

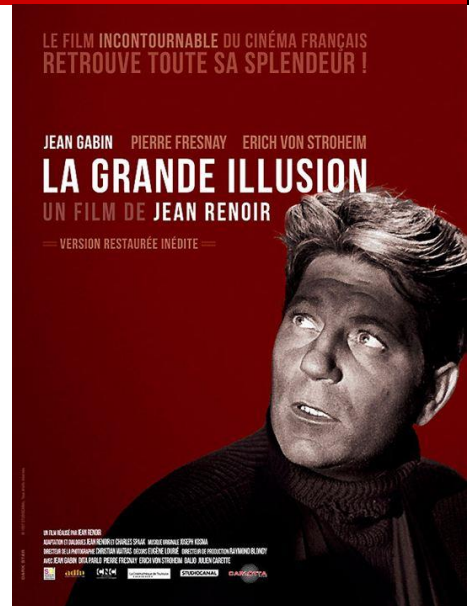
# LA GRANDE ILLUSION

de Jean RENOIR

## FICHE TECHNIQUE

Pays : France  
 Durée : 1h53  
 Année : 1937  
 Genre : Drame  
 Scénario : Charles SPAAK, Jean RENOIR  
 Directeur de la photographie : Christian MATRAS  
 Son : Joseph DE BRETAGNE  
 Décors : Eugène LOURIÉ  
 Costumes : René DECRAIS  
 Montage : Marguerite HOULLE-RENOIR, Marthe HUGUET  
 Musique : Joseph KOSMA  
 Production : Réalisation d'art cinématographique  
 Distribution : Carlotta Films  
 Interprètes : Jean GABIN (le lieutenant Maréchal), Dita PARLO (Elsa), Pierre FRESNAY (le capitaine de Boeldieu), Erich VON STROHEIM (le capitaine von Rauffenstein), Julien CARETTE (Cartier, l'acteur), Georges PÉCLET (le serrurier), Werner FLORIAN (le sergent Arthur), Jean DASTÉ (l'instituteur), Sylvain ITKINE (le lieutenant Demolder), Gaston MODOT (l'ingénieur), Marcel DALIO (le lieutenant Rosenthal)  
 Sortie : 8 juin 1937  
 Reprise : 15 février 2012

**Meilleur ensemble artistique Mostra de Venise 1937**  
**Nomination Oscars 1939**



## SYNOPSIS

En 1916, deux officiers d'aviation français, le lieutenant Maréchal et le capitaine de Boeldieu, sont abattus et faits prisonniers. Leur vainqueur, von Rauffenstein, les invite à déjeuner avant leur captivité. Celle-ci se déroule au camp de Hallbach. Leur chambrée comprend un riche couturier juif, Rosenthal, un acteur très titi parisien, un ingénieur du cadastre, un instituteur. Depuis des mois, ils creusent un tunnel afin de s'évader. Leur vie n'est pas désagréable grâce à la nourriture que Rosenthal reçoit de sa famille et dont il fait profiter ses camarades. En compagnie de prisonniers anglais, ils organisent une fête costumée. La nouvelle que le fort de Douaumont a été repris par les Français est l'occasion d'une *Marseillaise* qui vaut à Maréchal un séjour au cachot. Il en sort juste avant l'évasion. Mais celle-ci devient impossible, car les prisonniers sont transférés dans un autre camp.

Maréchal et Boeldieu, après différents internements, arrivent à la forteresse de Wintersborn, dont le commandant n'est autre que von Rauffenstein, diminué par une grave blessure à la colonne vertébrale. Ils y retrouvent Rosenthal, avec qui se forge un projet d'évasion : lui et Maréchal s'enfuiront à la faveur d'un chahut sonore mené par Boeldieu. Ils réussissent, mais Boeldieu est mortellement blessé par Rauffenstein. Les deux fugitifs, épuisés, sont recueillis par une fermière allemande, Elsa, veuve de guerre et vivant avec sa fille Lotte. Bien qu'une idylle se noue entre Maréchal et Elsa, les deux hommes repartent. Arrivés en Suisse, ils espèrent retrouver la France... et la guerre dans l'espoir de la finir.

