

RECORDS

RIZ AMER.

J'ai trop tardé à noter les réflexions que l'oeuvre de De Santis a mûries en moi et je ne serai maintenant capable, je le crains, que de bâtons rompus. J'en demande pardon.

Formellement, ce film est inférieur à CHASSE TRAGIQUE. La part du mélo, de l' "histoire" pour le public, des compromis en un mot, y est bien plus grande. L'intrigue est beaucoup moins nécessaire au milieu, au monde des rizières qu'il voulait peindre, qu'elle ne l'était aux coopératives agricoles de CHASSE TRAGIQUE. De ce "grand sujet" qu'était la venue périodique des mondines, il ne reste qu'une toile de fond et, parfois, un solide pittoresque, (l'arrivée, les garçons sur les murs, les échappées nocturnes). Pourtant l'invention de De Santis s'est assagie, filtrée, - plus de ces coups de poings visuels à la CITIZEN KANE -, trop décantée peut-être même : l'épisode final, terriblement fabriqué, (les poignées de riz sur le cadavre de Silvana) n'est qu'un pastiche du finale de CHASSE TRAGIQUE : là, on communiait dans et par la terre (c'était une coopérative d'agriculteurs), ici l'on communiara dans et par le riz (ne sommes-nous pas dans une rizière ?). Je passe sur la boucherie dans l'abattoir, nouvelle version des glaces de Shanghai et des égouts de Vienne, tous d'invention Orsonienne.

Cependant De Santis est toujours aussi maître de cette remarquable dialectique, qui lui est propre, du milieu et des individus. Si la conversion des "régulières" à l'intérêt général des mondines, sent la rhétorique, la décision prise par Francesca de travailler solidairement sous la pluie, l'isolement

moral de Silvana quand elle est couronnée Miss Mondine, son isolement physique quand tout le monde part défendre les rizières qu'elle a inondées, passent fortement; et le geste instinctif du sergent blasé et "libre" qui jette sa musette pour saisir une pioche et sauver le travail collectif, est lui, franchement bouleversant. (Notons comme, de même que dans CHASSE TRAGIQUE, les drames sont parallèles : l'individu est déchiré en même temps que la collectivité est déchirée et, parfois, (Silvana, Francesca), de la même déchirure. Surmonter son mal, c'est aussi surmonter l'autre mal, le collectif. Les deux tâches s'épaulent et se facilitent; sans ce double drame, ni le poids des circonstances, Marco ne s'attacherait pas à Francesca; il partirait seul).

Formellement inférieur, esthétiquement moins pur, RIZ AMER est néanmoins plus riche, plus présent, plus solide, que CACCIA TRAGICA. Le monde de De Santis y pèse d'un tout autre poids, car il a épanoui, libéré, ses tendances érotiques que CHASSE TRAGIQUE contenait difficilement. S'il avait été servi par une histoire plus convaincante, le personnage qu'incarne Silvana Mangano eût rejoint celui de Marlène Dietrich dans l'ANGE BLEU. Il se fût ajouté à ces quelques forces de nature que le cinéma déjà a délivrées. Son physique bouleversant (on n'a pas essayé de lui raboter le ventre); son jeu croulant de sensualité; ses attitudes étudiées; son langage direct ("n'insiste pas, il faut que j'en aie envie; je te ferai signe"); son expression, son affirmation, son accomplissement personnel, tout entier passés dans le corps; sa danse (le second boogie-woogie qui l'exprime, la justifie, la libère, et... la met en chaleur), la brûlure de son corps replié au pied de l'arbre, offert dans la charrette) font de Silvana une créature inoubliable et qui atteindrait au mythe si l'objet, justement, ou metteur en scène n'était de dégonfler ce mythe même (1). L'érotisme généralisé, - "moi, dit une fille, je crois que je danserai encore pour mon

centenaire", - tempéré (ou contredit ?) par la scène cruelle de l'accouchement sur le bord d'un fossé qui bouleverse tant Silvana, déjà flagellée, et une jeune spectatrice qu'on doit soutenir, - souffre néanmoins des schémas hollywoodiens, ce qui souvent le voue à la gratuité ou la complaisance. Trop de pin-up parmi ces mondines, trop de dessous et de bas de luxe. Il y a certes, une démocratisation de la lingerie féminine : la petite bonniche porte une gaine Scandale, que le film voulait peut-être accuser. Mais sans majoration, ou même sans apprêt (on le voit bien sur les plages) un tel luxe tombe à plat. Le travail pénible avilit les corps, comme trop souvent la maternité. Silvana, heureusement, se salit, use ses toilettes, se décoiffe assez vite pour se fondre dans le cadre; Francesca jamais. Sous son sac, le jour de pluie, elle semble, et beaucoup d'autres avec elle, une religieuse sous sa bure. Pas assez de paysannes déformées par la tâche, de travailleuses véritables, - et on peut être dactylos ou vendeuses et demeurer paysannes. (2)

Il faudrait maintenant discuter la "leçon" du film : le travail, la solidarité laborieuse, constituent la seule vraie voie; l'érotisme de Silvana et la mythologie mystificatrice dont elle se nourrit (Magazines, cinéma, romantisme) sont des portes sans issue. D'abord, on escamote le fait que les joies de la solidarité sont éphémères; la solidarité demeure, ce qui est immense, mais la joie non, hélas. D'autre part on ne pourra contester que le désir d'évasion de Silvana soit légitime. Comment plier un corps pareil à pareille vie ? Comment consentir à s'enterrer vive quand on est si vivante ? Que "vivre sa vie" soit une formule illusoire, sans doute; mais s'enliser de gaieté de coeur, en est-ce une meilleure ? André Breton met le doigt sur la plaie quand il dit : tant qu'on n'aura pas supprimé la monotonie de la vie quotidienne, trouvé un canal de dérivation aux instincts profonds de l'homme, particulièrement à ses

instincts sexuels, l'homme accueillera la guerre et l'évasion. Le romantisme est autre chose qu'un leurre inconsistant. Le charme tout puissant qu'exerce sur tout son entourage Silvana dansant le montre bien (N'oublions pas la remarquable expression de la fascination que le passé de Francesca provoque chez Silvana : "tu auras au moins rempli ta vie"). Il est facile et instructif de répudier ses erreurs. Encore faut-il les avoir commises. Peut-être doit-on voir aussi cela derrière le "à qui a beaucoup péché il sera beaucoup pardonné". C'est ce qui fait la force de Francesca. Elle a son problème à résoudre. Elle tient son divertissement. La force du sergent, aussi. C'est ce qui devrait faire celle de Silvana, à la fin. Mais elle aime trop, ou elle n'a pas senti qu'il fallait demander aux autres de l'appuyer. Elle n'a pas été aidée. C'est tout ce que l'on peut dire. Si le "mauvais exemple" de Silvana doit me dispenser de courir mes risques et m'engager dans la bonne route, le film n'est plus qu'une mauvaise leçon de morale. Où est la solution alors ? Emanciper les filles, jusqu'à l'enterrement de leur "vie de garçons" comme d'aucuns l'ont proposé ? Peut-être. Peut-être aussi, comme le voulait, je crois, Gide, créer de la crise.

Barthélemy AMENGUAL.

(1) Personnage écrasant, admirable, inhumain, quasi "intouchable" et tout d'un coup, redevenu une petite fille, une femme ordinaire, un vivant quelconque qui a eu la chance d'être parfait (en diverses scènes que j'ai oubliées).

(2) L'avertissement liminaire dit que, venues de toutes les provinces italiennes, les mondines comptent même des dactylos.

. EXTASE .

Il faut - sans ironie - remercier le cinéma d'Essai de nous offrir dans ce quartier des nouveautés en fuite la révélation d'œuvres plus que connues et de nous permettre le plaisir délicieux de presque assister à des premières auxquelles nous ne fûmes jamais. Au cours de ce mois monotone creux, peuplé de la seule faune des Eve, des serpents et des Evelyne, CLAIR, déçu par l'accueil discret réservé à la Beauté du Diable, déposait sous nos yeux, cadeau exquis, Fantôme à vendre. Quelques jours plus tard RENOIR présentait L'Homme du Sud. Chaque semaine nous sommes certains que naît un chef-d'œuvre, et cela suffit pour oublier la grisaille.

Un Tchèque a ajouté, l'autre soir, à notre collection de pierreries : Sur cet écran de l'Avenue des Ternes, dans cet écrin il a fait miroiter les facettes de son bijou. Ce diamant s'appelle Extase et jamais film ne fut mieux nommé. Le seul critère des illusions, hélas !, est qu'elles ne sont pas durables. Les manuels de notre bureau nous rappellent durement qu'Extase date de 1933, et qu'un certain RENOIR... Mais l'anecdote est connue. Si l'on situe le début de l'histoire du cinéma à l'avènement du premier grand film; si, après une féérique préhistoire, l'on place ce commencement à l'année 15 du siècle, année de Naissance d'une nation, un calcul immédiat montre qu'Extase s'insère dans la continuité filmique exactement à égale distance de Griffith et de nous, de Naissance d'une Nation et d'une Nuit de noces. Dix-sept ans seulement après Griffith, avant nous dix-sept ans déjà. L'on ne sait de quoi il faut le plus s'étonner, de cette sûreté digne de

de l'hyménoptère de Fabre qui a permis au cinéma, en vingt ans, après un nombre infime d'essais et d'erreurs, de s'installer en plein centre de lui-même ou de cet arrêt soudain, de cette immobilité qui a suivi ces bonds. Le cinéma évoluerait-il selon la loi de l'instinct ? On peut aimer ou ne pas aimer l'esprit et le sens d'Extase, nul ne peut nier que la technique cinématographique, l'expression cinématographique n'ont depuis ce film apporté que commentaires et nuances, variations et retouches. Cela est évident, cela est cruel; il n'y a de cruel que les évidences.

