a pas su aimer vraiment à une double idée de la virilité (le monde des hommes de la mer, la passion idéalisée pour une inconnue)... Le jeu « naturel » de Gabin est, si on y regarde bien, une posture : Je suis « moi », dit-il à chaque apparition, une « nature » qui ne ment pas. Il est ainsi prisonnier de son personnage viril, au sens sexuel comme social du terme, avec son charme et ses limites. Après la guerre, le film qui lui fait retrouver le succès, *Touchez pas au grisbi* (Becker, 1953), le replace dans ce monde d'hommes qui jouent aux durs et où l'amitié virile croit pouvoir triompher des « garces »... Ensuite, le public, et l'homme Gabin lui-même vont s'habituer au retour de ce « naturel » fabriqué, avec ses colères programmées. La posture devient imposture et ne subsiste du mythe que le patriarce autoritaire, omniscient, misanthrope et bien sûr misogyne...



1) Cf. Edgar Morin, *Les Stars*, 1957, et Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Point-Essais, 1957.

2) *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, cf. bibliographie, p. 20, ouvrage de référence indispensable sur l'acteur.

3) « Le destin de Jean Gabin », in *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*, 10/18, 1975.



Interprétation et réception de *La Grande illusion* : de la fraternité à la haine ?

Le climat social, politique et militaire de 1937 est angoissant : en France, inflation, pause dans les réformes, dévaluation du Franc, activisme de l'extrême droite, démission de Blum, réarmement en Allemagne, guerre civile en Espagne, massacre de Guernica... *La Grande illusion* est ressentie comme une bouffée d'espoir que souligne la presse française, à gauche, mais surtout à droite, où pourtant Renoir, après *La Vie est à nous*, est « le metteur en scène officiel du Front populaire ». François Vinneuil, alias Lucien Rebatet¹, dans *Je suis partout*, se déclare surpris de ne pas trouver dans le film « la sentimentalité larmoyante, [ou les] boursofflures du cinéma judéo-parisien », mais un film « fort patriotique, à sa manière », exaltant « la fraternité des hommes », « une solidarité magnifique des êtres les plus différents par le sang, la langue, le rang ». *Candide* salue cette « exaltation de ce qui constitue l'essence du nationalisme intelligent, le lien secret qui unit tous les hommes d'un pays. » Et Jean Barreyre (*Le Jour*) trouve que « M. Barrès y aurait trouvé des thèmes à solidifier ses théories les plus nobles ». Dans un document destiné aux exploitants, Renoir confirme : « Les Français de ce film sont de bons Français, les Allemands de bons Allemands. Il ne m'a été possible de prendre parti pour aucun de mes personnages. » En privé, Goebbels déclare *La Grande illusion* « ennemi cinématographique numéro un ». Interdit en Allemagne et au Japon, écarté de la Coupe Mussolini à Venise, le film triomphe aux États-Unis et en Grande-Bretagne. En 1939, quelques scènes du film sont coupées : on lui reproche son pacifisme et sa bienveillance à l'égard des Allemands. Durant l'Occupation, il est au contraire interdit pour « incitation à la haine contre l'Allemagne » (la fameuse *Marseillaise* !). En 1945, il ne sera autorisé qu'avec d'autres coupes. En effet, après les camps de la mort, sa présentation des Allemands est assimilée à une campagne de réhabilitation des nazis ! Sa ressortie de 1946 est d'ailleurs un échec.

Tout gentiment vers Auschwitz...

L'allusion de Rebatet au « judéo-parisianisme » de *La Grande illusion* annonçait d'autres aléas dans l'interprétation du film. L'historien Marc Ferro² rappelle qu'en 1937, le film apparut clairement comme une réponse à la campagne antisémite menée contre Léon Blum. Louis-Ferdinand Céline, orfèvre en la matière, ne s'y était pas trompé en écrivant dans *Bagatelle pour un massacre* en décembre 1937 : « Ce film prend date. Il

fait passer le Juif de son ombre, de son travesti, au premier plan, au plan "sozial" en tant que juif, nettement juif. [...] Avènement du petit Juif au rôle de messie officiel. Parfaitement millionnaire, ce petit Rosenthal... Mais parfaitement "populaire"... » Marc Ferro constate, lui, qu'« avec le recul, la représentation du Juif apparaît de façon différente. Tous les traits attribués à Rosenthal en font un être à part. » Il est le seul à recevoir des colis, du courrier, admet défendre des biens plus qu'une « patrie »... En 1945, la censure fait couper la scène où Rosenthal offre une tablette de chocolat à un soldat allemand, alors que, précise Ferro, Boëldieu « toujours hautain, refuse les avances de von Rauffenstein ». Bref, le Juif caricatural et... collaborateur ! Ce qui est bien l'opinion de 1946, puisque l'on fait couper en vain la fin du dialogue sur le bruit des pas, « le même dans toutes les armées »... On ne confond pas la botte française avec l'allemande ! La sortie de 1946 est un échec, mais en 1958, lors de l'exposition internationale de Bruxelles, le film est classé cinquième meilleur film de tous les temps...