## AUTOUR DU FILM

### Le réalisateur

Quelques-uns de ses films : *Nana* (d'après Emile Zola), *La Chienne*, *Boudu sauvé des eaux*, *Toni*, *Le Crime de Monsieur Lange*.

Son film précédent, *Les Bas-fonds*, déjà avec Jean Gabin, vient d'obtenir en décembre 1936 un succès à la fois commercial et critique.

### L'équipe

Gabin est une grande vedette depuis le succès de *La Bandera*, de Julien Duvivie, en 1935. Son appui permit au projet de se monter sur le plan financier. Fresnay est célèbre également, depuis *Marius* en 1931. Son rôle du capitaine avait été écrit pour Louis Jouvet, qui ne put le tenir à cause de ses engagements au théâtre. Dita Parlo, actrice allemande, eut des succès à la fin du muet, en 1928-1929. Quant à Stroheim, il est admiré des cinéphiles, et de Renoir lui-même, comme réalisateur de films muets à Hollywood, notamment *Les Rapaces* en 1924. Depuis 1930, il s'est reconverti comme acteur avec un succès certain, d'abord à Hollywood, puis en France où il tient son premier rôle en 1936. Les acteurs secondaires comme Carette et Dalio ne sont pas encore très connus. Renoir les reprendra dans des films ultérieurs, Carette dans *La Bête humaine* (1938) et *La Règle du jeu* (1939), Dalio dans *La Règle du jeu*.

Jacques Becker (assistant réalisateur) fera une grande carrière de réalisateur : *Casque d'or*, *Le Trou*, qui fait partie de la rétrospective du Festival Premiers Plans 2022 sur l'évasion. La scripte Françoise Giroud, qui a 21 ans, sera scénariste/dialoguiste dans les années cinquante, puis journaliste influente, ministre... Le musicien Kosma, immigré hongrois arrivé en France depuis peu, deviendra célèbre par des chansons souvent composées sur des textes de Jacques Prévert (*Les Feuilles mortes*, *Barbara*...).

## PISTES PÉDAGOGIQUES

### Sources / Genèse

Des sources multiples sont à l'origine du scénario. Un camarade de guerre de Renoir, le lieutenant Pinsard, retrouvé en 1934, lui a raconté ses souvenirs militaires : « Il avait été abattu sept fois par les Allemands. Les sept fois, il avait réussi à s'évader. L'histoire de ses évasions me sembla un bon tremplin pour un film d'aventures » (J. Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 1974). Renoir, lui-même pilote en Champagne durant la Grande Guerre, a nourri son film de souvenirs personnels. Les deux scénaristes ont utilisé de nombreux témoignages de soldats ayant connu la guerre. La *Ligue des évadés de guerre* contrôla le scénario afin de garantir son authenticité. Enfin, il faut mentionner un roman autobiographique de Jean des Vallières, *Cavalier Scharnhorst*, paru en 1931, qui « raconte les aventures d'un pilote français, abattu en vol, ses tribulations dans différents camps de prisonniers, [...] ses tentatives d'évasion, et son internement définitif dans une redoutable forteresse » (dans *La grande illusion : Jean Renoir / étude critique*, Olivier Curchod, Nathan, 1994). La construction d'ensemble et de nombreux détails sont empruntés à ce roman, que manifestement Renoir et Spaak ont lu et utilisé. Des Vallières d'ailleurs intenta un procès aux deux auteurs pour plagiat partiel, mais n'obtint pas gain de cause.

