

La carte postale dans l'esthétique de René Clair

On sait que l'enchanteur Méliès, sur ses vieux jours, tenait le kiosque à jouets de la gare Montparnasse. Empruntez sa baguette au prestidigitateur d'*entracte*. Touchez le kiosque. Vous obtiendrez infailliblement un de ces édicules « tabac-journaux » de périphérie dont René Clair sera le buraliste. Dans ce microcosme, son univers tient en entier : clientèle populaire, midinettes, adolescents; Romans-ciné, petits livres à petits prix, « Confidences », cartes postales, « souvenirs », « Le Secrétaire des Amoureux », bibelots et bijouterie à bon marché, petits cadeaux et enfin — ultime compendium réfléchissant l'autre « en abyme » — les parfums « Soir de Paris ». En constellant ses boîtes bleu de nuit d'un croissant de lune, d'une tour Eiffel, d'un taxi, d'un fiacre, d'un agent à son passage clouté, d'un chanteur des rues, d'une terrasse de café, d'une ballerine, d'un rapin, le parfumeur Bourgeois — par une rencontre merveilleuse qu'on aurait tort de mésestimer — a créé le blason de René Clair.

De l'étiquette d'un flacon de parfum à la carte postale « devinez qui vous l'envoie vous saurez qui vous aime », aux étiquettes des boîtes de jouets, le chemin est court et rectiligne. Or les décors de Clair sont tous décors d'étiquettes ou de catalogues. C'est par là qu'ils tiennent de la vision enfantine : blancs, nus, lisses, sans situation, sans âge, sans usure, universels et intemporels, sans poids ni matière, ils sont *L'usine*, *La rue*, *Le toit de Paris*, *La prison*. Non une usine déterminée, une prison particulière, un toit réel, précis, mais la *défnition*, le concept d'usine, de toit, de prison, leur forme pure, bref leur archétype.

Les choses entre les mains de Clair supportent le même traitement que les décors

d'ensemble. René Clair détruit les objets; il les délivre de la pesanteur, les vide de leur matière, de leur individualité, pour les réduire à des signes abstraits. Ils sont des noms communs en images. Il les dépouille de leur passé, de leur puissance d'évocation, de leur caractère personnel si j'ose dire. Bref il les délivre de *l'existence*. Ils ne vivent plus d'une vie indépendante. Ils sont devenus des symboles stables, légers et dociles avec lesquels Clair pourra jouer à sa fantaisie. C'est pourquoi la plus belle fleur, l'essence de fleur, « l'absente de tout bouquet » que chantait Mallarmé, est pour Clair une fleur en papier; le plus beau lieu de féerie, un décor en toile peinte et en rubans (la kermesse de « A nous la liberté », le Magic Park qui rejoint le décor théâtral du « Million » où les deux amoureux se réconcilient sous une pluie de pétales de roses artificiels); la plus émouvante fenêtre c'est une carte postale entourée de liseçons; le toit de Paris le plus « toit de Paris », une maquette de Lazare Meerson. Car alors fleurs, fenêtres ou paysages n'ont rien à dire par eux-mêmes. Clair leur fait dire ce qu'il veut. C'est aussi pourquoi — comme M. Sallet l'a pertinemment remarqué — les images de Clair sont privées de deux caractères remarquables : la recherche plastique (qui est une attention à la forme matérielle pour elle-même, avec ses nuances, ses ruptures, son rythme propre) et la sensualité. L'eau ne mouille pas chez Clair, une grille de prison n'assomme pas, la crasse ne salit pas, les courses et le travail ne fatiguent pas, le sang ne poisse pas, les femmes ne bouleversent pas.

