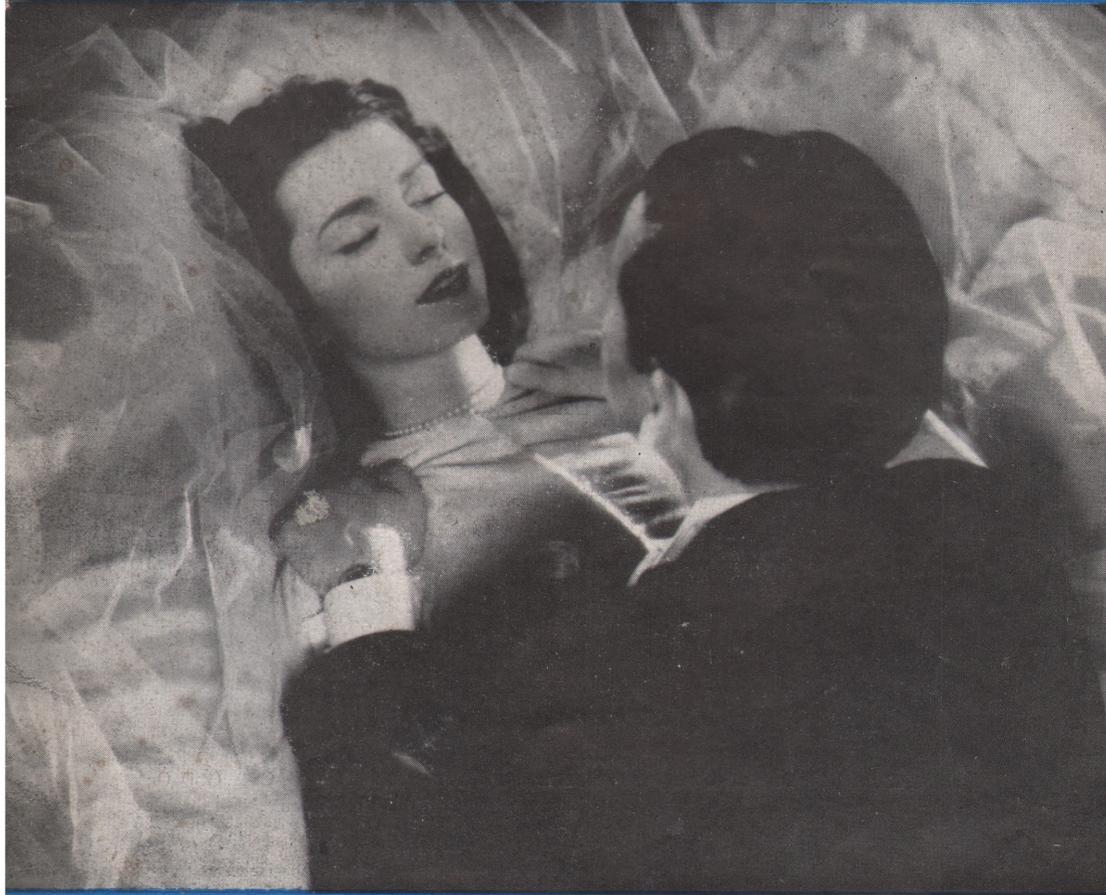


RACCORDS



8

Été 1951

REVUE TRIMESTRIELLE DE CINÉMA

RACCORDS

8, Avenue Germaine - SAVIGNY-SUR-ORGE (S.-&-O.)

Les manuscrits non insérés ne sont retournés que sur la demande et aux frais des auteurs.

Chaque collaborateur est responsable des articles qu'il signe.

N° 8

2^e Année

ÉTÉ 1951

André BAZIN	Hollywood contre Hollywood.	1
Oswald DUCROT	Le Cinéma sauve son Ame	4
Gilles JACOB	Les deux Wyler	8
Michel FLACON	Pentecôte	13
Barthélemy AMENGUAL	La Carte Postale chez Clair	17
Olivier GERARD	Rétrospective : La Femme au Portrait	19
Maurice Jan HILLERET	Festival de Cannes	21

LUMIÈRES DE LA VILLE

Mad Wednesday, par Pierre NADAL.	22
Edouard et Caroline, par Eric LEVARGAS.	23

NOTRE COUVERTURE : Elna LABOURDETTE et Paul BERNARD dans *Les Dames du Bois de Boulogne*.

Pour l'illustration de ce numéro nous remercions : Paramount, U. G. C.-A. G. D. C., R. K. O., S. E. L. F., les Cahiers du Cinéma, la Librairie de la Fontaine, la Librairie le Minotaure.

Directeur-Gérant : PIERRE NADAL

Rédacteur en Chef : GILLES JACOB

LE NUMÉRO : 100 fr. Abonnement pour 6 numéros : 500 fr. Pour l'étranger : 600 fr. Envoyer les abonnements à Pierre Nadal, 8, Avenue Germaine, Savigny-sur-Orge, (S.-et-O.).

C. C. P. PARIS 4902-44.

RACCORDS

ANDRÉ BAZIN

Hollywood contze Hollywood?

Si *Sunset Boulevard* recèle l'un des meilleurs sujets qu'Hollywood nous ait offerts depuis dix ans c'est, comme dans *Sullivan's Travels*, que le cinéma s'y retourne contre lui-même avec la cruauté d'un Catoblépas, non plus idiot, comme dans la fable, mais cyniquement intelligent.

On connaît l'argument : une ancienne star du muet, « lessivée » par le parlant, vit depuis vingt ans dans l'illusion d'un Olympe privé, où elle continue d'être à elle-même sa déesse. Dans son Palais au Cinéma dormant arrive un jour un jeune scénariste à la côte (cf. *Qu'est-ce qui fait courir Sammy?* de Bud Schulberg). Norma Desmond y voit le Prince Charmant du deslin et l'embauche pour travailler à un scénario ridicule sur *Salomé*, qu'elle espère faire tourner par Cecil-B. de Mille, et qui lui vaudra, pense-t-elle, un retour triomphal. Joë Gillis accepte, car elle est riche. Mais là où il ne voyait qu'une affaire le tirant passagèrement du pétrin s'organisent les sortilèges de la magie blanche. Il n'est pas si facile de s'évader d'un rêve qui tourne au cauchemar. Norma s'éprend de lui : chantage au suicide, « on ne résiste pas à l'amour d'une star » qui fut la maîtresse de Valentino. Et le voici gigolo, jusqu'à ce qu'un sursaut de volonté et de santé mentale lui donne la force de se réveiller... dans la mort; car Norma Desmond jouant dans la vie ce qu'elle eut été à l'écran, l'abat sur les marches du Palais.

Le trait, sinon de génie, du moins d'audace de Billy Wilder et Charles Brackett, c'est d'avoir utilisé dans leur film des personnages et des milieux réels. Norma Desmond est Gloria Swanson qui fait ainsi sa rentrée dans un scénario sur sa déchéance (mais ce scénario lui vaut un Oscar...). Eric Von Stroheim, devenu Max Von Mayerling,

est un ex-célèbre metteur en scène déchu, vivant dans l'ombre de Norma dont il fut le mari, pour entretenir ses illusions (on voit que le personnage procède à la fois de Stroheim lui-même et de Sternberg). C.-B. de Mille joue en personne, et d'anciennes gloires du muet plus ou moins démonétisées, comme Buster Keaton, bridgent avec Norma en évoquant leurs souvenirs. Les studios Paramount sont les vrais studios et nous traversons avec Joe Gillis, le scénariste, le décor de *L'Héritière*.

D'où vient notre relative déception? De notre enthousiasme d'abord! Et cela est à l'honneur du film. D'un tel sujet (comme de *Sullivan's Travels*) on attend tout. Mais que tient-il?

Tout d'abord il lui était difficile de rester fidèle à son propos. Billy Wilder et Brackett ne l'ont pas voulu ou n'y sont pas parvenus. Le sujet, c'était le Cinéma. L'histoire sentimentale n'en devait être que le contrepoint psychologique. Or elle sort de cette fonction limitée. Dès l'instant qu'on cherche à nous intéresser aux amours saines et pures de Joe pour la petite secrétaire de production, l'antithèse est trop facile et fausse le jeu. Elle nous oblige moralement à choisir pour la santé et le bonheur « contre » Norma Desmond. Or Norma n'est pas une détraquée, ou plutôt elle n'est pas que cela : elle est possédée par le Cinéma. On ne peut la condamner sans être aussi contre les démons qui l'habitent. Wilder l'a bien compris et plusieurs scènes le démontrent, celle en particulier où Norma mime ses anciens succès, puis, maquillée, imite Charlot.