1) Écrivain français (1903-1972), journaliste à l'*Action française*, *Je suis partout*, critique de cinéma (François Vinneuil) et de musique, auteur des *Tribus du cinéma et du théâtre* (1941) et des *Décombres* (1942). Condamné à mort en 1946 pour collaboration, il est libéré en 1952.

2) « Double accueil à *La Grande illusion* », 1974, repris in *Cinéma et Histoire*, Folio-Histoire, Gallimard, 1993.





Camp de Holzminden en Alsace. © Archives départementales du Nord.

Les camps de prisonniers

Du départ de Maréchal et Boëldieu de la cantine des officiers allemands, à la mort de ce dernier, l'action de *La Grande illusion* se déroule dans deux *offizierslagers* (*oflags*), c'est-à-dire des camps de prisonniers de guerre allemands réservés aux officiers. En 1918, sur plus de 7 600 000 combattants capturés sur tous les fronts pendant la guerre, 2 600 000 sont internés en Allemagne dans 320 camps et dépôts, tandis que la France en détient 350 000, pour la grande majorité Allemands. Parmi les prisonniers de guerre détenus en Allemagne en 1918, les Russes sont de loin les plus nombreux (1 434 529), suivis par les Français (535 411), les Britanniques (185 329), les Roumains, Italiens, Belges, Serbes, Portugais, Américains, Japonais (107) et Monténégrins (5)¹.

On va le voir, la condition de prisonnier de guerre est lourde à supporter, mais, en 1914-18, le respect de certaines règles internationales en atténue encore la rigueur (fixées par la Convention n°4 du 18 octobre 1907 de la Conférence de La Haye²), malgré les circonstances matérielles contraignantes. Rien à voir, ou presque, avec les camps de la Seconde Guerre mondiale, qu'ils soient de concentration et, évidemment, d'extermination, dans la mesure où l'idéologie et le régime nazi se placent en dehors des conventions internationales.

Les prisonniers logent par nationalité, mais les installations collectives sont communes à toutes les nationalités présentes dans le camp. Les officiers sont exemptés de travail et les sous-officiers ne peuvent se voir attribuer que des tâches d'encadrement. En revanche, sous-officiers et simples soldats, internés dans des *stalags* (camps de prisonniers ordinaires), peuvent être contraints au travail, ce dont les autorités allemandes ne se privèrent pas afin de remplacer les travailleurs allemands sous les armes.

Le respect de ces règles telles que l'obligation d'assurer aux prisonniers une nourriture identique à celle accordée à ses troupes, ne garantit toutefois pas une nourriture suffisante, vu que la population allemande est soumise à un sévère rationnement d'où l'obsession de la nourriture et l'importance des colis autorisés par la Convention.

Sport, jeux de société, lecture, chorale, troupes de théâtre... aident à oublier quelque peu l'éloignement, un fréquent sentiment de culpabilité de se trouver à l'abri des combats et les conditions de vie difficiles. Du fait de leur disponibilité et d'une solde plus importante garantie par la Convention (L'article 8

stipule que les prisonniers sont soumis aux loi et règlements du pays capteur, mais l'armée allemande a conservé, jusqu'en 1917, les punitions corporelles. Autorité et presse française les dénoncent comme « barbares », ce que Rauffenstein ne manque pas de souligner, séq. 20), les officiers s'y adonnent bien plus que les autres. Grâce aux livres amenés dans leurs bagages par les prisonniers et aux envois des comités nationaux de la Croix Rouge des pays belligérants, les camps sont pourvus de bibliothèques. Certains prisonniers organisent des cours et des conférences. Grâce aux prisonniers artistes, chorales et troupes de théâtre parviennent à monter des représentations de qualité parfois payantes afin de réunir des fonds de solidarité pour les blessés ou nécessiteux. L'artisanat est une activité très prisée tant pour fabriquer des objets utilitaires que des souvenirs. Le courrier, préoccupation constante, est contrôlé tant au départ qu'à l'arrivée.