"Bonsoir"... "Non, elle n'est pas là"...
 "Bonjour"... "Toute la vie devant toi"... "Précisément pour cela"... deux ou trois phrases encore, des phrases qui se limitent à des mots, huit ou neuf répliques en tout, somme des paroles qu'échangent cette femme et ces hommes, en une heure, en plusieurs journées. Non point, selon un paradoxe éculé, qu'ils ne disent rien parce qu'ils ont trop à dire; parce qu'ils n'ont rien à dire au contraire, parce qu'ils sont trop occupés à vivre pour noyer leur vie dans des mots. Les quinze premières minutes de ce film qui est une danse, de cette œuvre qui est un ballet, l'appréhension nous a saisi, la crainte que le bruit d'un propos ne vint altérer les sons de cette symphonie. "Bonsoir"... de l'instrument merveilleux il a semblé sortir comme une fausse note. Puis le violoniste s'est ressaisi. Le don le plus précieux du parlant, c'est de nous avoir révélé le muet. On songe à Jeanson dialeguant les Rapaces, à la dame de Shanghai délivrée de ses bavardages. Propos qui ne tend point à dire que depuis le parlant le cinéma régresse - snobisme si délicat et si inoffensif - seulement que le cinéma d'une manière nouvelle et inattendue illustre la vieille phrase ésoptique. Notons toutefois que la musique ici remplace le grésillement, exquise, lesté, aérienne. Et incessante, seule façon, je crois, d'amener Euterpe au cinéma. Les films futurs, qu'ils soient musicaux ou qu'ils soient sans musique!

On reconnaît un grand metteur en scène à ce qu'il s'amuse en tournant son oeuvre. Et dans l'oeuvre tournée cet amusement se devine. Heddy Lamarr voit, et nous voyons, trois couples danser devant elle, soudain la caméra s'élève et sur la même piste nous nous apercevons, nous, elle, cela n'a pas d'importance, que dansent cent couples. Le mari, après la découverte de son infortune, a livré sa voiture à une course démentielle: désesparé maintenant, la mort côtoyée, il transpire à larges gouttes devant le passage à niveau qui l'arrête: la peur, le désarroi.... ou simplement dans cet après-midi d'été le verre d'eau débordant qu'un peu auparavant il a bu. Il halète...mais est-ce son halètement qu'on entend, ou celui du train immobile. Sur le même air joyeux qui permettait la valse des deux amants, au rythme de ces mêmes notes se scande la mort du mari. L'on expliquerait aisément que des profondeurs se cachent sous ces gratuités, mais ce sont d'abord des gratuités et cela doit ravir. C'est le sourire d'un homme heureux.

La durée lente, continue, épanouie de ce film, cette durée au cours de fleuve, marque une composition précise et subtile, d'autant plus savante qu'elle évite les séductions et les facilités de l'artificiel. Ce malaise nous étonne parfois, au théâtre ou à la lecture d'un roman, face à une narration qui adroitement se développe, selon une courbe de pathétique longtemps étudiée, d'après un jeu d'idées qui tout domine et explique, ce malaise par quoi nous sentons - vaguement, obscurément, - la fausseté exquise de ces joyaux, et, brutale, l'envie se glisse en nous de bousculer la progression des actes et l'enchaînement des chapitres, la nostalgie d'une vie dirigée comme la vie qui n'est pas littéraire suivant des motifs irraisonnés, des antipathies bizarres, des engouements subites, où les visages détiennent plus de prix que les théories, où la fugacité des impressions, l'émoi des pressentiments détruisent la rigueur des projets, où tout un peu follement se perd

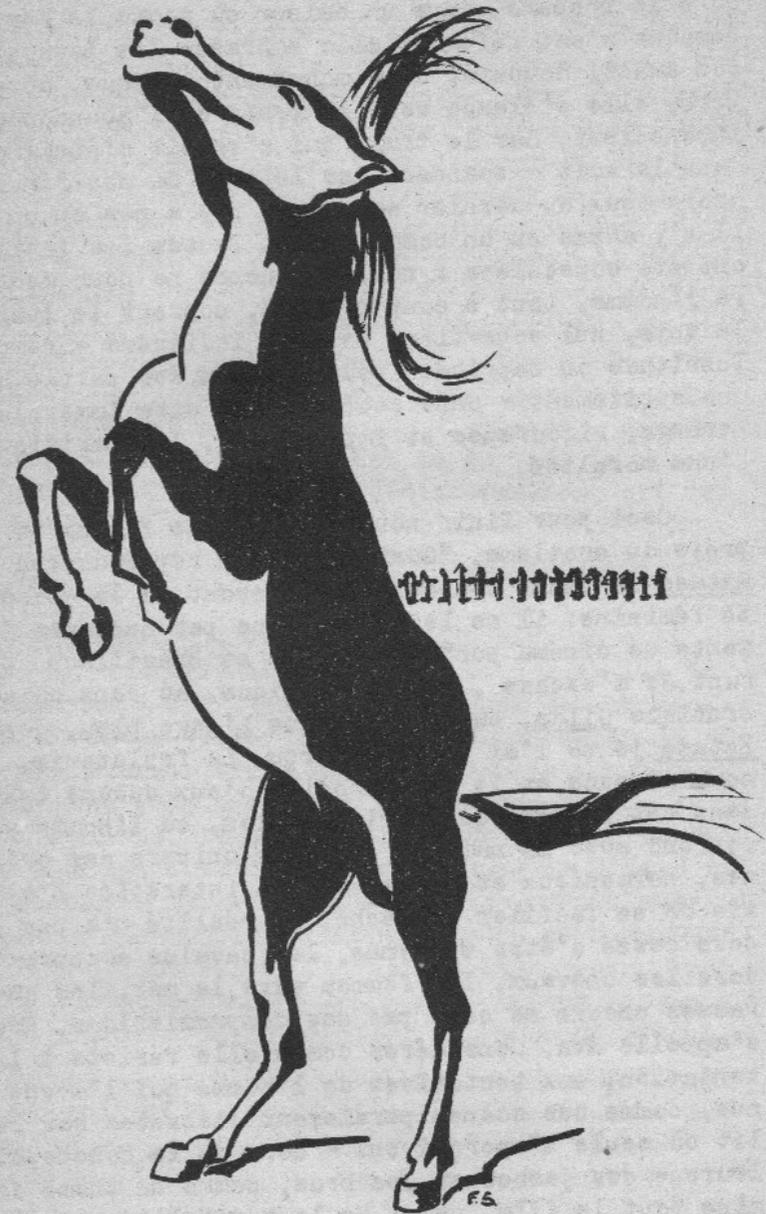
et se découvre dans mille routes et mille sentiers. Combien, au cinéma, tout cela davantage. D'un barreau de chaise son mari écrasait une guêpe, son amant délicatement saisit une autre guêpe et la délivre, sur la colle d'un papier une mouche agonise tandis que le mari meurt, et voilà pourquoi Eva déteste, aime et souffre. Tous les gestes du mari convergeaient autour d'un lorgnon: c'est le lorgnon atroce et glacé, qui a fait fuir la jeune femme aimante, c'est à lui, minutieusement posé sur une table, qu'elle reconnaît le retour de son époux et c'est lui encore, lui seul, dans l'obscurité de cette chambre où dort un cadavre apparemment anonyme qui lui révèle sa mort, ce lorgnon désormais muet et émouvant, ce lorgnon délaissé qui devient un remords. Il plait qu'un film tout entier s'inscrive autour de quelques guêpes, de quelques mouches et d'un lorgnon.

Danse, ballet, musique..., ce film semble emprunter ses charmes les plus purs à l'unique chorégraphie. Attentifs, troublés, vacillants, nous avons contemplé des battements, des envols et des entrechats, nous avons suivi les arabesques tracées par des pas qui paraissaient toujours glisser sans jamais piétiner, et de cette féerie, de ces évolutions impalpables, aériennes - qu'on se rappelle la course vers son amant d'Eva, qu'on la compare à telle séquence - voisine et pourtant si ridicule - du premier J'accuse - finalement demeure à peine pour le critique une poignée d'adjectifs aussi frais que banals, et, les idées éblouies et titubantes, nous ne savions tous que plusieurs fois répéter "Ravissant... charmant... délicieux"...à la fin de cette oeuvre oubliée aussitôt vue, ne laissant dans l'esprit, une fois la magie terminée, délicats, baignés dans le souvenir d'un trouble et d'une émotion, que des phosphènes qui s'éteignent et des accords qui s'évanouissent. Ce trouble et cette émotion, cet engourdissement et ces mirages, tous d'autant plus intenses que plus vite ils disparaissent, lorsque nous aurons précisé qu'ils attestent une nouvelle fois cet art de

l'instant, vérité du cinéma, les aurons-nous analysés pour cela ? Et les définirons-nous davantage, si nous manions ce terme de spécificité, dont je ne sais rien sinon qu'il semble le lieu de cent idées obscures et que - peut-être- sa seule séduction se dégage de son obscurité seule ? Disons modestement à l'usage de qui n'a pas aimé ce film et aimerait l'aimer, que la caméra joue ici autant que les acteurs, elle qui glisse sans cesse et participe aux ballets ¹, que pour comprendre ces photographies minutieuses - la photographie, cet art tchèque - il faut bien plus qu'aux corps s'intéresser à leur ombres, les suivant, les précédant, les doublant, les agrandissant, que la spécificité - si elle existe - c'est d'abord - hors de tout contexte métaphysique - une affaire de travellings et de projecteurs. Ajoutons que mystérieusement dans cette oeuvre les détails réalistes les plus chargés d'ironie ne nuisent pas à la poésie gracieuse de l'ensemble : l'escarpin de l'autre pied ôté, le bouquet dans le seau placé, les rideaux transformés - par l'amant! - en essuie-mains, l'aspect peu luxueux du cabinet particulier..