Nous sommes alors littéralement subjugués, comme nous pourrions l'être en face d'un authentique fantôme. Ces quelques secondes de cinéma pur au second degré,

RACCORDS

ces instants de véritable possession sont bouleversants. Mais Wilder — en connaissance de cause — prend en réalité parti contre Norma. Certes son scénariste est un raté et un arriviste lâche, mais enfin ce n'est pas un idiot et, à sa manière, il aime le cinéma. Or quand Norma (Gloria Swanson) lui passe un de ses anciens succès sur l'écran de son salon, précisément un fragment de *Queen Kelly* qu'elle avait tourné sous la direction de Stroheim, Joë reste insensible. (Ce n'est certainement pas un assidu des rétrospectives du Museum of Modern Art). Le gros plan de Swanson qu'on nous montre est admirable : il n'en voit visiblement pas la beauté. Je suis bien convaincu que Wilder, lui, la voit mais qu'il trahit et passe du côté de son scénariste.

Comme de celui de C.-B. de Mille : des deux metteurs en scène présentés dans le film, de Mille et Stroheim-Sternberg, c'est Mille qui a réussi parce que c'est lui qui s'est adapté et Wilder ne semble pas le regretter. Sans doute De Mille lui-même met-il dans son propre personnage une ironie discrète qui peut passer pour une auto-critique, mais, en définitive, c'est lui qui tourne, lui qui vient d'achever *Samson et Dalilah*. Wilder tourne aussi ; avec Stroheim sous sa direction.

Je ne reproche assurément pas à Wilder de prendre en fait parti pour le cinéma parlant, mais : contre le Cinéma de Swanson et pour le système actuel de production. Précisons encore : je ne veux pas dire que j'en attends une satire de l'évolution du capitalisme à Hollywood depuis vingt ans — outre que la chose est impossible, ce n'est pas le vrai propos — mais que je souhaite qu'on n'infère pas de la disparition fatale des valeurs dont vivait le cinéma entre 1915 et 1930 à leur nullité, et que, passant du fait au droit, l'on n'essaye pas de me faire tenir le succès de C.-B. de Mille pour sa supériorité sur E. V. Stroheim.

Car enfin ce n'est pas Billy Wilder qui eût dû réaliser *Sunset Boulevard*, mais justement Eric von Stroheim. On m'objectera que c'était impossible. J'en conviens, mais parce que *Sunset Boulevard* est précisément un sujet impossible : c'est un film qu'on peut seulement rêver de faire. On ne pourrait prendre le parti de Swanson sans



Un champ-contre-champ

entraîner le spectateur dans son délire et entrer en contradiction avec l'existence même du film produit en 1950 par la Paramount. Inversement, mais pour des raisons analogues, Preston Sturges a calé au dernier moment dans *Sullivan's Travels*, où, prenant le parti de la réalité contre le cinéma, il justifie cependant, *in extremis*, ce que tout son film condamne.

Encore une fois Wilder sait bien ce dont il parle, et ce qu'il trahit. Sa supériorité — immense — sur C.-B. de Mille c'est de tourner, tout de même, *Sunset Boulevard*. A y regarder de près, son scénario est plein de remords et plus d'une scène se ménage d'habiles alibis. Peut-être pourrait-il, en les invoquant, prétendre contre l'évidence qu'il ne choisit pas. Mais c'est faux. Le public aura peut-être de la pitié pour Swanson, non plus cette admiration magique qu'elle a encore pour elle-même. Il est significatif que nous ne voyons, et brièvement, qu'un seul plan de films muets. Wilder a-t-il eu peur de comparer, à l'intérieur même de son film, le Cinéma au cinéma ? A-t-il craint que le charme n'opère et que le spectateur subjugué ne préfère en définitive le film dans le film, Eric Von Stroheim, à Cecil-B. de Mille et le Wilder autrichien au metteur en scène d'Hollywood ?

Un mot, pour finir, de la technique. Extrêmement brillante, sans doute, elle est pourtant loin d'adhérer au scénario comme

RACCORDS



Hollywood juge Hollywood

celle d'*Assurance sur la Mort*. La profondeur de champ est décidément passée dans les mœurs comme le champ contre champ de l'ancien montage, mais alors que ce parti pris photographique conditionnait rigoureusement des œuvres comme *Citizen Kane* ou *les Plus belles années de notre vie*, sa nécessité est ici rien moins qu'évi-

dente. C'est si vrai, que Wilder rompt presque chaque fois l'unité d'un plan qui représente une prouesse technique, par un *close-up* classique, gâchant ainsi tout le bénéfice éventuel de la profondeur. Peut-être aurait-il dû traiter son découpage en deux styles photographiques bien différents, comme l'a fait Cayatte dans *Les Amants de Vérone*, selon que la scène se passait à l'intérieur de l'univers de Swanson et dans son aura ou, au contraire, dans le monde quotidien du banal.

ANDRÉ BAZIN.

Nous rappelons à nos lecteurs qu'ils trouveront le plus grand choix d'ouvrages français et étrangers sur le CINEMA à la LIBRAIRIE DE LA FONTAINE, 13, r. de Médecins, Paris 6^e, Métro Luxembourg ou Odéon. Tél. DANTON 76-28. C.C.P 2864-64.

Livres neufs, d'occasion, épuisés, rares. Photos de films et d'artistes, revues, etc. S'inscrire dès à présent pour recevoir le nouveau catalogue en préparation.

La librairie de la Fontaine fait des conditions spéciales aux Techniciens et Cinéclubs.



Le Cinéma sauve son Âme

Qui ne s'est ému d'une prétendue crise de conscience où le cinéma jouerait son âme, lenté de la vendre aux prestiges de sa technique et à la toute puissance de sa machinerie? Pour, à tout prix, montrer ce qu'il peut, le réalisateur oublie, dit-on, ce qu'il doit. La pauvre et précieuse humanité qu'il a charge de représenter ne pèse guère devant l'attirail des projecteurs et des grues. L'instrument crée l'usage. Le charriot appelle le travelling et, tout au plaisir de rouler, dans l'animation et l'effervescence d'un chantier, à sa fonction sacrifie sa fin.

A trois signes les personnes qui pensent reconnaissent cette victoire de la force sur l'esprit : la recherche désespérée de procédés, astuces de cadrage, ou audacieux enchaînés, bref l'étalage d'un savoir-faire — cette spécificité du spécialiste. De peur qu'on l'oublie, le metteur en scène s'agite dans sa coulisse et, au lieu d'abandonner à ses personnages un semblant de liberté, complaisamment il montre les ficelles avec lesquelles il les tient, afin que nul n'ignore quel maître dirige ces marionnettes. Puis, comme, devant l'objectif, les choses posent mieux que les personnes, les paysages, le décor feront oublier l'humanité, trop mystérieuse, qui les habite. Depuis ces flaques de lumière sur les pavés gras de Vienne, qui ne sait que la rue n'est pas faite pour la foule, et qu'elle recèle en elle-même une beauté que seul, à la rigueur, le pas d'un étranger perdu parvient à ne pas troubler? Si dans ce décor — aseptique comme un hôpital — une histoire arrive quand même à germer, la suite objective des événements, la stricte narration, paraissent moins impures que le drame des individus, leurs troubles débats, leurs remords et leurs

espoirs, que ces consciences partielles, barbouillées d'émotions et de désirs. Des personnages qui ne pensent pas, des objets qui ne signifient pas, un auteur-tyran, comment éviter ce mépris et cet orgueil de la caméra toute puissante, pour qui veut éviter aussi les démissions du théâtre filmé?

Unaniment on a reconnu que le **Journal d'un curé de campagne** ferait date dans l'histoire du cinéma. C'est qu'en forçant les ombres et les lumières à composer sur l'écran le drame du salut, mystérieuse partie que jouent avec Dieu, non seulement une âme, mais la création entière, du même coup Bresson ouvre au cinéma une possible rédemption : à cette caméra, amoureuse des choses et subitement timide devant les consciences, il enseigne les correspondances de l'âme et de la matière, de l'image et de l'invisible.

La mise en scène classique, si elle se pique de psychologie, charge la mimique de l'acteur d'exprimer, à l'aide de quelques conventions simples, les sentiments du héros. Qualité suprême, le naturel n'est que l'aisance du traducteur dont on ne sait pas, tant l'expression s'ajuste à la pensée, qu'il rapporte les idées d'un autre. Chez Bresson, les acteurs n'ont pas à interpréter (et la critique n'a eu tort qu'à moitié de les juger mauvais interprètes). Car l'âme est autre chose qu'un discours intérieur que le geste devrait traduire dans le langage de tout le monde, autre chose qu'un courant de conscience dont des jeux de physionomie devraient imiter les remous : non l'histoire des pensées d'un homme, mais la vue totale que Dieu a d'un homme, sa vocation ou son destin, la voie, pour lui de tout temps préparée, par laquelle il montera jusqu'à la



croix, son chemin pour Golgotha. Des âmes et de leur salut il est question dans ce **Journal**, où Dieu lui-même écrit par la main de Bernanos et d'un curé de campagne. Et ce que Dieu voit, dans le film de Bresson, ce que voit le prêtre chez ses paroissiens, ce n'est pas leur visage de circonstance, celui qu'ils font à leur entourage, ou plutôt celui que leur font, quand ils se croient sincères, leurs sentiments, quand ils dissimulent, leurs intérêts; les personnages portent ici leur vrai et profond visage, celui qui apparaît au prêtre, celui qu'ils portent devant Dieu, cette image d'eux-mêmes qu'ils dâneront ou sauveront, mais ne sauraient quitter.