Évasions

En raison des difficultés, les évasions restent modestes. Selon François Cochet³, « en l'absence de statistiques globales, il est possible d'avancer avec beaucoup de prudence, le seuil de 2 à 2,5 % d'évadés par rapport à l'ensemble des prisonniers de guerre ». La Convention de La Haye prévoyant « des sanctions disciplinaires » sans plus de précision, elles dépendent des puissances captatrices et se traduisent la plupart du temps par des fouilles préventives de la prison et des transferts.

Mais certains multiplient les tentatives d'évasion tel le capitaine de Gaulle, cinq fois repris, après des tentatives par tunnel, dans un panier de linge sale, avec une échelle démontable, en simulant une jaunisse pour être hospitalisé et en corrompant un soldat allemand pour se procurer des vêtements civils, enfin en simulant un transfert de camp sous la conduite d'un complice en faux uniforme allemand...

1) Frédéric Médard, *Les Prisonniers en 1914-1918. Acteurs méconnus de la Grande Guerre*, Éditions SOTECA, 14-18, 2010.

2) F. Médard, *op. cit.*, « Annexes », p. 313-314.

3) François Cochet, Leymarie et Rémy Porte, *Dictionnaire de la Grande Guerre, 1914-1918*, Éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

Bibliographie

De Jean Renoir

- Pierre-Auguste Renoir, *mon père* (1962), Gallimard, « Folio », n°1292, 1981.
- *Ma vie et mes films* (1974), Flammarion, « Champs Contre-Champs », 2008.
- *Écrits* (1926-1971) (1974) Ramsay, « Ramsay-Poche-Cinéma », 2006.
- *Entretiens et propos* (1979) éd. Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2005.
- *Le Passé vivant*, éd. Cahiers du cinéma, 1989.

Sur Jean Renoir

- André Bazin, *Jean Renoir*, éd. Champ Libre, 1989.
- Célia Bertin, *Jean Renoir* (1986), éd. du Rocher, Paris, 1994 ; *Jean Renoir*, éd. Gallimard, coll. « Découvertes », 1994 (bibliographies).
- Claude Beylie, *Jean Renoir : le spectacle, la vie, Cinéma d'aujourd'hui*, n°2, 1975.
- Raymond Durnat, *Jean Renoir*, Univ. of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1974 (en anglais).
- Charlotte Garson, *Jean Renoir*, éd. Cahiers du cinéma, « Grands cinéastes », 2008.
- Pascal Mérigeau, *Jean Renoir*, Flammarion, 2012 (biographie).
- *Positif*, n° 537, novembre 2005, dossier.
- Daniel Serceau, *Jean Renoir, l'insurgé*, Ciném-Action/Le Sycomore, 1981 ; *Jean Renoir, la sagesse du plaisir*, éd. du Cerf, « 7^e Art », 1985.
- Roger Viry-Babel, *Jean Renoir* (1966), Ramsay, « Ramsay-Poche-Cinéma », 1994.

Sur « La Grande illusion »

- *La Grande illusion*, *L'Avant-Scène du cinéma*, n° 44, éd. L'Avant-Scène, Paris, janvier 1965 ; éd. du Seuil/L'Avant-Scène, coll. « Points/Films », Paris, 1971 (découpage intégral du film).
- *La Grande illusion*, Balland, 1974 (photogrammes, dialogues).
- Olivier Curchod, *Partie de campagne et La Grande illusion*, Armand Colin, 2012.

Sur Jean Gabin

- Claude Gateur, Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe* (1993), Nouveau Monde Éditions, 2006.
- André Brunelin, *Jean Gabin*, Laffont, 1992 (biographie).
- *Positif*, n° 573, novembre 2008, dossier.

Les acteurs

Erich von Stroheim (1885-1957)