Les amoureux y sont gentils, affectueux; ils s'attachent aux infimes détails de l'amourette : une fleur, un mouchoir, un

sourire, un regard. Mais la chair ne les préoccupe pas. Ce sont des amoureux, non des amants. Le monde de Clair ignore l'érotisme. Ceci nous conduit tout naturellement à l'étude de ses personnages humains. Eux aussi sont des archétypes. Ils ont une « essence » pure qui tend à sa perfection, sans ambiguïté ni bavure. La jeune fille est « jeune fille » uniquement. Le jeune ouvrier de Clair est « le jeune homme », ni viril, ni efféminé, — l'archétype ignore ces nuances. Les sentiments et les émotions d'ailleurs se sont détachés de ces héros, souvent par trop superficiels et inconsistants. Ils flottent, libres, dans l'univers du film. Aussi trouve-t-on chez Clair l'émotion pure, au sens où la poésie, la peinture, un temps, se sont voulues pures, autrement dit, détachées de leur support. Les mots du poème, les taches colorées sur la toile n'ont pas de valeur, de significations propres, ils soutiennent une poésie pure qui seule, finalement, doit importer. Comme des marionnettes — les personnages de Clair signifient, mais *n'expriment* pas. Ils représentent des sentiments qui ne sont pas véritablement les leurs, mais qui sont génériques, abstraits : l'amour, la fraternité, la générosité.

Quand vous venez de voir « Le Diable au corps » vous aimez Marthe, ou Micheline Presle en tant que Marthe, ou Gérard Philippe en tant que François. Votre sentiment est fixé. Chez Clair non. Ce qui nous ramène à la carte postale. Songez à ces cartes postales pour amoureux que vendent les buralistes. Vous y avez, entourés d'une guirlande (voyez les guirlandes chez René Clair), deux amants enlacés : un beau garçon un peu niais, très soigné dans sa personne et au seuil de l'effémination, une belle ingénue (mi-candide, mi-perverse), mais non point imaginaires, dessinés; non, deux vrais amoureux *photographiés*.

Malgré cette présence authentique, malgré cette image précise qui renvoie à quelqu'un de réel, vivant et aimable par et pour lui-même, les amoureux n'hésitent pas à acheter ces cartes et à les expédier à leurs élus. C'est que sur ces cartes, comme dans les plans de René Clair, le personnage n'est plus qu'un signe. Il transporte le sentiment dont l'auteur veut le charger, puis s'éclipse derrière lui. Comme la matière, la réalité sonore des mots (qui fait l'objet de la poé-

sie) s'efface dans la conversation courante derrière leur signification utilitaire. Les héros de Clair sont ces personnages de cartes postales photographiques et enluminées de roses peintes à la main.

Remarquons que le chant et la musique, tels que Clair les emploie, achèvent cette séparation du personnage-support et du sentiment pur. Souvent la musique chante à la place des héros qui ont la bouche close ou qui parlent. Parfois le héros chante seul et c'est un chœur qu'on entend. Ainsi, son cœur, son bonheur, sa tendresse sortent de lui, chantent à côté de lui. Que nous voilà loin de l'opérette! L'analyse d'un procédé cher à Clair ne serait pas ici superflue : je pense au *diptyque* qui vient lui aussi de la carte postale pour amoureux. C'est loin d'être une forme arbitraire. D'une part, multipliant l'état d'âme par deux (par trois dans le triptyque) elle en fait quelque chose d'autonome, qui réside hors des personnages et peut courir de l'un à l'autre. D'autre part elle contribue à créer cet univers unanimiste que Clair désire avant tout. Enfin elle est un moyen subtil de briser (conformément à la morale de Clair) l'émotion : la répétition engendre le sourire, d'autant qu'elle est souvent liée à un montage parallèle qui se présente d'abord comme un (pseudo) montage subjectif. Nous rions de notre méprise.

Comme on a dit que les mots d'esprit de Jacques Prévert étaient des lieux communs (de fil en aiguille, quand le pli est pris, incroyable mais vrai), les héros de Clair sont des héros lieux-communs.

BARTHÉLEMY AMENGUAL.

R E V U E S

Après avoir été longtemps en France la seule revue de critique cinématographique, **Raccords** est heureuse de saluer la naissance de deux confrères **L'Age du Cinéma** et **Les Cahiers du Cinéma**. Ces derniers, luxueusement présentés et illustrés de nombreuses photographies, sont dirigés par André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca. Dans les deux premiers numéros nous relevons : deux articles de Doniol-Valcroze qui a le mérite d'aborder deux auteurs encore peu étudiés, Dmytryck et Mankiewicz tandis que Bazin met le point final à ses remarquables travaux sur la profondeur de champ. Nous retiendrons encore le très joli titre d'un article de Pierre Kast : *Des confitures pour un gendarme*.