Le rôle du commandant de la forteresse était destiné à Pierre Renoir, frère de Jean et acteur, surtout de théâtre. Au cours du mois de janvier 1937, à deux semaines du début du tournage, un membre de la production rencontre Stroheim et l'engage sans trop savoir qui il était. Vu sa réputation, on décide de lui confier le rôle de Rauffenstein, et de donner au personnage bien plus d'importance qu'il n'en avait dans le scénario existant. En quelques jours, Renoir, aidé de ses collaborateurs Carl Koch et Jacques Becker, peut-être aussi de Françoise Giroud, transforme le scénario dans le sens voulu. La relation privilégiée entre Rauffenstein et Boeldieu, par exemple la conversation qu'ils ont en tête-à-tête dans les appartements du commandant, sont introduites à ce moment-là. Stroheim lui-même impose certains aspects de son personnage, la minerve, le goût pour l'alcool. Cet autoritarisme ne fut guère apprécié par Renoir, déçu dans son admiration pour le réalisateur des *Rapaces*.

### Construction

Elle est assez facile à repérer. Trois parties : le camp du Hallbach, 37 min ; le camp de Wintersborn, 38 min ; la ferme, 16 min. Aux deux extrémités, un prologue, 5 min 30 ; un épilogue, moins de 3 min. Cette construction échappe à tout stéréotype, c'est-à-dire une montée plus ou moins rapide vers un sommet dramatique situé dans le dernier quart. Dans une impression de naturel, presque de hasard, nous suivons des prisonniers français capturés par les Allemands. Renoir a évoqué le film en ces termes : « Il y a une histoire générale qui est enfantine, et, étant enfantine, est assez forte pour soutenir l'attention du public.

C'est l'histoire de gens qui veulent s'évader : s'évaderont-ils ? ne s'évaderont-ils pas ? » (dans *Cahiers du cinéma*, n° 78, Noël 1957). On pourrait dire : réussiront-ils ?, la vraie question qui intéresse le public. Le thème de l'évasion apparaît lorsque, dans le camp n° 1, Maréchal et Boeldieu sont informés par leurs camarades du creusement d'un tunnel. Il donne lieu à une séquence dramatique, le début d'asphyxie dont est victime Cartier (le nom se trouve dans le scénario, mais on ne l'entend pas dans le film). Une conversation sur les raisons de s'évader nous le rappelle assez vite. L'épisode de la fête, long et dramatique sur la fin avec l'emprisonnement de Maréchal, pourrait le faire oublier. Juste quand le tunnel est terminé, l'évasion décidée, Maréchal est libéré, délivrant ses camarades d'une difficulté d'ordre moral : ils auraient eu mauvaise conscience de partir sans lui. Nous avons là une des richesses du film : alors que les personnages sont typés de façon nette, et que l'on s'intéresse à la particularité de chacun, la notion du groupe n'est jamais abandonnée.

Il est intéressant de remarquer que le scénario fonctionne fortement sur la présence de couples : il y a au début celui de Maréchal et Boeldieu, dû aux hasards de la guerre. Ils seront ensemble durant les  $\frac{3}{4}$  du film environ, jusqu'à l'évasion de Maréchal. Il y a aussi le couple Maréchal-Rosenthal, qui devient fort lorsque les deux hommes s'évadent ensemble, mais que l'on a vu en quelque sorte se former sous nos yeux. Ce dernier couple a quelque chose de plus naturel que le précédent, Maréchal et Boeldieu restant toujours séparés par leur différence de classe sociale. Ce point est explicité par une conversation entre Maréchal et Rosenthal, peu avant leur évasion. Le couple Maréchal-Elsa de la fin se situe dans une tradition romanesque qui n'appelle pas de commentaire particulier. Enfin, existe encore le couple Rauffenstein-Boeldieu, le plus surprenant puisque les deux hommes appartiennent à deux pays en guerre l'un contre l'autre. Ils ont des connaissances communes, des goûts communs, une conscience sociale proche. Ces couples donnent au film sa chair vivante, parce qu'ils sont faits de complexité, de contraste, parfois d'opposition. Dans la relation Maréchal-Boeldieu, les différences sautent aux yeux, il n'y a nul besoin de les énumérer. Elles n'empêchent pas une estime réciproque, peut-être une admiration. Elles sont résumées, dans leur avant-dernière séquence ensemble, par cette phrase de Maréchal : « Ah décidément, le tabac, les gants, tout nous sépare... » Ce qui est sûr, c'est qu'elles sont trop fortes pour s'effacer, même dans des circonstances créant la solidarité. Le couple Maréchal-Rosenthal est plus complexe. Il commence sur une remarque ironique de Maréchal : « Vieille noblesse bretonne, quoi ! », lance-t-il à l'autre qui vient d'évoquer ses antécédents familiaux, mère danoise, père polonais. L'antisémitisme latent de ce commentaire apparaît de façon expresse avec la dispute qui les oppose dans leur marche d'évadés : « Et puis d'abord, les Juifs, j'ai jamais pu les blairer ! », crie Maréchal. Les deux hommes sont affamés, dépenaillés, et cette phrase n'a rien de scandaleux dans la France des années trente où l'antisémitisme est monnaie courante. Plus tard, le partage des épreuves, le patriotisme sans doute, les font se séparer bons amis.