Léger, aimable, sans conséquences, doucement amoral, ainsi allait mourir ce film. Mais il y a la fin. Une fin qu'on n'attendait pas. L'homme dort sur un banc de gare, la main posée sur les genoux de la femme. Eva lentement enlève cette main encore à moitié éveillée et lentement - discret mensonge - la met sur les genoux de l'homme. Debout à présent, caressante, avec des précautions sans limites, sous la

1.- Sous la forme de travellings assez rapides et sinueux. Un degré plus lent - et en droite ligne - ce serait l'angoisse et l'oppression; comme il se voit dans "Jour de Colère". Ici la caméra de même entoure, enveloppe les objets dans sa marche - dans sa danse - plus qu'elle ne va vers eux. La géométrie de cet univers ne se compose que de spirales.



nuque du dormeur elle glisse un oreiller. Elle s'attarde, frémissante devant cette mort d'elle-même qu'elle prépare, dans un baiser où toute la ferveur humaine s'est réfugiée elle embrasse les lèvres de son amant. Soudain, d'un mouvement brusque, désespéré, elle s'élançe vers le train et l'abandonne, incenscient. Sur le train qui s'enfuit s'éteignent dans la nuit - scandant les lettres du mot fin, les trois feux du dernier wagon. Il n'y a pas eu un mot, il n'y a pas eu un commentaire. Toutes les facilités ont été bousculées : nulle séquence ne nous montrera l'homme, tout à coup éveillé, courant le long de la voie, nul sous-titre ne nous indiquera - remords, lassitude ou caprice - pourquoi Eva est partie. Rien que subitement - dans cette oeuvre dite immorale - étrange, rigoureuse et impitoyable, l'apparition d'une moralité.

Ceci pour finir nous ramène à ce fameux et prétendu érotisme. "Gustav Machaty reprend avec Extase le thème toujours bien pesant de la sexualité féminine: il ne le sauvait que par quelques instants de cinéma pur" : Bardèche et Brasillach dirent. Je m'excuse, mais l'érotique, au sens où est érotique Gilda, où est érotique L'Ange bleu, dans Extase je ne l'ai jamais aperçu. La frelaterie, la complaisance et le clin d'oeil, d'eux aucune trace dans cet univers quasi-giralducien, où l'homme se confond avec la nature, dans cet univers des origines, harmonieux et plein, où nul interstice n'a permis de se faufiler au péché. La réalité n'a pas encore cessé d'être un hymne, les cavales accourent vers les chevaux, les femmes vers la mer, les caresses encore ne sont pas des compromissions, Heddy s'appelle Eva. Considérez comme elle résiste à la tentation, aux tentatives de l'homme qui l'a vue nue, comme ces scènes paraissent discrètes sur le lit où seuls s'aperçoivent - hors de la couche, ailleurs - des jambes et des bras, comme un thème domine tout le film, celui de la nuptialité, symbolisé par cette robe de mariée et ces multiples rideaux

blancs gonflés par le vent. On songe à Clair, et à une ensorceleuse...loin, très loin d'ici.

Peut-être, à l'encontre des insinuations d'une publicité de plus en plus indécente, le cinéma - parfois et heureusement en dépit de certains naufrageurs - ne peut-il se dégager d'une discrétion et d'une pudeur essentielles. Comme suggèrent peu les films voulus suggestifs ! L'éloignement de l'écran, les atténuations permanentes du blanc, du noir, et du gris et comme cette froideur et cette précision de mécanique, dues à l'obscurité blanchâtre de la salle, au déroulement méthodique des images, au pinceau lumineux et froid échappé de l'appareil, tout concourt, dans l'esprit du spectateur perdu dans la foule anonyme et indiscernable, à estomper, à reculer les familiarités bruyantes de la vie. Le cinéma, art du dépouillement, de la désincarnation, art des âmes bien plus que des corps. Voici le dernier enseignement de ce cristal de bohème : la pureté, la grâce, l'immatériel.

"Il s'abstrait affreusement du bien mais il s'abstrait heureusement du mal... il y a en lui je ne sais quelle effrayante pureté, quel détachement, quelle force et quelle lumière incontestable. Je n'ai jamais observé une telle absence de troubles et de doutes dans une intelligence très profondément travaillée. Il est terriblement tranquille ! On ne peut lui attribuer aucun malaise de l'âme, aucunes ombres intérieures, - et rien, d'ailleurs, qui dérive des instincts de crainte ou de convoitise..." Ce que Valéry dit de Monsieur Teste, le lecteur, dépassant notre point de vue trop particulier, essaiera de le vérifier à propos de cinéma.

Valéry avait ajouté dans une préface ultérieure "Pourquoi M. Teste est-il impossible ? C'est son âme que cette question". Nous aussi nous sommes encore à nous demander si le cinéma est possible.

Hubert GRENIER

POURQUOI IL N'Y A PAS DE CINEMA ESPAGNOL .

Depuis quelques mois, le cinéma espagnol semblait vouloir sortir de sa longue léthargie : "Lanolete", "La Grande Corrida", "La Cigarra" parvenaient à nos écrans, et nous attendions un souvenir, au moins, des images goyesques de "Terre sans pain". Certes, on ne pouvait escompter une oeuvre géniale, mais le silence valait mieux que ces pénibles balbutiements. On pourrait croire que la crise qui se continue est le résultat d'une oppression politique, dont nous pressentons, par comparaisons ou témoignages isolés, la rigidité. Et sans doute faut-il en souligner la rigueur : le chapeau de cuir du garde civil projette son ombre jusque sur l'écran. Mais par delà cette censure, la littérature et le théâtre espagnols ont trouvé à s'exprimer, et si les grands écrivains républicains poursuivent au Mexique ou en Amérique du Sud leur oeuvre interrompue, pas un metteur en scène, pas un producteur espagnol ne les accompagnent. Sans doute parce qu'il n'en existait pas. (1).

Voilà donc un fait plus grave, et un fait non plus immédiat, temporaire, et qui touche, par conséquent, à l'essence même des moyens d'expression du peuple espagnol. En effet, les débuts du cinéma

(1) Et de fait, si le grand bouleversement de 1936 à 1938 a inspiré quelques films de propagande, c'est Joris Ivens qui a tourné "Terre d'Espagne"; et surtout ce sont des producteurs étrangers qui, du côté républicain ont réalisé "España heroica", dont les plus belles images sont dues aux photographes Russes.

espagnol datent de Luis Buñuel et Salvador Dalí, dans la mesure, où, mis à part "Terre sans pain", "Le chien Andalou" participe d'une inspiration purement espagnole. Les deux oeuvres, encore, ne sont-elles que des documents, le premier étant humain, social, et le second, littéraire, graphique. Il faut donc admettre l'existence d'une censure, - mieux, d'une défiance à l'égard de la caméra. En fait, le caractère ombrageux et individualiste de l'espagnol ne pouvait admettre une machine indiscreète qui enregistrât ses gestes, et jusqu'aux battements de son coeur. D'autre part, la rigidité du conservatisme religieux interdisait toute satire sociale, dont les conclusions - mêmes explicites - pouvaient en même temps bousculer le point d'honneur traditionnel cher à l'hidalgo que recèle au tréfonds de soi tout espagnol, fût-il mendiant. Le caractère tragique de l'âme espagnole - le "sentido tragico de la vida" de Unamuno offrait peu de ressources au comique. "Don Quichotte" illustré par Dubout est, pour l'espagnol, une hérésie.

En outre, la littérature espagnole a toujours conservé un aspect foncièrement didactique, fût-ce dans ses oeuvres les plus gratuites, si l'on peut dire, et jusque dans son théâtre. Les drames et les comédies de Calderón, par exemple, illustrent ce caractère : des idées à l'emporte-pièce, développées dans une intrigue rapide, exprimées par des personnages à qui la grandeur seule évite d'être conventionnels. De là ce caractère léger et superficiel du théâtre espagnol, qui effleure les problèmes et les résout toujours à l'avantage des bons sur les méchants.