Et on leur reproche de n'être pas naturels, de ne pas trouver à chaque instant l'expression qui habille aussi serré que possible la présente configuration de leur pensée, comme si, dans le surnaturel, on avait le temps de se faire naturel, comme si, devant Dieu, on composait son visage, comme si, en cette instance suprême, on avait le loisir de préparer ce plus raffiné des mensonges, la nature. Les traits immobiles de la comtesse enfermée dans son refus, on aurait trouvé plus vraisemblable qu'ils s'adouçissent quand la grâce vient les

toucher, et cet espoir de surprendre un changement, cet espoir que l'éternel descendra dans l'anecdotique, était bien excusable, puisque le prêtre lui-même cherchera sur le visage de la morte la paix qu'il lui avait transmise. Mais Dieu l'avait reçue telle qu'elle était, acceptant jusqu'à cet orgueil qu'elle lui avait donné, et son visage de pécheresse était son visage de sauvée. A Chantal on a reproché au contraire une mimique exagérée, dans l'ironie un arc des sourcils si tendu, dans la moue une bouche si allongée, qu'à trop vouloir traduire ses sentiments, elle les trahissait. Mais, parce qu'elle joue faux, elle joue vrai. Mais ces obstinations dans le blasphème, cet entêtement dans la méchanceté, toute cette rhétorique de la révolte, c'est Chantal elle-même tendue à faire le mal pour le mal, Chantal, éternellement vouée à souffrir et à faire souffrir, que le prêtre laisse derrière lui comme un dernier échec, mais aussi qu'il voit déjà, sauvée, à sa place dans l'assemblée des élus.

Si les personnages sont vus tels qu'ils apparaissent au prêtre — car tels ils paraissent devant Dieu —, c'est que l'écran réfléchit le journal et que le journal figure le Jugement. Du curé, qui a le privilège de se

voir comme le voit Dieu, le visage dans le film s'identifie avec l'image qu'il a de lui-même, un visage de lui imperceptible aux autres, ses traits reflétés dans le miroir de sa conscience, non le relief, mais le creux du masque (1).

Par là sont levées les difficultés de l'expression des sentiments qui tiennent à ce que, dans la réalité, le corps ne suit pas l'âme, qu'il y a entre eux partage des fonctions plutôt qu'un trop naïf parallélisme, que la pensée commence là où le geste finit, de sorte que reste invisible en fait ce que la fiction dramatique prétend manifester. L'adjoin, que le prêtre, suivant l'ordre social, doit remercier, mais à qui, comme représentant de Dieu, il veut faire un reproche, l'a vu sans doute esquisser un geste de politesse, accompagner son visiteur, mais le curé ne perçoit en lui-même — et la caméra ne voit — que tout son être dressé pour résister : non la machine docile montée par la société, mais son corps véritable, sa stature intérieure, celle que dessinent son effort et sa volonté, celle aussi en laquelle se reconnaîtront mystérieusement tous les hommes qui font face, le docteur Delbende et Olivier.

Avant tout, pourtant, le curé d'Ambri-court est voué à la tristesse, et le mouvement le plus familier de son âme l'entraîne vers Gethsémani. Cette tristesse, qui est vocation et vie intérieure — et pas seulement le moment d'une histoire, un événement, cause ou conséquence dans l'enchaînement des faits —, Bresson accomplit le paradoxe de la rendre, elle, toute surnaturelle, par l'image de la douleur physique. Sur l'écran ce visage immobile et comme abruti de souffrance, c'est celui qui remplit, jusqu'à la faire éclater, la conscience du prêtre, et, lorsque la caméra s'approche de la figure du curé, ce n'est pas elle qui se déplace, elle imite seulement le mouvement intérieur par lequel la souffrance revient sur elle-même, s'approfondit, et creuse son propre masque. Par une sorte de transsubstantiation, l'image devient le contenu

(1) C'est une naïveté de la *Caméra subjective* d'espérer reproduire la conscience d'un homme, en se logeant dans son œil et en filmant ce qu'il voit. Comme si, dans notre univers, notre place était marquée par un vide, comme si nous pouvions penser le monde autrement qu'à travers un sentiment, diffus, mais impitoyablement tenace, de notre corps et de nos attitudes.



« ... celle qu'il voit déjà, sauvée ... »

et l'étoffe même d'une âme. Pendant les exhortations du curé de Torcy ou les explications embarrassées de Dufréty, ce visage que fixe la caméra — et devant qui, si les autres le voyaient, les bavardages se tairaient — ce visage incapable même d'écouter, tout entier donné à la souffrance, accumule dans l'âme qu'il obstrue une masse de silence à travers laquelle ne parviennent plus les bruits du dehors. On souffre seul, et l'intensité de la douleur physique, toute entière passée dans l'âme, y dessine un univers intérieur d'angoisse et de délaissement.

On s'est plaint que la crise où le curé croit perdre la foi, reste mystérieuse, obscure, incompréhensible, on voudrait des raisons, des arguments. Les théologiens demandent des motifs, et les psychologues, des mobiles. Mais justement il n'y a pas de drame de conscience, pas de dialogue intérieur. *Rien, rien.* Seulement un masque torturé à la portière de l'automobile du curé de Torcy, ou, après l'enterrement de la comtesse, dans la chambre qu'isole une double épaisseur de silence, la neige en laquelle se sont transformées les larmes du drap mortuaire et, sur la vitre le reflet des flocons, plus silencieuse encore que cette neige, un visage perdu. Mais qu'est-ce que le doute, sinon l'absence de Dieu et la présence à soi de soi même éternellement doutant? En bas de l'escalier que le prêtre, au milieu de la nuit, mystérieusement descend, la lanterne ne trouve à éclairer que les traits du curé toujours seul. De même l'âme abandonnée, au fond de ses abîmes

descendue, n'y trouve que sa propre figure qu'elle est condamnée à refléter. A force de se répéter et, à chaque fois, de se graver plus profondément en elle-même, l'image de la douleur physique, parvenue à sa pureté, quand toute expression et tout mensonge l'ont fuie, s'identifie naturellement à l'âme en proie à la tristesse, par la même voie qu'avaient prise le curé de Bernanos et Celui qui, pour assumer les doutes, les défaillances et l'abandon de l'humanité, s'est fait toute souffrance.

Voilà ce que Bresson a pris dans Bernanos, et a su rendre; mais il a donné aussi : la caméra, qui a plus de difficulté que le roman à dire *je*, ne pouvait, en apparence du moins, se borner à enregistrer le point de vue d'une conscience. L'écrit renvoie à l'écrivain, mais l'image appartient à tout le monde. Aussi le film déborde-t-il le cadre du journal qui, à son tour, au lieu de contenir l'histoire, semble contenu en elle. Et l'âme, à grand prix sauvée, des personnalités, ne va-t-elle pas se perdre dans l'objectivité du récit? Lorsque la caméra surprend le comte et l'institutrice que fait s'éloigner la présence du curé, et que celui-ci — les scènes suivantes le montreront — ignore cette fuite, lente et sournoise, du péché à son approche, on pourrait craindre que ne se substituent à la rigueur du drame intérieur les commodités du récit, par exemple le souci d'abrèger l'introduction et, en une seule courte séquence, de présenter deux données essentielles. Mais les plans, alternant avec les précédents, où le curé, à l'entrée de son village, efface sur ses traits fatigués la transpiration du voyage, lient, suivant un ordre strict, aux premières images de la faute, la première apparition de ce visage douloureux. A la structure de la scène dans l'espace, à cette symétrie autour d'une route demeurée invisible et entendue seulement, se superposent ses rapports surnaturels, l'équilibre — autour de quelle mystérieuse ligne de partage? — de la souffrance et du péché. Déjà se dessine l'univers de la rédemption, cette *solidarité dans le bien et dans le mal* à l'intérieur de laquelle seulement se comprennent les drames des consciences particulières.