Né à Vienne dans une famille de commerçants juifs aisés, Erich Oswald Stroheim s'est inventé un « von » et un passé d'officier de cavalerie lorsqu'il a émigré aux États-Unis vers 1908. À Hollywood en 1914, il est cascadeur, figurant, assistant, entre autres de D. W. Griffith. Acteur, il forge son personnage d'officier prussien raide, méprisant, cynique, séducteur pervers. À partir de *Maris aveugles* (1919), ses réalisations obéissent aux critères d'Hollywood, qu'il appellera la « machine à saucisses », tout en les détournant. Ses intrigues reposent sur le pire sentimentalisme, avec leurs princes et princesses d'opérette et leurs cœurs brisés, mais aussi un naturalisme qui ne cache ni le sordide des passions et ni l'omniprésence de la sexualité. Ses tournages dispendieux utilisent figuration, décors et costumes de pacotille mais montrent la vie dans une durée rebelle aux ellipses dramatiques convenues et convenables. « Montrer passe avant raconter » (B. Amengual) : *Folies de femmes, La Veuve joyeuse, La Symphonie nuptiale, Mariage de prince. Les Rapaces* (1923-25) est sans aucun doute la plus cruelle charge jamais conçue contre le pouvoir, la fascination et la perversion exercés par l'argent. En 1928, le tournage de *Queen Kelly* est précocement arrêté et son film suivant, *Walking Down Broadway*, sera remonté et rebaptisé. En 1932, Stroheim est banni de Hollywood comme réalisateur. Simplement acteur, il est appelé en France par les frères Hakim, producteurs, et interprète en 1936 un officier allemand dans *Marthe Richard au service de la France* aux côtés de Marcel Dalio. Il promène ensuite dans de nombreux films son personnage d'aristocrate solitaire souvent déchu, mystérieux et cruel, justifiant le slogan qui le lança « L'homme que vous aimeriez haïr ». Dans *Sunset Boulevard (Boulevard du Crépuscule*, Billy Wilder, 1949), il joue aux côtés de Gloria Swanson (coproductrice de *Queen Kelly*) et Buster Keaton, le rôle d'un metteur en scène déchu.

Pierre Fresnay (1897-1975)

Acteur de théâtre intransigent et passionné, Pierre Laudenbach, dit Pierre Fresnay, débute au cinéma dès le muet, mais le parlant met en valeur sa diction sèche et martelée. Il trouve le succès en Marius dans la fameuse trilogie de Pagnol (1931-36). Hitchcock fait appel à lui pour un court emploi d'espion dans *L'Homme qui en savait trop* en 1934. Son plus grand rôle dans *La Grande illusion* ne doit pas faire oublier, pendant l'Occupation, *L'Assassin habite au 21* et *Le Corbeau* (H.-G. Clouzot), ou *La Main du diable* (M. Tourneur). Dans des « grands rôles humains » d'après-guerre, son interprétation théâtrale devient mécanique (*Monsieur Vincent, Dieu a besoin des hommes, Le Défroqué*...). Il a formé à la ville comme à l'écran un couple célèbre avec Yvonne Printemps (*Les Trois valses, La Dame aux camélias*...). Il sera encore un des *Évadés* (J.-P. Le Chanois, 1954) et un des *Aristocrates* (D. de La Patellière, 1955)...



Marcel Dalio (1899-1983)

D'origine roumaine, Israël Moshe Blauschild, dit Dalio, fait un bref passage au Conservatoire avant d'être engagé volontaire durant la Grande Guerre. Après le cabaret, le music-hall, le théâtre (*Les Temps difficiles*, d'Édouard Bourdet), il débute au cinéma avec le parlant dans des comédies ou des rôles typés et ambigus de traître oriental, marqués par une certaine xénophobie, dont le moucharid l'Arbi de *Pépé le Moko* (1937). Mattéo le Maltais de *La Maison du Maltais* (P. Chenal, 1938) est son grand rôle dramatique, où il se sacrifie pour l'honneur et le bonheur de Viviane Romance. Renoir lui offre des rôles de premier plan, à contre-emploi, Rosenthal dans *La Grande illusion* et La Chesnaye dans *La Règle du jeu* (1939). L'Occupation (durant laquelle sa famille, dénoncée, disparaît) l'amène à Hollywood où il joue le *Frenchy*, souvent croupier ou barman, pour Sternberg, Hawks, Duvivier, Negulesco, Léonide Moguy... Il ne change hélas pas d'emploi après-guerre, en France comme à Hollywood, mais fait un retour dans les années 70 chez des cinéastes un peu marginaux comme Jean-Daniel Pollet, Joël Santoni, René Féret, Daniel Duval, Anielle Weinberger...