Et voilà qui nous montre sous un jour nouveau combien le cinéma est un langage fermé à l'Espagne : comment, en effet, cette rapidité, cette fougue pourraient-elles se traduire dans les images d'un film? Réduit par la pression de la censure politique et sociale à demeurer l'interprète d'une tradition, le

cinéma espagnol ne livre plus à nos yeux que le spectacle de la danse et de la corrida. Le film demeure techniquement mauvais, mais il parvient à nous toucher par ce qu'il nous transmet d'authentique. On conçoit combien l'opérateur sera peu méticuleux, par la force des choses, quand il devra photographier les entrechats d'une "sevillana" ou les envolées d'une "muleta"; tout cela est trop momentanément pour se plier à un artifice. Ainsi, par exemple, dans "Manoleta" : l'œil de la caméra n'embellit ni ne grossit aucun détail qui serait une fin en soi. Où l'objectif est le bien nommé. Mais comme il fallait sauvegarder la structure organique de "l'histoire", on a bâti autour du grand matador une intrigue qui préserve l'intégrité du héros, et, en même temps permet à José Greco de montrer son grand talent de chorégraphe et de danseur. Il n'y avait donc là aucun danger à courir, puisque le film, accepté par les censures, pouvait porter au-delà des frontières, le témoignage que l'Espagne continuait à vivre sur ses traditions profondes. Mais, dans "Manoleta", il y avait plus, il y avait mieux. Sans doute, l'émotion ne pouvait manquer de naître des scènes dans l'arène - bandes d'actualités intégrées au film -, en particulier de la séquence qui nous montre, le visage toujours impassible, la jambe aussi sûre, Manoleta aux prises pour la dernière fois avec la mort; de l'agonie du héros demandant avant de mourir s'il avait tout-de-même la queue et les oreilles ("Père, je vais mourir, ai-je vaincu?", demandait à son père le Cid de Tirse). Mais deux autres séquences devaient nous surprendre, et nous toucher étrangement : l'enterrement de Manoleta (encore cependant une bande d'actualités), et la vision de José Greco sur la tombe de son ami. Sur le passage du cortège, hommes et femmes pleurent et prient, tandis que le cercueil avance sur les épaules des porteurs, à la lueur des torches, dans la nuit de Séville, comme au défilé des "pasos" de la Semaine Sainte. Plus tard, hésitant à suivre Manoleta dans l'arène, Greco ira méditer au cimetière où il repose; c'est là qu'il revoit,

mais ici avec des visages allongés, des yeux exorbités, les aficionados criant "plus près" avant la mise à mort, les fidèles pleurant la mort du héros, le curé administrant l'extrême-onction (et ici remarquons l'admirable utilisation de l'air du toréador de Bizet, mais aussi douloureusement déformé).

Là est sans aucun doute le vrai visage de l'Espagne, qui pleure avec autant de ferveur le torero, qu'elle prie la Vierge, en chantant d'une voix déchirante la "saeta" consacrée. Si la luminosité du ciel andalou était pour beaucoup dans la perfection de la première image du film - un cavalier au crépuscule franchissant une rivière à gué -, on ne peut refuser aux dernières une parenté certaine avec les difformités des "Caprices" de Goya, ou les visages allongés, et les mains émouvantes des personnages du Greco. Devant cela, nous oublions bien vite la mièvrerie de l'histoire d'amour qui sert de lien. Mais, par malchance, "La Grande Cerrida" n'a pas tenu ces promesses.

Il suffit de comparer "Señorita Toreador" et "Manoleta" pour s'assurer combien, malgré ses défauts, le film espagnol garde une saveur de vérité, mais de très naïve vérité. Le cinéma, art revêtu d'artifice, art "apprêté", ne pouvait entrer dans les mœurs espagnoles; du moins n'y entrera-t-il que si l'Espagne retrouve un jour une civilisation équilibrée. Avec la génération de Unamuno, le problème s'est à nouveau douloureusement posé : conserver à l'âme espagnole sa pureté, son "casticismo", en essayant de lui intégrer les idées venues du dehors, mais en les repensant selon la tradition autochtone. La science, la peinture, la sculpture, la philosophie, fonds commun à tous les peuples, pouvaient se plier moins difficilement à une telle adaptation. De même, le roman, le théâtre perpétuaient une tradition; mais le cinéma apparaissait comme une véritable nouveauté, un art étranger, donc étrange. Ses artifices et ses sortilèges créaient une hiérarchie des valeurs qui

remettait en question toute expression artistique. Le roman restait un roman de mœurs, influencé par le naturalisme, puis, de nos jours, Cela, Carmen, Laforêt, A. Barea réinventaient une logique de l'absurde ou les normes d'un univers étouffant, selon Sartre, Camus, Anouilh et Kafka. Et là encore, la tradition pessimiste se continuait, et le tragique de l'âme espagnole, parce que le roman restait un document pris à la réalité.

Ainsi semble donc se tracer la voie du cinéma espagnol : Sans art recherché comme une fin en soi, il peut nous transmettre le témoignage d'une tradition vivante, comme à travers le roman. Pourvu de techniciens habiles et de studios modernes, il produirait sans doute dans cette veine d'excellents films. Passant outre les censures, il pourrait égaler le réalisme italien, avec, peut-être, des aspects plus tragiques, procédant de l'essence plus farouche de la race. Exploitant, d'autre part, un riche folklore et les aspects heurtés du climat, les multiples aspects des provinces, il offrirait à l'auteur de documentaires des richesses inépuisables. Et surtout, délivré du joug de la censure politique, il crierait la plainte que le peuple renferme au fond de soi-même, sans espoir. Mais l'Espagne étouffe les génies qui bousculent les frontières qu'elle leur assigne : Picasso peint en France, Dalí aux États-Unis, et Lorca fut joué pour la première fois à Buenos-Ayres (pourtant en 1935). Paradoxalement, c'est "Espoir" qui constitue le meilleur film espagnol (et nous rapportons ici l'opinion d'un intellectuel réfugié), parce que, non soumis aux contraintes morales et politiques, Malraux a su voir et photographier le drame de l'Espagne. Sans emphase, il a fait revivre à des acteurs improvisés la tragédie de leur époque, telle qu'ils l'avaient vécue, mais aussi comme aucun espagnol ne l'eût fait.

Pays d'ascétisme, de contrastes, l'Espagne, sous un ciel où le soleil ne s'est pas encore levé, transplante, pour qu'elles vivent, ses fleurs dans des serres étrangères. Moins heureuse que sa soeur d'Amérique Centrale la terre espagnole attend encore son Eisenstein.

Robert MARRAST.

STYLE ET MEPRIS CHEZ STROHEIM

Un mélodrame, et des plus banals, tel est le sujet de "Folies de Femmes" : un aventurier, qui se dit officier russe, séduisant écroc à l'amour, fait des ravages parmi les riches estivantes de Monte-Carlo : après de nombreuses péripéties - inondation, incendie, duel - il est, à la fin du film, sordidement assassiné et son corps jeté à l'égout. Qu'il ait entre temps promis le mariage à sa bonne dont il extorque - avec quelle jouissance - les dernières économies, qu'il soit assassiné au moment même où il se disposait à violer une idiote, et l'on voit déjà mieux comment, dans ce mélodrame, Stroheim a transporté - avec toute sa haine et sa férocité - son impitoyable pessimisme, jusqu'à en faire l'exemple, et le chef-d'oeuvre peut-être du film noir.

Qu'en outre l'aventurier soit joué par Stroheim lui-même, que le metteur en scène, non content de diriger l'action, ait tenu à s'insérer en elle, comme dans ces pièces où le destin, descendu du ciel, coude les personnages, il est assez clair alors qu'il n'était pas besoin de sujet recherché ou d'intrigue noblement désespérée. L'obsédante présence de Stroheim et son regard, qui situe le regard de la caméra, suffisent à transformer le monde. La banalité même du sujet, ramassé dans je ne sais quel roman de l'époque, était déjà mépris du sujet, et n'est-ce pas le premier et pire dédain de ne même pas s'enquérir d'où l'on marche ?

Aux féériques paysages des épopées anciennes, le héros moderne préfère les quartiers sales, et le réalisme le plus grossier à cette atmosphère de légende. Plus seul, il est plus à même de faire attention à soi, et les soins méticuleux dont Stroheim entoure son corps, cette manie de tirer ses vêtements

ou d'ajuster son col, et, au premier contact, d'épousseter son habit, cet air de dignité que Charlet - mi-triste, mi-badin - promenait dans les bas quartiers de New-York, clament ici - tant l'expression burlesque habille bien la cruauté - dans tant d'égards à soi-même, un implacable dédain des autres.

S'il se détourne de lui-même pour jeter un coup d'oeil alentour, son regard méprise plus encore que le dédain. Qui a su, comme Stroheim, isoler un détail insignifiant, le grossir de toutes les intentions dont le regard est chargé, pour le faire saillir en gros plan qui bouche, puis crève l'écran, comme ce plat de confiture dont la substance, à force d'être détaillée, se décompose en un fouillis de grains, hideux jusqu'à l'écœurement? A cet oeil qui dissout les choses, les hommes non plus ne peuvent résister. Réduits à leur propre image, pauvres corps à qui toute profondeur intime est farouchement refusée, ils se vident de leur âme, sous le regard de la caméra. Dans ce parti pris de ne pas dépasser le visuel, dans cette sorte de dépouillement, jansénisme paradoxal, réside l'essentielle cruauté, l'obscénité foncière des images de Stroheim.

Le Don Juan de Molière, Valmont lui-même, raffinent sur la séduction. Jouissance intellectuelle tout autant que sensuelle, ils se plaisent à investir progressivement une âme, à tourner un à un les systèmes de défense que la morale, au plus profond de l'être, a édifiés. Sous ses airs distingués de militaire flegmatique, l'aventurier de Stroheim ne laisse affleurer qu'une dévorante et bestiale sensualité. Réfugié avec sa victime dans un taudis paysan, contraint à la vertu par l'hostilité d'une vieille sorcière et par l'oeil flamboyant comme la justice, d'un ermite, il va se délecter à suivre, dans un miroir de poche, le deshabillage de sa maîtresse, gêné encore par un bauc, ultime gardien de la bienséance. Les coups de poing dont il bourre l'animal, ses grimaces de mauvaise humeur, toute cette comédie du refoulement au lieu de divertir, effraie. Sous la sensualité la gauloiserie s'efface;

le ridicule de la situation rend plus épouvantable encore, chez cet officier impeccablement sanglé, la brutalité du désir.⁽¹⁾ Caricaturé dans ce miroir l'amour est jugé et impitoyablement condamné. Car, pour détruire, Stroheim n'a pas de meilleur instrument que la caricature. Jamais à ce point le ridicule n'avait tué.