Où encore, lors de la première visite, protocolaire, du curé aux châtelains, qu'il

appelle *une prise de contact* et dont sa diplomatie attend beaucoup, si la caméra va débusquer l'image de Chantal qui boude et grimace, adossée à un arbre, c'est pour avertir que la grille franche ouvre une aventure où il s'agira de bien autre chose que de l'installation d'un terrain de sports. Celui qui croit encore qu'il porte seulement en lui des projets de réforme est dès lors condamné à faire lever le péché et à l'affronter en de sanglants combats. Dès maintenant la distance du presbytère au château ne peut plus se compter en mètres, mais en souffrance, en grâce reçue et perdue, en salut accepté et refusé. Chantal, ici appelée par des lois qui ne sont pas celles de la nature, rend raison d'avance des déchirements et de l'agonie du prêtre, qui, eux non plus, ne seront pas de l'ordre de la nature. Mêmes lois qui, pendant les insomnies du curé font apparaître, en plans si rapides qu'ils peuvent échapper à une première vision du film, les points lumineux des fenêtres du château : surnaturelle communication entre deux solitudes, que le prêtre vaguement perçoit, quand il entend, la nuit, cet appel mystérieux, sans comprendre pourtant — car cette révélation n'appartient qu'à Dieu — qu'elle est le sens profond, à lui-même caché, de ses veilles et de son angoisse.

Au delà du drame des consciences, la caméra découvre donc les rapports généraux du bien et du mal, le drame cosmique où les êtres, à leur insu, se trouvent insérés. Mais ce ciel métaphysique, au lieu de paraître l'œuvre de quelque trop bienveillant génie, est comme confusément entrevu ou espéré par les personnages eux-mêmes. Déjà, en refusant les facilités de l'expression des sentiments, grâce auxquelles toute attitude est immédiatement justifiée par la pensée qui la produit, en réduisant la psychologie de ses héros à cette posture raide et gauche qu'ils ont devant Dieu, Bresson était condamné, ou bien à ce qu'ils paraissent absurdes dans leur immobilité, comme une galerie de statues, de pures destinées, ou bien à reporter à une instance supérieure la signification de leurs conduites, à admettre que l'âme, plus vaste qu'une conscience, n'est autre chose que la part d'un individu dans le drame total du salut.

OSWALD DUCROT.

GILLES JACOB

Les deux Wylers

« Ce qui compte, c'est le détail, le détail piquant... » Grémillon (Lumière d'Été).

Depuis que, d'un coup sec, la caméra américaine a arraché ses faux cils, aucun voile de gaze ne vient plus tamiser l'éclatante lumière de la vérité. En se dépouillant de ses atours de grande dame puritaine et de bonne compagnie, la coquette a perdu aussi de sa réserve. L'œil myope et clair de cette bonne fille un peu bête s'est durci étrangement et, dans sa soif avide de tout mettre en lumière, la caméra, devenue cyclope, indiscreète et cruelle, fouille les visages et les âmes, comme le pinceau lumineux d'une torche électrique. Trahi, abandonné par son ancienne confidente, l'acteur, inquiet, attend l'appareil de face, surveillance de l'œil un objectif qui le regarde fixement et profite de la moindre glace pour vérifier son impeccable aspect. À demi-rassuré, il s'avance alors vers une jeune première qui attend ce qu'elle sait et sait ce qui l'attend, et l'embrasse comme il faut, le temps qu'il faut (il faut ce qu'il faut), à seule fin de rassasier une caméra enregistrant à tour de bras une scène qu'elle connaît par cœur, qu'elle pourrait reconstituer les yeux fermés, mais qui la passionne d'autant plus qu'elle se dévergonde. Il n'a pas suspendu son vol, le temps où, gênée de se trouver prise (l'el est pris...) dans une chambre où deux amants enlacés s'étreignaient éperdument, loin de loucher sur des mains en convulsion, la caméra admirait discrètement la gravure d'un clairon qui embouchait gaîment son instrument. Depuis, elle a collé son œil de verre à la serrure, volé le sésame du cabinet défendu, regardé ce qui ne la regardait pas. Elle n'a pas voulu se soucier des avertissements précis de *La Dame du Lac*, des solides horions qui pochaient ses lentilles, trop heureuse de croire qu'ils étaient pour un autre. Mais que la machine hollywoodienne prenne garde : pour ne point s'être aperçue

à temps qu'elle était de trop, elle risque de prendre à nouveau, sur l'œil, un coquard.

*
**

Il y a deux Wylers : Wyler le poète et Wyler le tyran; l'un, bien connu, méthodique, rigoriste, au classicisme implacable, seigneur du détail raffiné et difficilement perceptible; l'autre, moins fameux mais non moins important, poète, curieux, soucieux même d'esthétisme, que salue un : « c'est beau! » insolite quand il s'agit de Wyler. Il se trouve que, paradoxalement, malgré ce que je disais sur la caméra tout à l'heure, la mise en scène de celui-ci, poussée à fond, sombre dans un romantisme intempestif, tandis que la brutale et importune franchise de celui-là constitue le principal attrait du Janséniste que chantait naguère André Bazin.

Je ne pardonne pas volontiers à William Wyler les quinze dernières minutes de *Wuthering Heights* (Les Hauts de Hurlevent) où le poète lâche bride à la facilité, à l'émotion. Il faut entendre alors grincer les violons d'Alfred Newman (pourtant pas d'origine hongroise?). Il faut voir succéder à un bien médiocre fondu-enchaîné une surimpression indigne de Wyler, comme les surimpressions du *Kid* étaient indignes de Chaplin. Et je repousse la thèse selon laquelle les sentiments passionnés, romantiques même des héros d'Emily Brontë justifient l'emploi de tels procédés. On verra par ailleurs, en étudiant la froide et méthodique simplicité de la mise en scène, quelles autres violences frappent dans ces poitrines, sans que Wyler use d'un artifice, d'un mouvement.

Dans ces *Hauts de Hurlevent* où crépite, avant Renoir, la Marche Turque, où, sur sa

tapisserie, une jeune mariée brode, avant Dreyer, un bébé de rêve, où danse, solitaire, une jeune fille amoureuse, avant Bresson, dans ce très riche ouvrage ordonné par Wyler autour du roman, un souffle soudain emporte le cinéma très haut vers la lumière, loin des coassements du monde.

En vacances perpétuelles, les enfants joyeux galopent sur la lande. Avec le sérieux qu'ils croient être celui des adultes, ils se disputent un cheval, de même que, plus tard, ils lutteront, comme deux manœuvres italiens ou polonais, pour une femme. L'enjeu seul change, non le jeu. Je suis tenté d'affirmer que la grâce de Catherine et la gentillesse pressante de ses : « Please, my Lord » feraient irrésistiblement se damner un saint. Quant à moi, contre la séquence où Cath dit à Hitcliff : « Tu es beau; tu as du sang de roi », je donnerais sans regret toutes les déclarations d'amour d'Hollywood, tous les baisers-ventouses de ces heureux amants que l'Amour (de la caméra) semble avoir à jamais enchaînés. A cette scène succède la précieuse bataille Imaginaire livrée à l'Ennemi Imaginaire (mais pas pour cela moins

redoutable). Hitcliff « serait » le roi. Il s'élançait au galop, tombe, se relève, repart à l'assaut, lutte farouchement, est bien près de succomber, renverse la situation dans le même temps que son rival, arrache du cadavre son épée (traduisez : la cravache de la petite fille), l'essuie et sacre alors sa reine. Cette scène est unique parce qu'elle restitue un état que le cinéma semble parfaitement ignorer : la pureté. Il est caractéristique que les mêmes paroles, dans le même cadre, où, d'instinct, les jeunes gens viendront plus tard recréer leurs jeux d'enfants, sonnent faux et paraissent fades auprès de telles richesses. L'eau de ce lac si pur, que nul sentiment trouble ne vient altérer et sur laquelle ricoche infiniment les galets d'une délicate imagination, jaillit d'une source miraculeuse.

Mais, pour cette minute, que de torrents de larmes devons-nous endiguer sur l'écran et dans les salles, dès qu'apparaissent le finale des *Hauts de Hurlevent*, de nombreux passages des *Plus belles années de notre vie*, ou cette par trop émouvante *Mrs Miniver*, construction très britannique d'un Français vivant aux États-Unis.



« ... de l'un à l'autre, comme par ondes concentriques ... » (La Vipère)

Wyler alors n'est plus poète : assis entre les deux chaises de la poésie et de l'éloquence, il tombe sur le parquet glissant du romantisme. Sa caméra, si cruelle d'ordinaire, qui scrute implacablement les visages, ne peut fermer l'œil devant les pleurs que tire la guerre. Il s'en faut de très peu — tant les larmes sont communicatives — qu'elle ne s'attendrisse tout à fait. L'analyse de Wyler ne fait pas bon ménage avec un sentimentalisme de plus ou moins bon aloi; c'est pourquoi, comme Autant-Lara, il a souvent retiré son appareil derrière le monocle protecteur du désuet. (*Douce*, à bien des égards, pourrait être signée : William Wyler). Mais cette autre raison, plus profonde, qui interdit, théoriquement, à Wyler de réussir dans la poésie, on la découvre en étudiant la mise en scène de ce tyran.