Signalons encore :

- la fréquence des ellipses, plus ou moins fortes, mais toujours à l'origine d'une certaine surprise. Par exemple, on ne voit pas la libération de Maréchal. On la découvre en même temps que Boeldieu, dont le regard se fixe sur le hors-champ avec une amorce de sourire. Une des plus fortes se situe vers la fin, dans la dispute déjà évoquée. On reste sur Rosenthal assis, chantant péniblement *Il était un petit navire*, pendant que Maréchal s'éloigne. Après un certain temps, un manteau noir rentre dans le champ à droite, et nous comprenons que Maréchal est revenu.
- la présence de nombreuses digressions, du moins apparentes. Il s'agit de moments qui ne s'intègrent pas dans le récit de l'évasion mais se fondent dans la continuité du récit. C'est le cas de la longue séquence de la fête, dans le camp n° 1. C'est pourtant une des plus fortes du film, entre autres parce qu'elle est structurée sur les annonces successives concernant le fort de Douaumont, un point névralgique de la bataille de Verdun. Les Allemands font savoir qu'ils ont pris le fort. Pendant la fête, Maréchal apprend par un journal que Douaumont a été repris, et vient l'annoncer à ses camarades, ce qui déclenche une *Marseillaise* vibrante. Bientôt après, nouvelle proclamation des Allemands, qui ont repris le fort à leur tour. Nous sommes bien là au cœur de la guerre, surtout dans une époque, 1937, où la bataille de Verdun et la lutte pour Douaumont sont devenues une référence mémorielle. D'autre part, la séquence tire sa force de l'alternance fête / drame, dans un mélange des registres typique de Renoir. C'est la preuve que *La grande illusion* se situe au-delà du film d'évasion. C'est un film sur la guerre, et sur la condition humaine affrontée à la guerre.

## Style

Le cinéma classique tel que le pratiquent la plupart des cinéastes des années trente est fondé sur un découpage analytique de la réalité, destiné à montrer séparément un personnage, un objet, un élément du récit mis en œuvre. Renoir est le seul, dans le cinéma français (à part peut-être Jean Grémillon), à filmer l'action en plans relativement longs qui ne séparent pas systématiquement les éléments du récit. La coupure entre deux plans est ressentie, même inconsciemment, par le spectateur. L'absence de coupes, ou leur moindre fréquence, crée l'impression de coller davantage à la réalité. Ici l'exemple le plus net de ce style est sans doute le plan de *La Marseillaise* dans la séquence de la fête. La caméra commence sur les musiciens anglais qui se lèvent, recule le long de la scène de théâtre, attrape Maréchal qui vient narguer les gardiens, en laisse sortir deux à gauche du cadre, repart en avant vers les musiciens, puis panoramique à gauche sur les soldats français debout achevant l'hymne national. Un tel plan, qui parcourt l'espace en tous sens, presque comme pour le fouiller, nous met au cœur de l'action, donnant l'impression de la saisir dans sa totalité.