Rappelez-vous comment est exécuté cet innocent prince de Monaco, visage bonasse qu'un destin humoriste a perché au sommet d'un corps démesuré. La souriante fantaisie du dessin se change en terrifiante ironie lorsque la caméra fonce sur le personnage pour encadrer juste son buste, ce qui restera de lui dans quelques années, le beau mort qu'il fera bientôt, tableau grave et serein suspendu aux tentures de pourpre du palais. Ici le cadrage fait office de guillotine. Renversement du cinéma burlesque, la pitrerie devient sanglante. A peine esquissé le sourire se fige en ricanement.

Je ne sais plus qui reprochait à Stroheim de s'entourer d'acteurs médiocres, et à la sobriété de son jeu, opposait les gesticulations des personnages secondaires. Caractéristique plutôt me semble l'affolement au milieu duquel il évolue, cette peur vague, cette nervosité quand on l'attend, cet empressement lorsqu'il paraît, désarroi de papillons devant la flamme qui les brûlera. Sous le regard de notre séducteur les femmes, machinalement, rabaissent leur jupe. Sous le regard de leur metteur en scène et juge STROHEIM les personnages, apeurés, éparpillent en réflexes leur personnalité. Comme la honte

1. CIAIR a montré, dans une scène de "Sous les Toits de Paris" comment traiter sur un mode franchement comique cette même situation. STROHEIM accommode le vaudeville à sa façon.

vient s'exprimer en rougeur, tout leur être remonte à fleur de peau, s'y exténue et s'y dissout en une déroute d'actes manqués. STROHEIM lui-même lorsqu'à la fin du film, il exécute son propre personnage; laisse, sur le balcon de la maison en flammes, la panique de l'animal traqué entamer puis envahir le flegme de l'officier. Vus de loin, ces grands moulinets des bras, ces enjambées désespérées qui écartèlent un corps ridiculement rapetissé par la perspective, semblent autant d'absurdes et dégradantes gesticulations. Aussi sommes-nous presque reconnaissant à la mauvaise qualité de la bande d'accompagner d'un incessant tremblement des images sur l'écran, les gestes saccadés de la peur. Dans nos mémoires une seule impression subsistera, d'un univers précaire où l'ombre et la lumière palpitent, comme épouvantés des images qu'ils composent, témoins affolés d'un jugement où les accusés, d'eux-mêmes, se trahissent.

Avec quelle habileté démoniaque STROHEIM, Fouquier-Tinville de cette terreur, fait défiler les séquences à un rythme éperdu, chacune apportant, sans espoir d'être pardonnée, sa contribution de laid et de méchanceté. Devant ce refus délibéré de s'arrêter, d'examiner, de prendre en considération, les personnages, condamnés d'avance par un tribunal trop pressé, ne comparaissent devant la caméra que le temps d'un aveu. Après quoi on les rejette. L'allure haletante du récit où s'annoncent déjà Scarface, les poursuites qui succèdent aux poursuites, les morts qui boulent en cascade, et, plus loin, tous les films de violence et de haine avec leur accompagnement de mitraillettes qui crépitent et les démarrages des autos dans la nuit, bref, cette discontinuité exaspérée des images découpe trop bien un monde sans espoir et sans lendemain, qui n'a plus le temps de comprendre et de tenter d'aimer, juste celui de mépriser et de non recevoir, et qui s'emporte lui-même dans son mépris.

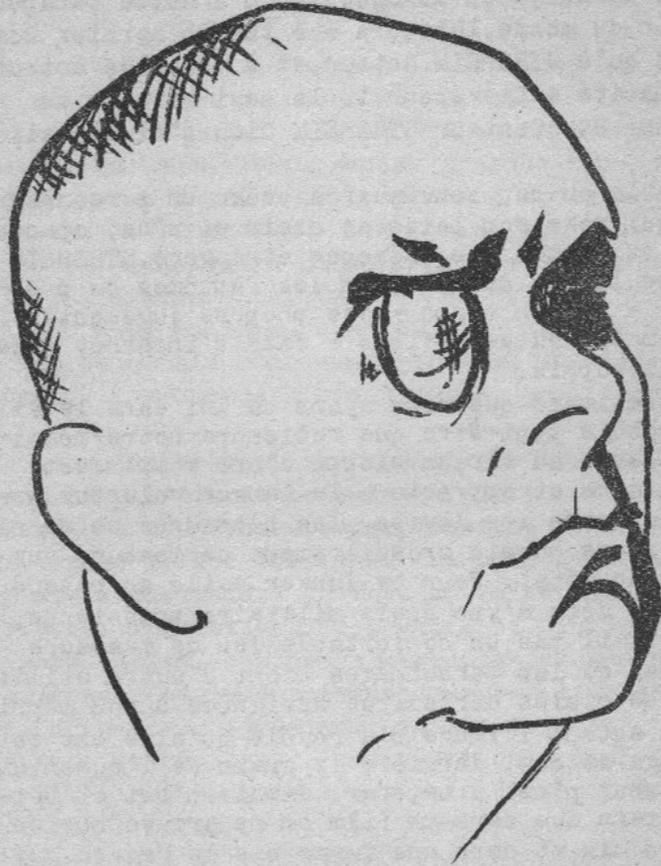
Seule image de "Folies de Femmes" sur laquelle il nous soit donné de méditer - la dernière du film - la dépouille de STROHEIM est traînée dans une ruelle et, à petits coups, poussée dans un égout. Le juge rejoint ses victimes, d'une mort seulement un peu plus longue et, dans l'ordre de l'horreur, un peu plus solennelle. Il fallait aller jusqu'au bout, jusqu'à cette perspective de fin du monde, lorsqu'a été tué le dernier combattant, et qu'à STROHEIM acteur, et à tous les acteurs et à l'humanité entière, survit le seul metteur en scène, auteur et créateur STROHEIM Dieu s'il n'était Diabole.

Incapable ou peu soucieux de créer un personnage qui vive, qui pèse son poids de chair et d'os, opaque et mystérieux comme une présence étrangère, STROHEIM projette seulement sur l'écran des fantômes où prennent forme - et non corps - ses propres jugements sur les hommes, où se reflète - sans s'incarner - sa propre philosophie.

Première image que nous ayons de lui dans le film, dernier symbole peut-être que retiendra notre mémoire, il s'exerce au tir, enveloppé d'une somptueuse robe de chambre et apprécie - la langue voluptueusement passée entre les lèvres, les blessures de sa cible - un visage humain grossièrement caricaturé sur une plaque de métal. Pour ce Junker exilé au pays du dollar, élève déçu d'une école militaire prussienne, le cinéma n'est-il pas un confortable jeu de massacre intellectuel où les personnages n'ont d'autre utilité que celle de cibles dérisoires désignées à son mépris?

Jamais autant l'image n'a révélé qu'elle est seulement image et que, derrière le grain de l'écran, aucune épaisseur n'est à espérer. Jamais n'est si évidemment apparu que dans un film on ne trouve que ce qui y a été mis et dans une image que le regard qui l'a formée. Jamais non plus ne s'est déclarée si menaçante l'affinité du cinéma pour le mépris. L'image qui rapporte le relief à des surfaces planes, réduit trop souvent la profondeur humaine à une croûte d'apparences et de caricatures. En reprenant à son compte les vieux procédés du cinéma burlesque, Stroheim révèle seulement ce qu'il y avait en eux de cruauté latente et de sadisme. Mépriser, c'est ne vouloir considérer en autrui que ce que j'y vois réellement, penser que mon regard épuise tout son

être. De lui je retiens seulement l'optique à travers laquelle je l'ai envisagé, les idées toutes faites qui m'ont servi à l'aborder, et je ressors de notre conversation ni enrichi, ni transformé, content seulement d'avoir vérifié mon mépris. Comme STROHEIM, la caméra porte monocle, comme lui elle l'ajuste méticuleusement pour lorgner un personnage, le temps d'isoler un détail et de surprendre un gros plan, puis l'enlève - et l'essuie - une fois sa haine rasurée,



Quelle tentation aussi que la toute puissance du metteur en scène. Au théâtre le spectacle est attaché à un point de référence immuable, la salle, centre de perspective nécessaire, seul angle de vue possible sur l'action. L'acteur sur la scène, le spectateur sur son fauteuil sont dans un rapport constant, et la distance entre eux, établie une fois pour toutes, détermine une fois pour toutes la perspective propre du théâtre où se donne comme la version officielle, une et définitive, des événements. Liberté en revanche est laissée au spectateur de choisir entre tel ou tel détail qu'on lui propose. Sollicité, son regard peut se dérober ou se poser ailleurs. Au gré de son attention il découpe à nouveau le spectacle et compose, selon son intérêt propre, sa propre mise en scène. A la fois juge et partie, il collabore avec les acteurs et refait la pièce, au fur et à mesure, avec l'auteur.

Mais la docilité de la caméra, trop maniable sur les rails du plateau, ou dans ses aériennes acrobaties au bout des grues, donne au metteur en scène l'absolue liberté de choisir le point de vue. Bon gré, mal gré, le spectateur devra bien suivre ses travellings ou coller avec la caméra son oeil au trou de serrure, et force lui sera, physiquement, d'acquiescer aux gros plans qui, à la lettre, lui bouchent la vue. L'acteur lui-même n'oppose plus à l'auteur du film la résistance d'une spontanéité étrangère. Dressé à exécuter machinalement des gestes fragmentaires, il doit assimiler, morceau par

morceau, un rôle qu'on hache d'abord en mille prises de vues, puzzle dont un autre connaît l'image totale et la signification future.