*
**

Wyler le tyran veut tout montrer : pas un jeu de physionomie, pas une parole n'échappe à son enregistrement. Comme ceux qui veulent être bien placés, la caméra arrive presque toujours la première au spectacle et ne consent à se retirer que lorsque les fondus éteignent les quinquets. Comme au théâtre, les acteurs se présentent souvent de face, non pour que l'on puisse mieux entendre leur voix, mais pour que leurs visages apparaissent en pleine lumière, pour que l'on saisisse l'endroit vers lequel se dirigent leurs regards. Aux aguets, décidé et destiné à tout voir à la fois, l'appareil passe d'un personnage à l'autre, comme à l'aide d'ondes concentriques. Même le célèbre coup de téléphone de Dana Andrews dans *Les Plus belles années* ne reste pas inconnu : Teresa Wright en retournant à la cuisine répète à sa mère la conversation. Dès lors, plus de fous, plus de coins d'ombre, de sentiments troubles : tout est net, propre, également éclairé, soigneusement désinfecté, comme les flacons de ce Prisunic où « tout n'est qu'ordre et beauté ».

Si Wyler très souvent promène sa caméra dans les bals de l'époque, c'est qu'il attache une grande importance à la musique et au contrepoint son-image, c'est aussi que l'on y parle peu, que les gestes et les regards y



« ... comme au théâtre, les acteurs se présentent de face ... »
(Bette Davis dans *La Lettre*)

prennent singulièrement la vedette. De *L'Insoumise* à *L'Héritière*, en passant par *Les plus belles années de notre vie*, chaque bal, chaque danse mériterait une étude spéciale. La composition du second bal des *Hauts de Hurlevent* — non pas celui, très beau, où Cath et Hitcliff regardent les danseurs sans être vus — atteint sans effort le dépouillement du classicisme.

D'abord la caméra, par un travelling qui n'est pas sans annoncer celui des *Ambersons*, ni sans rappeler l'ouverture de *La Kermesse Héroïque*, découvre tous les personnages, couples, musiciens, enfants qui dansent dans l'entrée. Puis la danse cesse, l'on s'assied, la caméra se fixe, et, *allegro prestissimo*, éclate la *Marche Turque*. (J'allais dire la Danse macabre, mais peut-être manque-t-il pour mon goût à cette séquence parfaitement mesurée le petit grain de folie qu'introduisait la présence de la chère Odette Talazac, Charlotte de *La Règle du Jeu*, regardant son piano jouer tout seul...). Soudain, en cinq ou six plans américains des personnages assis, sans qu'aucun ne bouge, sans qu'un seul mot soit prononcé, la violence des sentiments éclate, plus sûrement que par des fondus-enchaînés. Hitcliff regarde Catherine; Isabel regarde Hit-

cliff. Le plus remarquable : un regard de Catherine qui bal tous les panoramiques de tous les Hitchcock du monde. Elle s'aperçoit qu'Hitcliff l'aime toujours — sa pupille fait un écart d'un millimètre : elle devine qu'Isabel aime Hitcliff. Tandis qu'une vue penchée du clavecin, où la marche se déchaîne, souligne le désarroi général, la caméra se fixe encore sur des regards puis repart lentement, comme à regret : mais, manquer le spectacle des musiciens donnant le signal des applaudissements (ils connaissent la fin — le chef d'orchestre hoche la tête avec autorité et compétence) eût été dommage.

On pourrait s'amuser à esquisser ainsi les lignes de force qui sous-tendent les regards des héros et des héroïnes de Wyler, mais son art minutieux est plus précis encore. Non content d'obliger sa caméra à tout regarder, non content de la saouler de longs plans fixes, comme ce début des *Plus belles années* où le travelling en avion sur les Etats-Unis est coupé parfois par de hâtifs champs-contre-champs, comme la séquence du taxi où les trois têtes des démobilisés occupent le rétroviseur, William Wyler tyrannise aussi le public.

Une dame à qui j'expliquais un jour certain détail de *L'Héritière* me demandait naïvement : « Mais alors, vous regardez tout le temps l'écran? Ça ne vous fatigue pas trop les yeux? » J'ai grand peur qu'à la limite, les films de Wyler soient destinés à être vus par une seule personne à la fois. Encore ne doit-elle pas craindre de fatiguer sa vue. Un moment de distraction, un spectateur qui passe devant vous pour gagner son fauteuil, une ouvreuse qui braque son projecteur, un couple, devant, que le film intéresse peu mais seulement entré là pour faire plus ample connaissance, une petite fille qui, juste derrière, vous souffle à l'oreille l'état avancé de sa coqueluche, il n'en faut pas davantage pour laisser couler le détail capital, le geste qui explique tout.

Car si la caméra est indiscreète, si elle fourre son long nez partout, Wyler, metteur en scène, est un maniaque de la discrétion, un sadique du détail. On a parfois le sentiment qu'il écrit ses films pour lui seul. Tant mieux pour vous si rien ne vous échappe, mais sinon, ne comptez pas sur lui pour éclairer votre lanterne. Voyez le thème de

l'avion dans *Les Plus belles années de notre vie*. Au début du film, une longue séquence se déroule dans un aérodrome, puis dans un avion en vol. A la fin, Dana Andrews retrouve avec émotion le champ où dorment les avions désaffectés que l'on avait survolé alors et, symbole du monde à l'envers de la démobilisation, ce sont ses anciens avions qui le passent en revue. Fred se hisse dans un bombardier et gagne l'avant. La musique, les quatre plans successifs des moteurs, surtout un travelling vers l'avion, créent parfaitement l'illusion du décollage de l'appareil, avec Fred aux commandes, un Fred heureux qui rêve sans cauchemar, mais que le brutal : « Qu'est-ce que vous faites, là-haut? » vient réveiller comme une gifflé. Mais Wyler n'est pas satisfait : il lui faut d'autres traces, d'autres détails. Lorsque Dana Andrews crie, dans son cauchemar « Il est en feu; sautez Gadorsky », la caméra fonce en travelling avant et plonge sur lui, comme un bombardier en piqué.

De même, dans le grand magasin, le sale gosse lance un petit avion qui manque de peu d'atteindre Fred au visage. Mais surtout, au banquet, Mirna Loy tient le décompte des verres d'alcool bus par son mari en alignant des bâtons sur la nappe en papier, à l'aide de sa fourchette. Quand il en arrive au cinquième, elle barre les quatre premiers d'un trait latéral : c'est ainsi que l'on peint sur les avions les appareils ennemis descendus : l'avion où montera Andrews porte fièrement de nombreux traits identiques.

Il y a plus raffiné encore : une séquence des *Hauts de Hurlevent* où les bougies d'un candélabre deviennent les acteurs principaux. Ici, le travail de Wyler est tel que le décrire est déjà le louer. Katie, dans la cuisine, annonce à Ellen qu'elle va épouser Edgar. Caché derrière la porte de l'office, Hitcliff écoute, au su de la gouvernante et, avant la fin de l'entretien (où Katie finira par confier à Ellen son amour pour Hitcliff), le garçon s'enfuit par la porte de l'écurie. **Le problème consiste** à annoncer ce départ à la gouvernante, sans que la jeune fille en sache rien. On comprend alors l'ingéniosité de la danse autour du candélabre, sorte d'incantation préparatoire, que la caméra vient d'exécuter. Au moment où s'enfuit Hitcliff (Catherine a laissé sa porte



Les Hauts de Hurlevent

ouverte) un courant d'air fait tressaillir les flammes des chandelles. Le cadrage élimine bientôt les bougies, pour les retrouver plus tard (quand Cath avouera son amour), comme une secrète présence de Hitcliffe.

Mais la préparation de cette scène a de quoi dérouter les plus fins exégètes : quand Catherine s'était enfuie pour aller, au début du film, attendre Hitcliffe sur la lande, elle était passée en coup de vent, *en laissant les deux portes ouvertes*, par la cuisine et l'office. L'angle de prise de vue rigoureusement identique, le double mouvement de la jeune fille qui s'échappe et de la gouvernante qui pirouette sur elle-même, témoignent rétrospectivement que l'art de Wyler, discret, secret même, ne s'embarrasse pas d'explications. Tant pis pour vous si vous élignez, le détail a fui, et l'on s'effraie à la pensée de tant de finesses échappées, de fils conducteurs égarés que la conscience du réalisateur soigne plus jalousement encore que la plus visible des ficelles.