Un autre plan long est celui de Maréchal dans sa cellule. Il bouscule le gardien, se fait rattraper à l'extérieur, sans doute frapper et assommer, jusqu'à ce qu'on le ramène inanimé. Ici intervient un autre élément fréquent dans le film, le hors-champ. La caméra reste dans la cellule, nous entendons les bruits à l'extérieur qui nous font comprendre ce qui arrive au personnage. Autre séquence forte fondée sur le hors-champ, celle des prisonniers à leur fenêtre regardant des recrues défilé dans la cour. Nous ne voyons pas les recrues, mais entendons une musique militaire avec des fifres, puis le rythme de la marche au pas, tandis que la caméra reste sur ceux qui les regardent. On finit sur cette phrase de Maréchal, répondant à ce que vient de dire l'ingénieur : « Ce qui pince, mon vieux, c'est pas la musique, c'est pas les instruments, [un temps] c'est le bruit des pas. » C'est presque un commentaire, par un personnage, de la dramaturgie du film : la force d'une image peut être créée par ce qu'on entend, et non par ce qui est montré.

Il ne suffit pas de faire des plans longs pour réussir un film. Les exemples qui précèdent montrent bien la richesse de ce qui est filmé, son intérêt dramatique. Les deux premiers plans du film, depuis le phono qui diffuse *Frou-frou*, jusqu'à l'écriteau apposé sur le montant du bar (« Escadrille MF 902 – l'alcool tue – l'alcool rend fou – le chef d'escadrille en boit ») constituent un modèle d'exposition, pour la présentation d'un personnage, d'une action, d'une atmosphère.

## Signification / Portée

*La grande illusion* est une œuvre antimilitariste. Après l'horrible boucherie que fut la guerre de 1914-1918, d'assez nombreux films, souvent de valeur, dénoncèrent les souffrances vécues par les soldats. Citons *La grande parade* (King Vidor, 1925), *Quatre de l'infanterie* (G.W. Pabst, 1930), *A l'ouest rien de nouveau* (Lewis Milestone, 1930), *Les Croix de bois* (Raymond Bernard, 1931). Tous montraient les combats, les blessés et leur agonie, les destructions... Si le film de Renoir produisit un si grand effet sur les spectateurs de 1937, c'est entre autres parce qu'il ne contenait aucune scène de bataille. Et pourtant la dénonciation de la guerre est très nette. Pour l'épisode de Douaumont évoqué plus haut, les prises et reprises successives du fort font sentir l'absurdité de cette lutte. Quand deux vieux gardiens allemands se posent des questions sur la crise de Maréchal emprisonné, l'un répond à l'autre : « C'est parce que cette guerre est trop longue. » Surtout sans doute, il y a ce plan montrant des portraits affichés au mur de la cuisine d'Elsa, son mari tué à Verdun, ses frères tués à Liège, Tannenberg (« nos plus grandes victoires », dit-elle), avant d'ajouter : « Et la table est devenue trop grande », tandis qu'un panoramique découvre, de trois-quarts dos, la petite Lotte assise à cette table. En vingt secondes, nous sont montrées les terribles réalités de la guerre.

Le monde militaire, le monde de la guerre, est un monde sans femmes. Certes, on a la présence d'une femme, la fermière allemande, vers la fin du film. Mais Renoir réussit à évoquer la femme autrement que par une présence féminine effective. Dès le début, la chanson *Frou-frou* rappelle l'intérêt, le trouble, qu'elle provoque chez l'homme, surtout quand il en est privé. Puis Maréchal évoque un rendez-vous, qu'il va rater, avec une certaine Joséphine. Le plus parlant, sans doute, est l'épisode de la réception des vêtements féminins, en prélude à la fête. Un prisonnier est allé sans rien dire à l'écart revêtir un ensemble féminin, et revient se montrer. Un silence de stupeur s'installe. Quelques commentaires gênés sont échangés, puis le

silence reprend avant un fondu au noir. En quelques secondes là encore, est suggéré l'imaginaire de ces hommes privés de présence féminine.

