

" LA CORDE "

Vous connaissez ce petit jeu qui consiste à parcourir les multiples galeries d'un labyrinthe sans rien sauter, et sans revenir en arrière. Hitchcock, qui ne dédaigne ni les symbolismes les plus faciles, ni les allusions les plus évidentes, a substitué sa "Corde" au fil d'Ariane pour nous faire retrouver à notre tour un chemin péniblement tracé à travers ce laborieux dédale. De panoramique en travelling-arrière, de travelling-avant en contre-plongée, nous avançons lentement, appliqués d'une attention presque mathématique à éviter les obstacles, le plus souvent bien indifférents.

- " On se sent la vague conscience que ces choses que l'on voit ne se font pas, mais ont été faites avant d'être. C'est du déjà vécu qui veut se faire revivre, " disait Valéry du cinéma; remplaçons ici "vague" par "claire" et voilà résumée l'impression que nous garderons d'un film qui peut s'inscrire dans l'histoire de l'Art comme un nouvel essai d'apologie du faux-col.

HITCHCOCK est coutumier du fait. A propos de " La Corde ", il a pourtant repris à son compte un mot cher à tous les auteurs: " La meilleure technique est celle qui ne se fait pas remarquer. " Pour lui aussi, semble-t-il, technique est abnégation, et service. Mais que les réalisateurs soient pour eux-mêmes de fort mauvais critiques, c'est ce qui n'est plus à démontrer. En fait, on peut se demander, si, dans l'art

de se créer des gênes pour en tirer le meilleur de ses effets, Hitchcock ne s'est pas donné pour tâche de battre ses propres records. Après "Lifeboat", "Rope". Mais, dans l'intervalle, il a mis au point sa fameuse technique T.M.T (ten minutes take): la bobine de dix minutes devient l'unité de prises de vues. Pour faire le raccord, l'opérateur enfouit astucieusement sa caméra dans le dos d'un personnage, et le tour est joué.

Dans ces conditions, plus de "champ-contre-champ". Le problème est le suivant: Comment faire un film en enfreignant le plus possible la loi fondamentale du cinéma qui est de multiplier, autant que photographier se peut, les plans et les points de vue? On assiste alors - paradoxe suprême -, à la révolte savamment organisée de la dite technique contre l'intelligence de la machine, qui est de hâcher, de mâgner la durée pour la meilleure digestion du spectateur. Et de poser des rails en tous sens, et de baliser le plateau à l'aide de signaux lumineux, et de faire coulisser les panneaux pour ne pas interrompre la circulation du chariot. Comme un maître de maison prévenant la caméra va de l'un à l'autre, se dérange pour aller ouvrir la porte, risque au retour un coup d'oeil complice sur le coffre-cercueil. De là une extrême lenteur, celle de la tragédie sans doute, où la tension et l'angoisse ne s'accomodent pas d'un rythme rapide, mais qui fait cependant regretter le don d'ubiquité des objectifs ordinaires.

Car cette lenteur est monotone. Il ne faut pas, en allant voir "La corde", y rechercher le souvenir des prouesses d'Orson Welles. Technique pour technique, Hitchcock est perdant. Il ne se soucie pas d'angles de vue rares (expressifs?); s'il arrive que l'objectif découpe la perspec-

tive en une série de plans, ce n'est pas avec la signification que Gregg Toland avait donné aux champs profonds de "Citizen Kane". Chez Hitchcock l'effet se dégrade en routine. Il n'a pas su choisir, garder pour les moments de véritable "suspense" l'utilisation des plans fixes. puis des fameux travellinges - avant qui viennent encadrer une tête défaite, blanchie de fard, où la lassitude et l'angoisse se lisent avec une évidence brutale. L'œil s'habitue aux meilleures choses, et particulièrement au cinéma où la force des effets recherchés est en raison directe de leur diversité, de leur pouvoir d'étonnement.

"Le Procès Paradine", "Cinquième Colonne" en particulier, nous avaient déjà montré qu'Hitchcock était capable à la fois du meilleur et du pire. Le meilleur, dans "La Corde", il faudrait le chercher dans l'utilisation de la bande sonore, et dans les moments où la caméra s'aventure seule sur le plateau, tandis que notre regard s'identifie à celui des personnages.