Etre seul, être libre, l'ivresse du metteur en scène. Qu'il ait en outre acquis le droit - comme STROHEIM, plusieurs fois dans sa vie (il l'a payé depuis, et cher) - de ne faire au commerce, et à son représentant le producteur - aucune concession, et le cinéma élèvera pour le héros moderne une de ces dernières tours d'ivoire d'où dominer le monde. Créer des œuvres transparentes, purs miroirs où l'auteur se reflète seul, à force de solitude conquérir enfin la pureté, c'est une vieille tentation à laquelle le cinéma prête les prestiges d'une technique neuve.

A ces trop séduisantes perspectives, il faut avoir le courage de répondre décidément non. Bizarrement, mais nécessairement, elles s'appellent l'une l'autre cette exaspération du style - tant la personnalité du metteur en scène se dessine, obsédante, sous toutes les images, et cette philosophie du mépris où la haine devient si totale, si exclusive qu'elle n'a plus personne à haïr et retrouve, au milieu du réalisme le plus agressif, sa pureté d'idée. Pitié, pitié, et espérons que les ricanements qui dans la salle de l'Avenue de Messine accompagnaient les images grimaçantes de STROHEIM, contenaient, outre une nécessaire admiration pour tant d'audace et une si imperturbable logique, pas mal de tristesse et d'effroi.

Oswald DUCROT.

LA MUSIQUE DE FILM EN FRANCE.

A la mémoire de
George Grisby.

AVERTISSEMENT.

L'auteur de cet article n'ignore pas les compositeurs et les œuvres qui ne trouvent pas place ici. Se réservant le droit de revenir sur leur importance, il s'excuse auprès d'eux; aussi bien, il s'agit moins d'écrire l'histoire que de déceler les tendances et de souligner l'importance de ceux qui se sont récemment révélés.

HOMMAGE A JAUBERT.- En dix ans, depuis la mort de Jaubert, quelles évolutions se manifestent, quels nouveaux venus révolutionnent cet art dont on commence seulement à prendre conscience : la musique de film ? Le testament de Jaubert nous a rendus difficiles et l'on ne nous a pas encore fait oublier les thèmes et l'orchestration de ses partitions : "Drôle de Drame", "Quai des Brumes", "Hôtel du Nord" et "Jour se lève" pour Carné; "Zéro de Conduite" et "l'Atalante" pour Vigo; "14 Juillet" et "Le dernier Milliardaire" pour Clair; "Carnet de Bal" pour Duvi-
vior.

LES CHEFS DE FILES -. Kosma, lancé par Renoir, dut, pendant l'occupation, s'abstenir de figurer aux génériques. Il est, avec Auric, le compositeur le plus représentatif de cette Ecole Française dont le principal concurrent s'avère être l'Italie. On s'étonnera à juste titre de ce que l'un des plus connus soit précisément le moins doué et le moins savant. S'il invente des thèmes magnifiques, s'il aide la tragédie à pénétrer en nous, son orchestration laisse à désirer et, pour se faire entendre, impose à tous les instruments la même note.

Mais quand l'imagination de Kosma improvise à son aise, autour d'un poème de Prévert par exemple, - on lui fait volontiers confiance. La musique de l'orchestrier dans "La Règle (s'il l'a écrite, mais quoi d'autre... ?)", la valse des "Portes de la Nuit", surtout la partition du "petit soldat" que je considère comme son chef-d'oeuvre, valent des opéras. (Écoutez, les yeux clos, la musique du "Petit Soldat" : dans votre esprit, malgré vous, le film se déroule) On l'aime moins dans ses grandes tirades. Je l'ai vainement cherché dans la "Marie du Port", principale attraction du film. Trois notes, signées Kosma, dites inspirées, et il disparaît : Pas d'inspiration pour le moment... Ne crachons pas sur Kosma; nous lui devons encore de bien bouleversantes émotions.

De bien bouleversantes émotions devons-nous également à AURIC et je sais dans "Gribouille" certain galop au piano, sur une note (quand Gilbert Gil vole l'argent de Raimu), qui font sauter les gens sur leurs sièges plus sûrement que toutes les locomotives du monde entrant en gare de La Ciotat. On n'ose pas parler de la partition d' "A nous la Liberté", de ses chants, de ses chœurs rythmés, où l'Esprit même de la musique est traité avec esprit. On retrouve cette ironie primesautière dans les fanfares de "Lac aux Dames". Mais l'oeuvre de Cocteau surtout permet de suivre, parallèle, celle d'Auric. Peu nous chaut la désorganisation que Cocteau fit subir à la musique du "Sang d'un Poète", pressés que nous sommes de rappeler l'inoubliable travelling-arrière de "l'Eternel Retour", durant lequel les harmonies d'Auric, (comme les quelques mesures de Mozart pour les derniers plans de "La Règle") élèvent l'auditeur à l'échelle surnaturelle de l'éternité ! L'assez bonne musique des "Parents Terribles", la partition onirique d' "Orphée", moins heurtée, moins palpable que son heureuse contribution à "La Belle et la Bête" terminent pour un temps la collaboration d'Auric et de Cocteau. Déjà le musicien a quitté le poète. Il est partout; au Maroc, à Pimlico: l'un des plus productifs du moment.

"La liberté c'est toute l'existence" faisait chanter Auric dans "A nous la Liberté"; "Mais revenons au début de ce jour" répondait dans "Le Millier" Van Parys.

Vieux compagnon de Clair, symbole, comme Charlot, de la bonne humeur, Van Parys retrouve, quatorze ans après, "Le boucher, l'épicier et la crémère" et chante sa joie et son amitié sans s'inquiéter de savoir si "Le Silence est d'or": "Pour les amants c'est tous les jours dimanche" - "Par le p'tit bout de la lorgnette".

"Prosper, qu'as-tu fait ?" est devenu Prosper Youp la boum. Peu après, Van Parys illustre plaisamment l'implacable morale de "Dileptus-le-Tueur" (Charles Métain); et l'on eût volontiers étranglé le commentateur, couvrant de sa voix forte un humour et une orchestration si limpides. De Dileptus ou du speaker, qui est le parasite ?

LES EXCURSIONNISTES -. Jaubert, Kosma, Van Parys sont exclusivement des Musiciens du Film. Auric compositeur justement célèbre, accorde au cinéma la plus grande part de son art.

Anciens excursionnistes, Manuel et Cloérec, tous deux compositeurs, tous deux à la Radio (celui-ci chef d'orchestre, celui-là musicographe) signent, surtout le premier, d'honnêtes partitions.

(Je ne parlerai pas de Misraki, principal auteur de l'échec artistique de "Manon". Pour un tel final, la musique devait, comme dans l' "Eternel Retour", s'élever au niveau du sujet, de la plastique de l'image : son insignifiance souligna largement le hiatus, au point que Clouzot réfléchira sans doute avant de faire orchestrer "Brazil", ou ce qu'il lui plaira, par un excellent compositeur de chansonnets).

Grémillon, comme Chaplin, s'y connaît en musique et ne craint pas de rédiger lui-même ses partitions ("6 Juin à l'aube"). Aussi n'est-il pas insolite de noter sur plus d'un de ses génériques la présence de Manuel dont l'art sait faire hurler les cordes pour la tempête de "Remorques" et résonner les cuivres avant que ne sautent les mines de

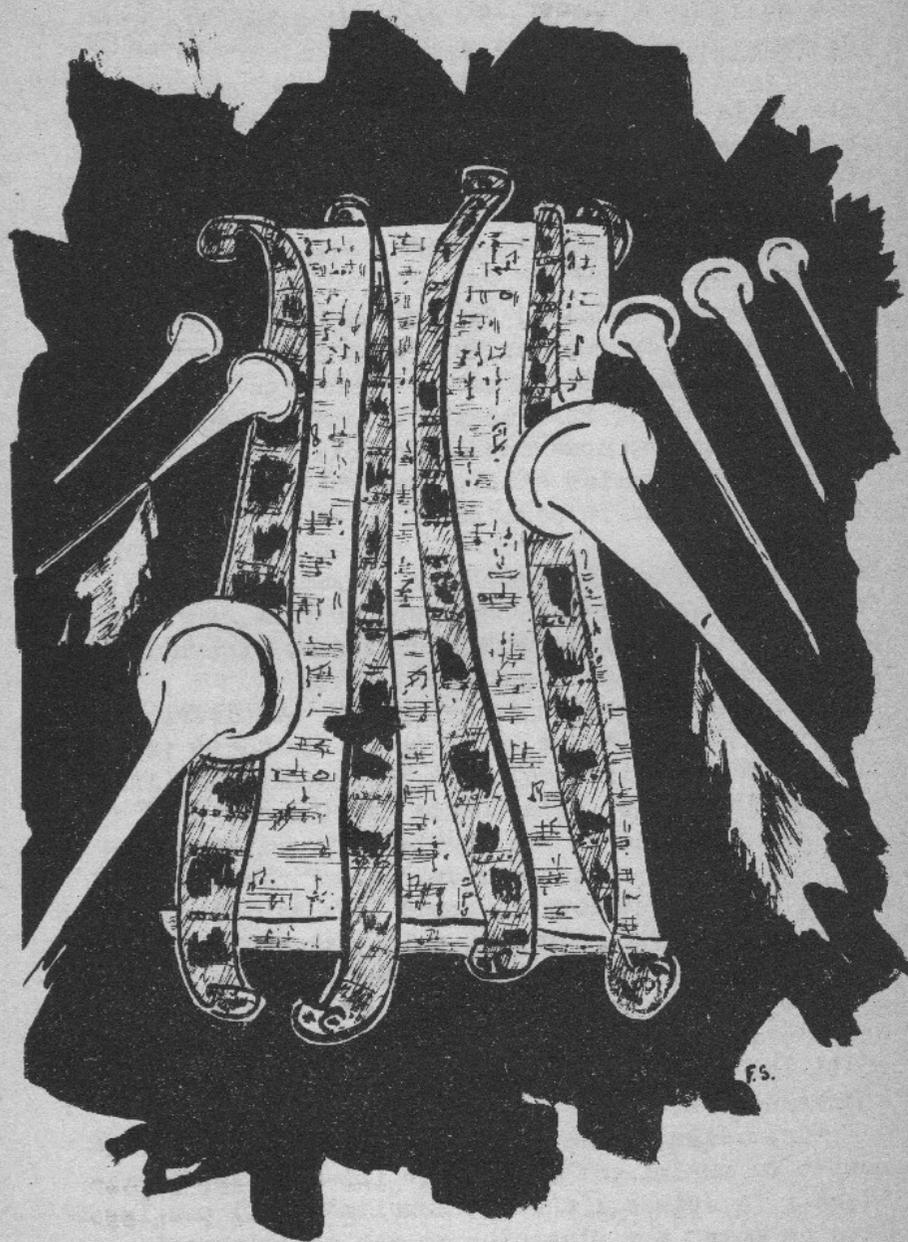
"Lumière d'Été". Dans ce film, la symphonie des machines - non d'un derrick mais d'un barrage - alternait harmonieusement avec les farandoles du carnaval. La voiture se ruait vers la mort sur un menuet lancinant. J'ai été désappointé d'apprendre que la fameuse tarentelle était de Rossini. Mais peut-être est-il plus probant d'avoir choisi cet air entre mille, d'avoir délicatement organisé des chœurs autour de cette voix de femme ?