La caméra a mis son œil à la serrure, disions-nous, et l'œil de ce Protée s'est

changé en serrure, mais en une serrure dont on a perdu la clef. On n'est pas près de la retrouver en la cherchant seulement, comme on le fait depuis quelques années, dans les chambres, dans les studios ni même dans les rues de la Ville. C'est dans la plaine, dans la forêt de Louisiane, en plein vent, que le Petit Poucet l'a semée. Le Petit Poucet tourne, dit-on, ou achève de tourner *Carrie*, d'après le roman de Dreiser. Dans l'état de son évolution, après cette *Héritière* que sa sécheresse rendait presque lyrique, il paraît bien improbable que Wyler quitte la route nationale qu'il s'est tracée pour aller folâtrer, dans les prés ou sur la lande, comme un sous-préfet aux champs. Quoi qu'il ait décidé, ce qu'aura réalisé ce Dieu le père de la mise en scène sera bien fait, mais avouons que si, une seconde, l'Insoumise redevenait un enfant, le tyran un poète, sans doute serions-nous à nouveau émerveillés de voir ressusciter sur les rives californiennes la caméra engloutie.

GILLES JACOB.

MICHEL FLACON

Pentecôte

Sujet de film inédit (extraits)

Une vieille maison de province, entourée d'un parc en pente douce vers la rivière. C'est la fin de l'après-midi, veille de la Pentecôte. Une jeune fille entre de dos, valise à la main. Elle grimpe les marches du perron, et pénètre dans un vestibule où se dresse une statue d'Hébé. La visiteuse abandonne sa valise dans le vestibule, accroche par jeu son écharpe au bras d'Hébé, monte l'escalier et ouvre la porte d'une chambre. Du seuil elle jette un regard circulaire sur le mobilier. Oubliés sur un pouf, seuls occupants de la maison déserte, un ours en peluche et une poupée lui souhaitent la bienvenue.

Au même instant, un garçon et sa sœur — vingt ans, de peu l'ainée — se promènent à pas nonchalants dans un court de tennis. Un appel les fait sursauter : « Kristian! Frédérique! » Ils se retournent, et sourient à un grand garçon jovial, qui accourt vers eux, une raquette à la main. C'est Ded, un ami de jeu. Ded leur serre joyeusement la main :

— Bonjour les inséparables! Je suis rudement content de vous voir! On ne vous aperçoit guère, ces temps-ci...

Kristian, d'allure discrète, un peu réservée : — Le départ de nos parents, tu comprends...

— C'est vrai, j'avais oublié. Il fait une moue comique : — Alors vous voilà seuls dans votre château-fort, ça doit être gai! Méfiez-vous, vous allez attirer les fantômes!

— Les fantômes peuvent venir, Ded. Ils repartiront bredouilles.

Le genre tranquille et décidé de Frédérique en impose un peu à Ded. Cette espèce d'autorité de la sœur sur le frère reste un

mystère pour lui. Il se permet là-dessus des taquineries voilées :

— Quelle charmante confiance en soi! Tu es bien gardé, Kristian. Trêve de bavardages, vous allez faire un double avec nous. Oui, moi et Jeannou. Dépêchons, elle nous attend là-bas! Je tiens une de ces formes!

Frédérique l'arrête d'un ton aimable, mais sans réplique :

— Désolés, Ded, mais nous n'avons pas envie de jouer.

— Allons bon! Mais pourtant vous êtes venus...

— Prendre l'air, c'est tout.

Frédérique a parlé plus sèchement. Ded comprend qu'il n'y a rien à faire, et se venge avec quelques mots acides :

— Sur un terrain de tennis, ça, c'est original! Promenade hygiénique du frère et de la sœur! Vous êtes de drôles de numéros, tous les deux... Toujours ensemble et toujours secrets...

*
**

Crépuscule de la même journée. Kristian et Frédérique, retour du tennis, franchissent la porte du jardin, grimpent le perron, comme la visiteuse inconnue tout à l'heure. A l'entrée, ils aperçoivent avec surprise la valise abandonnée dans le hall, et l'écharpe au bras de la statue d'Hébé. Ils restent un instant indécis; Kristian, soudain, se précipite dans l'escalier; on l'entend ouvrir une porte, et annoncer d'un ton triomphal :

— Nadège est arrivée!

Devant le fait accompli, Frédérique reste

RACCORDS

pensive, devinant dans la statue d'Hébé, immobile, inattaquable, la présence nouvelle de l'intruse; et elle se sent comme narguée par le vague sourire de la pierre.

**

Le lendemain, dans le matin ensoleillé, sonnent les carillons de Pentecôte. Nadège passe sa première journée avec ses deux amis; et l'on se livre au joyeux apprentissage des premières rencontres. On promène l'invitée parmi les recoins du jardin, peuplés de personnages de plâtre, Cupidons et violoneux, on lève pour elle la housse du vieux billard, on feuillette ensemble l'album des photos de famille. Une intimité tacite naît entre Kristian, détendu, allègre, cherchant à plaire, délivré de toute une longue solitude, et Nadège, coquette, rieuse, contente de ce monde et heureuse de vivre. Frédérique se dresse entre eux, présence inquiète et jalouse. Un instant, sans le vouloir, ils ont échappé à sa vigilance; tous deux accoudés à la pierre d'un pont rococo, regardant leurs reflets dans la rivière. Un caillou tout à coup détruit leurs deux images; c'est Frédérique là-bas, qui fait des gestes gais. Son costume d'amazone — cuir fauve et blouson rouge — lui donne un charme un peu masculin. A la place des reflets brouillés s'ouvrent interminablement dans l'eau de larges ondes concentriques.

Ainsi s'écoule la journée, et tous trois se retrouvent le soir autour d'un gâteau d'anniversaire planté de vingt bougies: les vingt ans de Frédérique. Grand appareil; Frédérique conjure le sort, éteint d'un seul souffle les vingt bougies. Elle est rassérénée, entraînée par l'atmosphère d'excitation joyeuse, satisfaite malgré tout d'être l'héroïne de la soirée.

Kristian joue au lyrique:

— Un seul coup de vent sur ce long passé...

Frédérique se tourne vers leur nouvelle amie:

— Cela ne vous effraie pas trop, Nadège, ce poids de vingt années sur notre amitié d'un jour?

— Au contraire! rétorque Kristian. Vous entrez dans notre vie par la grande porte des anniversaires!

Nadège acquiesce joyeusement:

— Kristian a raison. Nous fêtons notre vieille intimité.

Elle se laisse aller à rêver, mi-badine, mi-sérieuse: — Je me rappelle très bien votre jeunesse. Petite Diane des bois. Vous gambadiez à travers les ronces...

Kristian moqueur enchaîne: — Mollets toujours saignants, frottés à l'arnica...

— Et vous cravachiez au passage les fleurs des champs...

Les paroles de Nadège réveillent en Frédérique le regret de l'enfance perdue:

— Tout cela est envolé...

Les bougies du gâteau fument encore. Nadège regarde Frédérique, hautaine, indomptable, différente malgré cet instant de sympathie — demeurée, avec ses bottes de cavalière, la petite sauvagonne d'autrefois.

— Mais vous êtes restée la même amazone...

Frédérique trouve un charme à cette évocation d'elle-même par son amie — à ce délicat travail de découverte, qui les unit d'un lien subtil.

— Les ronces ne m'égratignent plus...

Nadège montre les vases qui fleurissent la table:

— Et ce sont les roses que vous moissonnez...

Frédérique, réchauffée par les paroles caressantes de Nadège, s'abandonne à l'épanchement, à ce goût qu'elle a de se décrire et de se chercher; touche, d'une confiance, au plus profond de son caractère:

— La rose... C'est une fleur difficile, pleine de volutes et de mystère... Je voulais être abeille, autrefois...

— Moi, dit Nadège, je me contentais de respirer...

Kristian, un peu oublié, intervient, exhume les annales familiales:

— Frédérique n'est pas si simple. Petite fille déjà, elle crevait le ventre de ses poupées...

Justification de Frédérique: — A cause de leurs yeux. Deux gros boutons d'émail bleu, qui promettaient beaucoup...

Les yeux de Nadège sont très noirs, mystérieux et si limpides pourtant. Mais Kristian impitoyable poursuit:

— Et elle restait penaude, avec un chiffon flasque, et un petit tas de sciure de bois...

RACCORDS

Nadège regarde fixement Frédérique: — Punition des curiosités inutiles...

— Je lui faisais la leçon. Et nous allions dans un coin, pleurer la disparue...

L'intérêt de Nadège se tourne soudain vers Kristian:

— Gentil consolateur! Vous deviez être un petit garçon sage, vous, Kristian. Un petit garçon sans colères, lumineux et doux.

Frédérique insiste, peut-être avec la secrète pensée de ridiculiser son frère:

— Un ange de vitrail...