Dans un film d'où la musique est délibérément bannie, (elle se fait entendre seulement durant le générique et ne réapparaît qu'à la toute dernière minute), la bande sonore joue, de par cette discrétion même, un rôle de première importance:

après la contre-plongée sur la rue et le panoramique sur les persiennes tirées de l'appartement, plus que le mouvement de la caméra, c'est le cri de David, agonisant derrière les persiennes, qui nous introduit en même temps que les assassins, dans ce mauvais rêve.

Perdus dans la masse d'une vie anonyme et indifférente, les bruits de la ville ne sont plus dès lors qu'un arrière-plan, qu'un fond

de tableau sans signification pour nous, au même titre que, derrière les baies, les maquettes lumineuses du New-York nocturne. Et c'est lorsque Rupert tire ses trois coups de revolver par la fenêtre, lorsque toute cette animation diffuse semble brusquement converger vers l'immeuble, traquer le studio des meurtriers, que nous sentons la vie et la rue nous reprendre ; nous échappons à l'envoûtement de cette comédie sinistre, nous nous glissons hors de cet enfer capitonné où, sans cependant que nous ne les oublions jamais, les rumeurs du dehors venaient mourir pour mieux nous laisser vivre notre cauchemar. Au sortir de la salle, l'air frais de la nuit, les mouvements de voitures n'ajoutent rien de plus au subit dégrisement de la dernière minute du film.

Dans le cadre même du drame, on retrouve la même maîtrise, combinée à ce qu'il faut bien nommer les effets de caméra-subjective.

Entendu " off ", le dialogue se détache des objets, que la caméra détaille lentement, passant des uns aux autres. Si le dialogue y perd un peu - et dans le cas présent la perte est sans importance - l'image y gagne un singulier relief. Une scène, la meilleure du film, est tout entière construite ainsi.

La femme de ménage dessert le dessus du coffre dans lequel est caché le cadavre, tandis qu'on entend hors champ les répliques qu'échangent les deux meurtriers, Rupert et les autres invités au sujet de la curieuse disparition de David. Seule dans le champ, la femme de ménage va vers le coffre, s'en retourne, revient vers lui. Chaque spectateur la regarde agir avec les yeux des meurtriers. Va-t-elle lever le couvercle ? Des petits rires nerveux secouent la salle. Triomphe d'Hitchcock.

Mais de tels instants sont trop rares. Emergeant de l'insignifiance de l'ensemble, on aimerait trouver beaucoup de ces morceaux d'anthologie. Pas plus en effet que l'affaire Paradine, le meurtre parfait de "La Corde" ne valait vraiment tant de milliers de mètres de pellicule. Dans cette succession de thèmes, au milieu de cette avalanche de notions familières: l'acte gratuit, le meurtre considéré comme un des beaux-arts, Freud, Nietzsche, le racisme, pas l'ombre d'un problème. Pas plus que Lafcadio, les deux héros ne sont nazis, ce qui pourtant leur eût donné quelque épaisseur. Ils ne sont que la somme de leurs pensées confuses; n'ayant ni attributs, ni qualités, ils n'ont pas d'être, et personne n'en veut à Rupert horrifié de les replonger dans les ténèbres inférieures, d'où un scénariste bienveillant avait cru bon de les tirer.

J'allais mettre là le point final. Mais voici qu'on me dit qu'Hitchcock a voulu traiter là le délicat problème des ravages exercés sur une âme trop crédule par la pensée dangereuse d'un maître. Vraiment? Alors dans ce cas, relisons plutôt "Le Disciple".

SERGE LANCEL

A l'apogée de son succès, après L'assassin habite au 21, Le Corbeau, Quai des Orfèvres Manon, CLOUZOT tire un trait sur son oeuvre et repart à zéro. Il tournera son voyage de noces au Brésil. Nous consacrerons le prochain n° de "Raccords" à l'oeuvre présente de H. G. Clouzot.