Signer la musique de deux chefs-d'oeuvre servit la réputation du chanceux Cloérec. Si l'on cherche bien, dans le "Corbeau" et dans "Le diable au corps", exception faite des quelques mesures du générique (1) et du final (ainsi que du contrepoint orgue - bruit de foule poursuivant la Marie Corbin) la musique est absente ou couverte par les cloches et les pétards de l'Armistice. Sans doute après tout appartient-il à Cloérec, l'art de savoir à ce point utiliser les silences ? Mais l'allègre rigaudon qui faisait danser les pantins d'"Occupe-toi d'Amélie" permet d'espérer bientôt de réjouissantes audaces.

Cloérec et Manuel, après leurs promenades au pays du film, reviennent toujours à la MUSIQUE. Milhaud, Sauguet, Ibert, Honneger sont des excursionnistes occasionnels; Thiriet, et peut-être Elsa Barraine ?, pourraient finir par émigrer.

Pour "l'hippocampe", Milhaud remplace un instant le jazz dans la création du monde cher à Painlevé. Il donne encore à Malraux cette majestueuse partition de "L'Espoir", belle comme une métaphore. L'alla funebre à la mémoire des soldats tombés portait les corps des blessés et des morts au long de cette descente de la montagne où le son ne se peut dissocier de l'image. Il plait d'évoquer ici

(1) où il faut bien quelques sons de trompes pour souligner la présence éclatante du metteur en scène, celle, plus discrète du musicien, et celle, pourquoi non ? de l'enregistrement Western Electric.



le couple Prokofieff-Eisenstein (et ce n'est pas sans intention que j'écris à propos de "l'Espoir" le nom d'Eisenstein). L'amusement que distille Jouvét déguisé en pianiste (comme Charlot en policeman) nous fait fermer les yeux sur "Les Amoureux sont seuls au monde"; mais SAUGUET prit au sérieux "Farrebique". Et Rouquier reçut pour illustrer son épopée domestique, une symphonie concertante, une cantate des quat'saisons.

Les Maîtres font parfois d'une pierre deux coups et la musique de "La Roue" est celle aussi de "Pacific 231". Honegger a de ces roueries. Entre temps, le musicien tire une ou deux bouffées de sa pipe sur les planches du "Revenant" et oublie, sur le pupitre, une partition qui partage avec Lyon la vedette du meilleur film de Christian Jaques.

L'escale de Jacques IBERT dans les Iles Britanniques se solde par l'excellente musique de l'excellent "Macbeth". Le rythme de l'exécution de Cawdor, le prélude de la goutte d'eau, les fanfares du couronnement de Macbeth, le basson de la petite musique de nuit au Banquet, enfin les murmures de la forêt en marche ont de quoi combler de joie Welles lui-même. Pour moi, j'ai revu le film immédiatement, pour réentendre l'aérien quintette de la Scène de la Croix.

Barrains sait orchestrer solidement une page. Elle s'essaya dans le documentaire; puis Grémillon la choisit pour manier ("Pattes Blanches") le contrepoint son-image. Les voix d'anges des petits chanteurs de la radio sont d'un heureux effet sur la lande bretonne, tout comme les airs d'Offenbach poursuivant Suzy Delair dans la nuit.

Enfin, l'on attend beaucoup de Thiriet venu au cinéma épauler un Kosma clandestin (1942) pour les accords médiévaux des "Visiteurs du Soir", et dont le dernier travail est l'animation d'un "Du Guesclin", par ailleurs inutile.

LES COMINGEN -. Mais trois hommes surtout étalent leur talent depuis quelques années et l'écho de leur chant est amené à retentir plus longuement - sinon plus bruyamment - que certaine cithare,

grinçante, mal huilée. - 29 -

Jean Jacques Grunenwald organiste, compose la musique d'"Antoine et Antoinette" et, pour Bresson de ces "Dames du Bois de Boulogne", deuxième film français. De Grunenwald ou non, (car c'est un disque) la danse de la jeune fille amoureuse fait passer une minute assez extraordinaire. On l'a dit, c'est bien la première fois que dans une église, l'on nous fait grâce de la Marche Nuptiale de Mendelssohn: Grunenwald s'assied à l'orgue et joue.

Dès "Les Maudits" Yves Baudrier se révèle: nerveux, puissant, montrant à quel point se peut pousser l'intensité dramatique à l'aide de quelques solistes, sans mobiliser pour cela le grand orchestre. Mais surtout "le Tempestaire" d'Epstein (1947) utilise toutes les possibilités sonores et musicales. Ce film important et excellent, beau comme une histoire de Louisiane, hisse d'un seul coup Baudrier au premier plan. Epstein, éternel avant-gardiste, campe ses micros dans les gouffres des Grottes, au haut des Phares Bretons, en mer sur les rochers de la Manche, fait des retours en arrière sonores, surimpressionne sons sur sons: le travail de Baudrier fut d'ordonner ce chaos, de lui donner une architecture musicale, une ossature mélodique. Les sonorités électriques des Ondes Martenot firent merveille. Et l'on attend avec curiosité le prochain essai personnel d'Yves Baudrier.

Le style de Roman Vlad, italien, spécialiste des co-productions, apparaît moins original, mais plus parfait.

Simplement bon dans "au-delà des Grilles" il se surpasse pour la "Beauté du Diable". Et de fait, il y a beau temps que l'on n'avait entendu pareille musique. Le générique, à lui seul, s'offre comme une ouverture, un programme et non plus comme une grosse caisse où l'importance des techniciens se mesure au nombre de coups. Les Bohémiens ont leur thème, Faust a le sien; et le Diable, et Léphisto. Quand ces derniers complotent, leur réunion nous vaut le thème du Diable plus une note. Il faut citer également le combat céleste des diables et des anges, concerto pour fumées et orchestres; enfin les réjouissances royales, et la marche des sacs d'or.

Ce poème symphonique fait bien augurer de Roman Vlad, dont la carrière s'annonce riche, et l'autorise, dans la liste des films de Clair, à tenir très convenablement sa place aux côtés des Van Parys, et même des Auric.

La réunion, toute théorique, de ces musiciens constitue ce qu'il est commode d'appeler l'Ecole Française, l'une des plus brillantes du moment; seule, elle console de l'absence perpétuelle sur les génériques du meilleur musicien de film qu'on puisse imaginer : STRAWINSKY.

Gilles JACOB

Oxford, Septembre 1950.