Dita Parlo (1908-1971)

Danseuse et actrice découverte et formée par le magnat de la puissante firme allemande UFA, Erich Pommer, Grethe Gerda Kornstadt, dite Dita Parlo, est une actrice célèbre à la fin des années 1920 en Allemagne (*Sheherazade, Le Chant du prisonnier*). Elle interprète en France Denise Baudu dans *Au bonheur des dames* (J. Duvivier, 1930), mais échoue à Hollywood. Le rôle de Juliette dans *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934) marque l'histoire du cinéma, mais pas sa carrière commerciale. *La Grande illusion* est son autre grand film, outre un rôle d'espionne allemande dans *Salonique, nid d'espion* (G. W. Pabst, 1937). Allemande, elle ne peut tourner en France durant la guerre et a des ennuis à la Libération pour être retournée un temps en Allemagne nazie. La suite de sa carrière est malheureusement négligeable.

Le Haut-Koenigsbourg

C'est lors d'un repérage avec Charles Spaak que Renoir découvre l'imposant château du Haut-Koenigsbourg, à l'époque bien moins exploité touristiquement que de nos jours. Situé au nord de Colmar, sur les contreforts des Vosges, il domine à 760 m d'altitude la plaine d'Alsace et commande les deux vallées conduisant en Lorraine. Dès le XII^e siècle, le Roi de Germanie, Conrad III, considérait ce château comme essentiel à la défense de son empire. Il lui donna son nom, qui signifie « Haut château royal ».¹

Objet de multiples convoitises, il fut un temps la propriété des Ducs de Lorraine, puis de l'Évêque de Strasbourg, avant de redevenir à la fin du Moyen Âge une possession de l'Empire et de la maison d'Autriche qui eut l'originalité de mettre le château « en gérance ». Au XVI^e siècle la Régence d'Innsbruck en fit une forteresse militaire importante : ce fut le dernier bastion autrichien face aux Suédois qui s'en emparèrent en 1633, lors de la Guerre de Trente ans, et le démantelèrent peu après.

Dès le XVIII^e siècle, sa restauration fut envisagée, se posa la question de le reconstruire ou de préserver ses somptueuses ruines ? Était-il patrimoine français ou germanique ? Après l'annexion de l'Alsace en 1871, Guillaume II choisit la reconstruction afin d'en faire le symbole du passé germanique de l'Alsace. L'empereur l'inaugura en 1908 et le visita chaque année jusqu'en 1914 pour en suivre les aménagements intérieurs. Un jeune architecte inconnu, Bodo Ehardt (1865-1945) dirigea la reconstitution à partir de 1900, parfois extrapolée et souvent discutée. Mais, étrange retour de l'histoire, c'est l'État français qui dut, après la Première Guerre mondiale, entretenir ce symbole de l'Empire germanique ! C'est ainsi que purent être tournées quelques scènes d'extérieur, les intérieurs étant construits en studio. Dans le film, on remarque particulièrement la porte de sortie de la salle du commandant du fort, qui est la porte donnant accès à « l'escalier d'honneur du logis », puis la « porte d'honneur » à l'entrée de la basse cour, qui est ponctuée par un admiratif « XIII^e ! » de la part de Demolder.

1) Voir Monique Fuchs et Bernhard Metz, *Le Château de Haut-Koenigsbourg*, Éd. du Patrimoine/Centre des monuments nationaux, 2001, et le DVD *Haut-Koenigsbourg – L'empereur, la ruine et le château*, de Corinne Ibram et Jean-Luc Marino, 53', Les Films du Paradoxe, 2009.

Presse

Les classes restent les classes

« [...] il était aussi facile de tomber dans le panneau d'une idéologie pseudo-humanitaire que dans celle d'un chauvinisme inexcusable. L'essentiel de ce film, ce sur quoi l'accent est mis, c'est que, malgré la guerre [...], les classes restent les classes et que c'est en fonction d'elles que s'établissent les sympathies [...] »
Georges Sadoul, *Regards*, 10 juin 1937.

Faux et rhétorique

« Il est le film en somme de ce pacifisme communiste et patriotard qui caractérise certains milieux intellectuels français. C'est faux et rhétorique dans la mesure où ça manque de toute sincérité. »
Luigi Chiarini, *Cinéma 37*, 30 août 1937 (Italie).

Toutes les concessions...

« Tel [qu'est le film], il n'est plus que prime à toutes les collaborations diffuses, à toutes les concessions, à tous les abandons ; il justifie tous ceux qui pensaient "qu'on pouvait tout de même s'entendre". »
Georges Altman, *L'Écran français*, 4 septembre 1946.

Une belle réalité

« Le soldat allemand donne des cigarettes au français, ils se sentent unis parce qu'ils sont tous eux des travailleurs, tout comme les deux officiers supérieurs se sentent unis parce qu'ils représentent la même classe, la classe des privilégiés. [...] Qu'y a-t-il d'illusoire dans tout cela ? [...] Il est grand temps que les travailleurs comprennent. Il est grand temps qu'ils abattent les frontières et les marchands de canons. »
L'Humanité, 1946.