Une idée force du film, souvent explicitée par Renoir, est que les classes sociales continuent d'exister, même dans des circonstances sortant de l'ordinaire. Un Français et un Allemand de même classe se comprennent mieux que deux Français de classes différentes. C'est ce que nous avons vu plus haut. Un autre point social intéresse Renoir : cette guerre, encore marquée par l'esprit de chevalerie, signe la fin d'une époque, la fin de l'aristocratie et de sa domination. Renoir, qui se sentait une âme aristocratique, montre ainsi la disparition du monde qui était le sien, et qu'il regrette. Il y a sans doute une proximité entre le réalisateur et les personnages de Rauffenstein et Boeldieu, une connivence qui lui a permis de les rendre si émouvants. Signalons la contradiction où se trouve le Renoir de 1937 : tout en regrettant ce monde d'autrefois, il se sent proche du Parti communiste et se lie d'amitié avec son chef Maurice Thorez !

Enfin, on peut s'interroger sur la signification prise par le film lors de sa sortie. En 1937, l'Allemagne est depuis quatre ans au pouvoir d'Hitler et des nazis, qui préparent une guerre d'expansion territoriale et de revanche contre la France. Or le film nous montre des Allemands quasiment tous humains, généreux, soucieux des autres. Il délivre un message de fraternité, humaniste et émouvant, mais peu en phase avec la lucidité dont il aurait fallu faire preuve face aux nazis !

### Accueil

A sa sortie, le film fut un très grand succès, aussi bien critique que commercial : 13 semaines d'exclusivité au Marivaux, en tête du box office France de l'année 1937, à égalité avec *Ignace* de Pierre Colombier avec Fernandel. Dans la critique, il fut encensé autant par la gauche que par la droite, chacune y trouvant des éléments correspondant à ses valeurs : pour la première, antimilitarisme, importance des classes sociales, confiance dans la générosité humaine, pour la seconde, patriotisme, sens du devoir et de l'honneur. A l'extrême-droite, Céline condamne la peinture des Juifs faite par Renoir (dans *Bagatelles pour un massacre*, publié en décembre 1937), et François Vinneuil [Lucien Rebatet] réussit à voir dans le film un éloge de la guerre : « Sans la guerre, Boeldieu et Rauffenstein eussent été d'élégants désœuvrés, des cavaliers distingués, Maréchal un petit mécano vivant entre son apéritif et sa bicyclette, Rosenthal un vulgaire trafiquant d'argent. La guerre en a fait non seulement des braves, mais des êtres d'une humanité infiniment riche et noble » (*L'Action française*, 11 juin 1937).

En revanche, des voix discordantes accueillirent la reprise de 1946. Ainsi, Georges Altman, proche du Parti communiste, dans *Franc-Tireur* du 29 août 1946 : « Il faut dire tout de suite notre révolte, notre dégoût : on n'a pas le droit moral, aujourd'hui, quand nous ne sommes qu'à deux ans de la Wehrmacht, des S.S. et des fours crématoires, non, on n'a pas le droit d'invoquer l'art pour nous montrer Mme Dita Parlo et M. Pierre Fresnay collaborant déjà, chacun à leur genre, à l'amitié franco-allemande. [Les deux acteurs avaient été accusés d'attitude pro-allemande, surtout Dita Parlo, interdite d'activité professionnelle.] [...] Il n'est pas jusqu'au racisme qui ne soit fort gentiment amené, évoqué en la personne d'un soldat juif à qui Gabin, magnanime, pardonne sa condition. C'est charmant. Et ça nous mène tout gentiment à Auschwitz et à Dachau. Nous n'avons même plus le courage de dire, bien sûr, qu'il y a là de belles images de cinéma et tout l'art de Renoir. Le péril n'en est que plus grand. »

Pour la seconde grande reprise du film, celle de 1958, l'unanimité fut quasiment totale pour saluer la valeur de l'œuvre.

## BIBLIOGRAPHIE

- ▶ L'étude d'Olivier Curchod signalée plus haut comblera tous ceux qui veulent en savoir davantage.
- ▶ Scénario et dialogues publiés dans la revue *L'Avant-Scène Cinéma* n° 44, janvier 1965.