Musique classique et cinéma

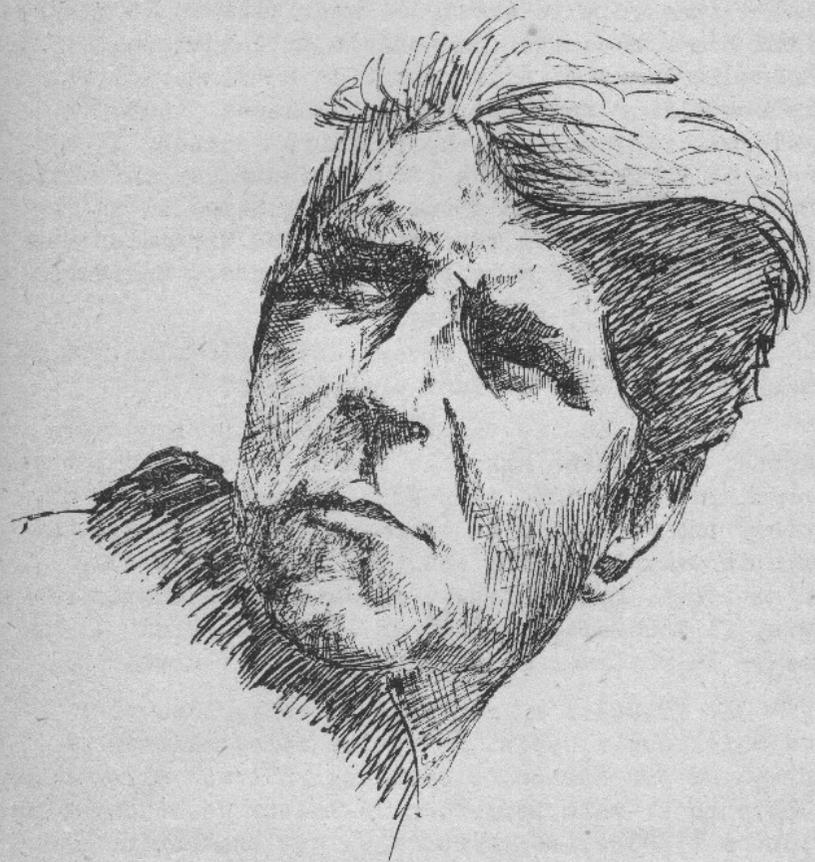
AUTEURS -----	TITRES -----	MUSIQUES -----	COMPOSITEURS -----
BUNUEL	Terre sans Pain	4 ^e symphonie	BRAHMS
CARNE (Kosma)	Portes de la Nuit	Egmont (ouv.)	BEETHOVEN
CHAPLIN	Le Dictateur	5 ^e danse hongroise	BRAHMS
CLAIR	Sous les Toits de Paris	Guillaume Tell (ouv.)	ROSSINI
-	La Belle Ensorceluse	Extr. d'un Opéra	MOZART
-	La Beauté du Diable	Sonate	SCARLATTI
GREMILLON	Lumière d'Eté	Tarentelle	ROSSINI
-	Pattes blanches	Extr. de la Vie Parisienne	OFFENBACH
LANG	Le Maudit	Hall du roi des Montagnes	GRIEG
LEAN	Brève Rencontre	2 ^e concerto pour piano	RACHMANINOFF
MELVILLE	Les Enfants Terribles	Concerto pour 4 pianos	BACH
RENOIR (Kosma)	Règle du Jeu	Danse allemande Danse macabre Valse	MOZART SAINT-SAENS CHOPIN MONTSIGNY
STURGES (Newman)	Infidèlement Vôtre	Sémiramis (ouv.) Tannhäuser (ouv.)	ROSSINI WAGNER TCHAIKOVSKY
WILDER (Rossa)	Assurance sur la Mort	Symph. inachevée (1er mouvt)	SCHUBERT
WELLES (Herrmann)	Citizen Kane	Tannhäuser (ouv.)	WAGNER

GABIN.

L'exemple vient de haut. Avec "La Belle ensorcelée" inscrite au programme du festival de Biarritz et consacrée par le "Cinéma d'Essai", dont on sait le statut, René Clair proposait une critique de cinéma par le film : le mythe de Marlène, analysé, démonté minutieusement, et pulvérisé avec la complicité, peut-être involontaire, de l'actrice elle-même. "J'ai l'impression, disait-elle après le tournage, qu'il s'est moqué de moi". Nous aussi.

De Mme Diétrich à Mr J. Gabin la transition s'imposait. Les cinéastes français, à court de sujets paraît-il, et dont la production 49-50 s'avère d'une affligeante médiocrité, peuvent s'abriter derrière la nécessité de clore de grandes séries, de débarrasser les cinémathèques, ces greniers de notre génération, de souvenirs par trop lancinants.

En effet, comme Marlène Dietrich dès le générique et par son seul nom, explique tous les sous-entendus au spectateur le moins averti, Jean Gabin, "le-mauvais-garçon-au-grand-coeur", existe indépendamment de tout scénario, préalablement à tout découpage. Sa présence est celle-là même d'un personnage balzacien. Quand il apparaît, comme lorsqu'un chapitre fait renouer connaissance avec Rastignac ou Vautrin, point n'est besoin de préciser d'où il vient, quel est son passé, ou ce qu'il représente. Ces données sont indélébiles en l'esprit de chaque spectateur. Dans la série des films "réalistes", d'avant-guerre, par lesquels certains réalisateurs avaient l'intention de brasser une fresque rapide de la société française, Jean Gabin est le seul acteur qui soit parvenu à retrouver, par la puissance et la vérité de son jeu, cette "permanence" d'un protagoniste de la "Comédie humaine".



Cependant, il en est peu, de ces incarnations, qui ne lui soient fatales. La dernière image d'un film qu'il interprète est souvent composée autour de son cadavre. Mais quelle importance ? ou plutôt quelle leçon ! Le "type Gabin", le fuyard, déserteur, qui a toujours tué quelqu'un ou ravagé quelque chose, avant de déambuler dans ces rues luisantes où le suivent Carné, Renoir ou Duvivier, n'est pas seulement le portrait composite d'un personnage, à telle époque, mais aussi, et bien plutôt, le portefaix d'une humanité condamnable, et condamnée. De la "Comédie humaine" à la condition humaine, tel est le travelling parcouru par ce déclassé, toujours relégué, toujours revenu, toujours reconnu. Il a beau se faire justice à l'aube, tourner mortellement sous les balles d'une jeune gouape, il se relèvera bientôt, non pour saluer - au Cinéma on respecte la vérité - mais pour recommencer, inlassablement.

Quel besoin de le revoir déjà ? Le plus grand, semble-t-il, mais il faut s'expliquer.

D'abord, cette figure connue n'intrigue personne; un frisson agréable renforce cette sympathie première: il a tué, peut-être tuera-t-il, mais il n'est pas méchant : la compagnie d'un assassin, ma propre sécurité étant assurée, ne laisse pas de m'émouvoir. Mais surtout, si Jean Gabin n'existait pas, il faudrait se hâter de l'inventer, car il demeure le meilleur alibi pour tout un chacun.

Le rituel l'exige : samedi soir, l'ouvrier va voir mourir Gabin. Sa petite amie, blottie au creux de son épaule, pleurniche en toute sincérité. Outre qu'il sera peut-être délicieux de la consoler tout à l'heure, sa présence et son chagrin ne sont-ils pas les meilleures garanties ? Elle aussi, a reconnu Gabin; elle l'aime bien, Gabin, et ne voudrait pas que tout soit fini. Mais elle devine, et la promenade nocturne après la séance confirmera ces pressentiments, que tout doit finir côté Gabin, pour que tout commence côté cour, amour et peut-être bonheur.

Car Jean Gabin vient d'attirer sur lui toutes les malchances, les "guignes", les hostilités que la chienne de vie et la canaillerie des GENS peuvent susciter. Il exorcise de ce fait chaque spectateur, qui se sent tout heureux de n'être pas malaxé dans le même "pétrin". Il fallait que revint Gabin pour endosser tous les maléfices, rendre visibles et vivants les personnages de nos cauchemars, ou cette image de notre déchéance qui ne nous quitte pas, elle non plus, en même temps pour nous délivrer de ces appréhensions. Il fallait que Gabin succombât pour que soient satisfaites les puissances du mal, le diable de Prévert ou la cruauté des Autres, et qu'ainsi le coup soit détourné. Lorsqu'il reparaît, nous le reconnaissons, puisque nous n'avons pas changé.

Incitation au meurtre, la projection d'un film de Gabin ? Allons donc ! Purge indispensable, tout au contraire, exutoire commode qui permet la décharge sur ce héros fictif du "potentiel d'agressivité". Vous aviez envie, vous aussi, d'abattre M. Simon ou J. Berry ? C'est fait, n'en parlons plus. Le crime ne paie pas, mais se paie cher, et de toutes façons, mieux vaut assassiner par procuration : le soulagement est le même, et se levera, dimanche, un lendemain qui danse, sifflotte et baguenaude.

On mesure donc le danger que fait courir (après l'essai de détruire le mythe Marlène, qui dérivait d'autres instincts, résolvait d'autres complexes), la tentative de saper notre mythologie gabinienne. Dans "Au delà des grilles", l'acteur se penche sur son passé cinématographique, réfléchit longuement, revit ses aventures passées, en reflet sur un visage ridé, et conclut, sans rancune : "C'est fini; on n'y serait pas arrivé". A quoi, je vous le demande ? Et le destin de Gabin n'est-il pas d'échouer au port ? Mais non pas à la mairie du port ! Au lieu de cette image admirable du paquebot quittant le bassin du Havre, voilà que Carné lui aussi, lui-même, n'a d'objectif que pour une Hotchkiss,

une brasserie centrale, un cinéma où Gabin pourra revoir ses films, faire un nouvel examen de conscience qui conclura également au reniement du vieux mythe, par un autre biais. Gabin se laisse faire, par la police, ou par une "môme" ! Gabin se rend dans les deux cas, fournit les menottes et le trousseau.

Les Cinéastes d'aujourd'hui l'ont bien compris: J. Gabin n'est plus capable de délivrer qui que ce soit des angoisses que secrète un monde atomique. Chacun doit assumer ses responsabilités, il n'est plus de condamné, plus d'alibi. Mais le témoignage demeure du prodigieux destin d'un homme en qui chacun s'identifiait pour se refuser, et dont la présence, en donnant au cinéma d'avant 39 son unité puissante, le charge à nos yeux d'une éminente dignité tragique. L'échec de Gabin n'est-il pas celui de tout un monde ?

J.R. BALLAND

Imprimerie :

A. MATHEY - 246, rue Saint-Jacques

Rédacteur en Chef :

G. JACOB, 23, rue Raynouard

Directeur-Gérant :

M. FIACON, 45, rue d'Ulm