Kristian les interrompt, d'un ton mi-figue mi-raisin, un peu vexé dans son amour-propre masculin:

— Vous êtes lyriques ce soir! Je vais chercher le champagne.

Il sort, poursuivi par le rire de Nadège: — C'est cela, Kristian, faites le sommelier! Elle prend Frédérique à témoin: — Il est piqué au vif, regardez, Freddie...

Frédérique, surprise de ce diminutif, qui remue en elle toute une tendresse mal consciente, tout un secret désir d'approche et de connivence, sursaute et répète machinalement: — Freddie?

— Cela ne vous fait rien? Elle s'excuse: — Frédérique, c'est interminable...

Tombe un silence un peu gêné, rompu par l'arrivée de Kristian, qui brandit une flûte de champagne:

— Vingt ans aussi, Freddie, mais plus poussiéreux! Les jeunes filles portent mieux leur âge!

Frédérique ne fait pas attention à ce boule-en-train. Par un travail instantané de féerie imaginative, le diminutif improvisé prend l'importance d'un pacte. Elle sollicite Nadège gauchement:

— Donnant donnant. Laissez-moi vous appeler Nadia...

Nadège, touchée, sourit et sur ses lèvres essaie coquettement: — Nadia...

Mais Kristian, en humeur de plaisanter, relève sans précaution:

— Nadia! Ça fait princesse russe, avec un louche parfum d'aventure...

Il roule les yeux, prend une voix cavernueuse, et Nadège amusée, mais sensible à l'impair, le tance gentiment:

— Ne taquez pas Freddie, Kristian...

Elle relance le dé, à l'étourdie:

— Savez-vous qu'il m'a donné un diminutif, lui aussi?

Kristian débouche consciencieusement la bouteille, et explique sans y attacher d'importance:

— Oui, cette après-midi, dans le parc. Nous courions, nous étions essoufflés. Je perdais haleine, j'ai appelé Nad, tout naturellement. Nad, c'est net et ça claque...

A quoi bon Nadia, imploré bêtement comme une faveur? L'éternelle distancée. Kristian qui gagnait toujours, dans les jeux d'autrefois. Kristian le gaffeur.

— Nad, murmure pensivement Frédérique, déçue. Sa main crispée, inattentive, décapite une rose.

Kristian ne voit pas le geste de sa sœur, et emplit les verres. Il déclame solennellement: — A Nad et à Nadia. Les verres se lèvent. Kristian se tourne vers Nadège:

— Vous voilà baptisée au champagne!

Frédérique se force à l'enjouement:

— Comme un beau navire de guerre...

Kristian l'amuseur veut terminer en musique cette célébration:

— Cela vaut bien quelques mesures de fanfare... Il pose son verre, et se précipite vers la porte du salon, entraînant Nadège. Frédérique reste seule un instant et, tandis que Kristian plaque les premiers accords d'une valse, laisse échapper — maladroite? nervosité? sourd dépit? — la coupe de champagne, qui se brise à ses pieds.

Dans le salon du temps passé (bibelots, candélabres, fauteuils de style, simili-Greuze), Nadège appuyée au piano regarde Kristian. Frédérique survient, l'enlève avec une sorte de hâte et l'entraîne dans le tourbillon de la valse. Toutes deux tournent, happées par le rythme, et ne distinguent plus qu'une confuse sarabande d'objets. Frédérique sent Nadège, ivre de ce bondissement, oublieuse de Kristian, livrée sans défense au vertige où elle l'emporte, et savoure au fond d'elle-même un bizarre plaisir d'accapement.

Frédérique, un peu plus tard, entre dans la chambre de Nadège, lui dit bonsoir, et, en hôtesse prévenante, fleurit d'une rose la table de chevet. Elle sort, laissant à ses pensées Nadège, qui sourit fugitivement, puis s'endort, en regardant l'ours en peluche sagement assis près de la poupée, et le rectangle clair de la fenêtre, où se découpe en silhouette un des arbres du parc.

— Vous avez l'air préoccupé, Kristian.
— Oui, l'absence de Freddie au déjeuner...

Etonnement de Nadège :

— Elle nous l'a dit : une violente migraine, tout à coup...

— Justement, rétorque Kristian buté, c'est ce qui me tracasse.

Nadège se moque de lui, persifle :

— On fait des miracles avec l'aspirine, vous savez!

Kristian ne relève même pas. Il s'arrête brusquement, regarde Nadège bien en face :

— Je connais les maux de tête de Freddie. Elle nous en veut.

— Mais de quoi?

Candide Nadège! Kristian explique avec réticence :

— Notre promenade de ce matin. Ça ressemblait à une escapade...

Il lâche difficilement le mot dangereux. Mais n'obtient qu'une réponse indifférente et un peu narquoise :

— Vous avez tort d'avoir des remords. Ils vont vous gâcher notre seconde escapade...

L'accueil de Nadège est déroutant. Mais Kristian, fatigué d'ironie et de sous-entendus, veut tout mettre au clair :

— Je sais, ça a l'air ridicule... Ecoutez, Nad, je dois vous avouer quelque chose...

— Quelle drôle d'idée, Kristian! Il y a des choses qu'il faut laisser au fond du cœur...

Tout en parlant, ils ont continué à marcher, et, au détour du chemin, apparition inattendue : Frédérique se dresse devant eux. Ils s'arrêtent, abasourdis et comme pris en faute. Frédérique les toise :

— Je vous cherchais.

La surprise, et cet air de justicière de sa sœur, exaspèrent Kristian :

— Bravo! Tu as du flair! L'instinct de la bonne direction...

Frédérique, survoltée, toute grinçante d'ironie :

— J'en ai besoin. Vous disparaissiez souvent aujourd'hui! Je ne vous manquais pas un peu? Vous deviez vous sentir terriblement seuls!

— Tais-toi! Tu es fiévreuse, sœurlette! Tu as les yeux brillants des petites filles jalouses!

De cette hargne incontrôlée a surgi le mot précis, bon pour mettre le feu aux poudres. Le frère et la sœur s'observent : deux chats à l'arrêt, près de bondir et de s'écorcher. Nadège sent venir le moment des grandes explications. Il est temps de désenpanner Kristian. Elle dit d'un air détaché :

— Jalouse de qui?

Un surcroît de précision fait reculer la précision même. Kristian reste coi. C'est vrai, cela ne résiste pas à l'analyse.

Nadège pousse son avantage : — Vous rêvez, Kristian. Vous bâlissez des mirages avec la fièvre de Frédérique.

Sûre d'elle, elle prend le temps d'allumer une cigarette et marche lentement vers l'entrée d'une grotte, au bord du chemin. Kristian la poursuit, revendique :

— Je n'ai jamais été plus lucide, je vous assure!

Piteuse défense, Nadège a gagné. Frédérique et Kristian cèdent à ce pouvoir magique d'abattre les tempêtes.

— Votre lucidité fait du mauvais travail. Elle invente des rivalités impossibles.

Elle conjure, avec tant d'autorité suave et irrésistible : — Fermez une seconde les yeux. Tout est si simple.

L'exorcisme agit. Les voix seules, impersonnelles, grandies par une bizarre acoustique, récitent, sur un ton d'écolier sage, d'insolites aveux spontanés :

— Tout est simple, c'est vrai, dit la voix de Frédérique. Cette névralgie s'est passée tout d'un coup. Je suis sortie prendre l'air.

— Je faisais connaître à Nadège un coin charmant des environs, dit la voix de Kristian.

— Nous nous sommes rencontrés par hasard, dit la voix de Frédérique.

— Quoi de plus naturel? dit la voix de Kristian.

— Nous sommes trois gosses en vacances, dit la voix de Nadège. Trois gosses qui jouent à cache-cache...

Durant cette manière d'incantation, nettoyés à mesure d'un dangereux lacs de mobiles et de sentiments, les trois personnages deviennent silhouettes, et se fondent peu à peu dans une obscurité de caverne. Des échos emplissent cette chambre noire :

— Nad! Nadia! Nad! Nadia!

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 *défini-tion*, 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'absence 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 quelque chose 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.

REVUES

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, Dmytryk 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*.

RÉTROSPECTIVE

La Femme au Portzail Ondine ou Femme à l'Œcan

« Le cinéma est l'art de créer des symboles avec les représentations de la vie, et il est seul à posséder cet attribut ». Ce mot, d'une conférence de Mitry, illustre assez bien l'esthétique de Fritz Lang dans *La Femme au Portrait*. Suivant cette esthétique, la plastique, promue au premier rang des éléments du film, est chargée de rendre la richesse du scénario de Nunnally Johnson. Seul un certain *volume* des formes, au cinéma, peut rendre les profondeurs et les arrières plans de la pensée, à défaut de cette troisième dimension dont la privation risque fort, chez un metteur en scène médiocre, d'enlever à l'image toute épaisseur, à l'action, toute réalité.