Un admirable film d'amour

« ... Film de guerre. *La Grande illusion* se transforme sous nos yeux en un admirable film d'amour, non seulement parce qu'il raconte épisodiquement l'aventure d'un soldat français avec une paysanne allemande, mais parce qu'il exalte dans ce qu'elle a de plus pur et je dirais de plus instinctif la fraternité des hommes. »
Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 7 octobre 1958.

Une harmonie supérieure

« Ce qui nous frappe ici, [c'est] cet art qu'a Renoir de composer, non pas seulement une vague ambiance, ni cette atmosphère chère au "réalisme poétique", mais plus profondément une mosaïque savante de races et de tempéraments, une espèce de Tour de Babel perpétuellement en construction et dont l'apparent désordre cache une harmonie supérieure. »
Claude Beylie, *Cinéma 58*, n°31, novembre.

Un art du regard

« Il se dégage de toute l'œuvre de Renoir un art de vivre qui est art du regard ; l'œuvre de Renoir brouille toutes les cartes et nous enseigne à ne plus rien juger, à comprendre qu'on ne peut rien comprendre. »
François Truffaut, *Arts*, 8 octobre 1958.

Générique

Titre original	<i>La Grande illusion</i>
Production	R.A.C. (Réalisations d'Art Cinématographique)
Producteurs	Frank Rollmer, Albert Pinkovitch, Alexandre
Dir. de production	Raymond Blondy
Régie générale	Pierre Blondy
Réalisation	Jean Renoir
Scénario et dialogues	Charles Spaak, Jean Renoir
Assistant metteur en scène	Jacques Becker
Images	Christian Matras
Second opérateur	Claude Renoir
Son	Joseph de Bretagne
Décors	Eugène Lourié
Costumes	René Decrais
Maquillages	Raphaël Raffels
Musique originale	Joseph Kosma (Éd. Smyth)
Chanson	<i>Si tu veux... Marguerite</i> de V. Telly et A. Valsien, répertoire de Fragon Marguerite Houllé
Montage	Gourdji (Françoise Giroud)
Scripte	Février-mai 1937
Dates de tournage	Extérieur en Alsace : Orswiller, Haut-Koenigsbourg, Neuf-Brisach, Caserne de Colmar, et région de Chamonix. Intérieurs : Studios Tobis de Billancourt (Boulogne) et Studios Éclair à Épinay.
Lieux de tournage	
Interprétation	
<i>Lt. Maréchal</i>	Jean Gabin
<i>Elsa</i>	Dita Parlo
<i>Capt. de Boëldieu</i>	Pierre Fresnay
<i>Cdt. von Rauffenstein</i>	Erich von Stroheim
<i>Rosenthal</i>	Marcel Dalio
<i>Lacteur</i>	Julien Carette
<i>L'instituteur</i>	Jean Dasté
<i>L'ingénieur</i>	Gaston Modot
<i>Krantz, dit "Arthur"</i>	Werner Florian
<i>Lt. Demolder</i>	Sylvain Itkine
<i>Lotte</i>	La petite Peters
<i>Capt. Ringis</i>	Claude Sinval
<i>Charpentier</i>	Georges Péclet
<i>Le Sénégalais</i>	Habib Benglia
<i>Maisonnette</i>	Roger Forster
<i>L'officier anglais qui casse sa montre</i>	Jacques Becker
<i>Le gendarme</i>	Carl Koch
<i>Un prisonnier russe</i>	Albert Brouett
Année	1937
Pays	France
Film	35 mm, Noir & blanc
Format	1 : 1,37
Durée	1h54 (1h34 en 1937)
Durée en DVD	1h48'37"
N° de visa	3 971
Distributeur	Carlotta Films
Date de sortie	4 juin 1937
Rééditions	1946, 1958, 1972... et 2012.



RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Joël Magny, critique et historien du cinéma, écrivain, directeur de collection aux Cahiers du cinéma.

14 — Mission — 18 CENTENAIRE

De nombreuses informations, ressources et pistes pédagogiques à découvrir sur le site de la Mission du Centenaire de la Première Guerre mondiale, groupement d'Intérêt Public (GIP) chargé de préparer et de mettre en œuvre le programme commémoratif de la Grande guerre.

www.centenaire.org

www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général

ministère
éducation
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



CNC