Aussi, en l'absence même d'un scénario valable — et celui de N. Johnson, qui partage avec *Charlot à la Banque* l'idée du rêve où l'on entre en fraude, sans le visa du spectateur, est excellent — Fritz Lang, tel le virtuose qui joue sur un violon fait d'une boîte à cigares, nous eût du moins laissé un éblouissant exercice de style.

Chez Fritz Lang, la valeur de l'instant dépasse celle de la durée — le moment l'emporte sur l'histoire — et, plus que l'action, l'image doit retenir l'attention du spectateur. Dès le début les prémisses du problème policier sont posées dans un portrait, origine du drame. Drame dont le déroulement sera transposé dans le domaine de la plastique par une série d'émblèmes, qui sont comme les correspondants profonds du scénario. L'héroïne est moins une femme que l'incarnation d'un portrait, présenté avant elle, et dont elle semble soudain surgir, parée d'écaillés, comme une ondine ruisselante, et, au cours du film, Fritz Lang ne manque pas d'évoquer son origine en la plaçant derrière le cadre d'une

porte vitrée où la pluie déverse des gouttes brillantes. Plus subtile encore, la stylisation naît du mouvement : les passants, en traversant le palier d'ascenseur où les deux complices se sont donné rendez-vous, y tracent des lignes de force, symbole de la toile d'araignée où les coupables se prendront. Sans cesse l'image est signe. Lang sème ici trois arums sur un cadavre, là suspend un balancier de pendule au-dessus d'un suicidé. Plans exotiques remontés à la surface d'un film américain, et que la *Sehnsucht* de Fritz Lang ramène peut-être du fond d'un expressionisme allemand englouti.

Cette importance accordée à la composition d'images parfaites va décider du rythme du montage, forcément appuyé sur ces plans immobiles qui jalonnent le film, et le mouvement de l'œuvre pourrait s'illustrer par la ligne saccadée d'une feuille de température qui monte en s'agrippant à quelques sommets. Ainsi la figure de Edward-G. Robinson, dont les gros plans, souvent répétés, servent de contrepoint dramatique à toutes les autres images du film. Par exception seulement Fritz Lang raconte quelques épisodes continus, comme le transport du cadavre dans la voiture, au rythme des battements d'une porte vitrée, aussi exaspérants que ceux d'un balancier.

En union parfaite, l'image et le montage, l'une servant d'accord final au mouvement rythmique de l'autre, créent une harmonie d'où le mystère naît : le monde devient surnaturel. Les femmes fascinent comme des statues, et le plus modeste agent de la police motorisée revêt l'aspect de la mort, éclairé en contre-bas par une lumière qui surprend les objets et les visages dans ce que leurs rides intimes ont



de plus inquiétant, et que le dessein du réalisateur fait volontairement blafarde pendant les trois quarts du film. La perspective du châtement guette les deux coupables, même dans les yeux du passant le plus inoffensif. Dès qu'ils sont devenus criminels, à leur passage tout le monde se retourne. Le régulateur automatique de la circulation lève un bras menaçant, et les pendules, inlassablement, guettent de leur œil morne l'instant qu'a choisi pour punir les criminels la Fatalité, dont la toute puissance règle en secret le mécanisme complexe de ce jeu de coups de téléphone, de verres brisés, de poisons et d'instructions judiciaires. Du mystère Fritz Lang nous fait passer à l'horreur, mais juste assez pour montrer, en entr'ouvrant une portière d'auto sur la tête d'un cadavre, que *seul l'immobile est effrayant*, idée qui relève davantage de l'école allemande, que du drame policier hollywoodien.

On a fort critiqué le dénouement du film, ce réveil de Robinson, qui venait un peu trop à propos. Même on a nié qu'il fût de Nunnally Johnson : n'était-ce pas une *happy end* exigée par la production? Cependant certaines scènes permettent de croire

que l'idée d'inclure le film dans un rêve est antérieure à l'achèvement de l'œuvre : notamment ces actions héroïques que le personnage principal semble bien incapable d'entreprendre dans la réalité, où ce surhomme des siestes digestives n'a pas l'envergure d'un criminel parfait. Aussi bien la dernière séquence n'est-elle pas impossible à justifier. C'est une caricature, brève et très fine, de l'histoire, qui rend le mystère de celle-ci plus subtil encore et qui suggère quelques réflexions : dans la réalité une autre femme a surgi du tableau, une de ces personnes à qui le boa et le sac à main servent d'uniforme. De *Woman in the window* (femme à la devanture) à *Femme à l'encan*, il n'y a qu'un pas. Me voilà bien méchant pour l'ineffable Ondine des rêves de Mr. Richard W... Au fait, pendant que Messieurs les Docteur et Juge d'instruction consultaient la liste des stars pour y trouver la compagne d'un soir, et s'arrêtaient sur les noms de Rita Hayworth et de Lana Turner, Robinson n'avait-il pas déjà jeté son dévolu sur la dangereuse — mais, pour son bonheur, immatérielle — Joan Benett?

Cas fréquent de délectation morose.

OLIVIER GÉRARD.

Je crois que tous ceux qui verront les films primés au dernier Festival de Cannes seront étonnés que le film suédois *Mademoiselle Julie* ait remporté le Grand Prix, ex-æquo avec *Miracle à Milan* de Vittorio de Sica, surclassant ainsi *Los Olvidados*, le film mexicain de Bunuel.

Tout le monde connaît (non, je me suis laissé dire qu'il n'y avait que trois membres du Jury à l'avoir lue) la célèbre pièce d'August Strindberg. On sait que le drame de *Mademoiselle Julie* se déroule en un soir, pendant la nuit de la Saint Jean — qui est la fête de la venue de l'été —, nuit durant laquelle une jeune châtelaine névrosée se donne à son brutal valet; « évidemment » elle se suicidera.

A vrai dire, la pièce de Strindberg ne m'a jamais paru être un chef-d'œuvre : de toutes manières, elle a bien vieilli. Mais enfin c'est une œuvre tendue, réaliste au plus haut point, comme toute l'œuvre de Strindberg : pourquoi Alf Sjöberg en a-t-il fait un film mièvre, romantique? Il y a là une erreur fondamentale.

Si on excepte Anita Björk qui, surtout servie par sa beauté, joue convenablement le rôle de Julie, la distribution laisse fortement à désirer : Ulf Palm (Jean, le valet), Märta Dorff, Inga Gill ont un jeu théâtral qui gâche les bons moments du film.

Car il y a quand même de bons moments dans ce film trop long qui manque de rythme : c'est ceux où l'on ne sait plus si l'on rêve ou si l'on est éveillé grâce à des enchaînements adroits et originaux entre le songe et la réalité, entre le passé et le présent. De plus, la photographie est toujours remarquable — mais n'est-ce pas là le lot de tous les films scandinaves? —

On avouera que c'est un actif bien maigre pour un Grand Prix...

La Critique, heureusement, a rectifié en quelque sorte la décision du Jury en donnant le Grand Prix de la Critique à *Miracle à Milan* et en décernant une récompense spéciale à Luis Bunuel.

Dès les premières images du film de Vit-

torio de Sica, on sent qu'on va assister à un grand film, qu'on va se réchauffer comme ces clochards à un grand rayon de soleil.

Elle est très jolie, l'histoire de Toto. Aussi ne puis-je résister au plaisir de vous la raconter : Toto (signe particulier : né dans un chou-fleur) passe une enfance heureuse près de sa maman qui lui apprend à être généreux et bon. Quand sa vieille maman meurt, Toto est confié à l'Assistance Publique dont il sort à dix-huit ans toujours aussi généreux et bon (j'ai oublié de vous dire que le film commence par « Il était une fois... »). Toto est si généreux, si bon, si gentil que lorsqu'il dit « bonjour »,

il le pense *vraiment*... Sur un terrain vague, il construit, avec et pour les pauvres, un village de baraques. Le jour de l'inauguration, le pétrole jaillit. Inutile de vous dire que le (méchant) propriétaire du terrain veut chasser Toto et ses amis pour recueillir l'or noir. Mais la vieille maman est là-haut qui veille et, malgré les anges, elle donne à Toto une colombe qui lui permettra d'accomplir tous les miracles... Malgré cela, Toto et ses amis quittent cette terre et, enfourchant des balais, disparaissent

dans le ciel pour un royaume où « bonjour » signifie vraiment « bon jour »...

Mais le véritable événement de ce Festival fut la rentrée de Luis Bunuel avec un film mexicain : *Los Olvidados* (*Les Oubliés*).

La place me manque cruellement pour dire tout le bien que je pense de ce film dont le thème est celui de l'enfance délinquante. Mais à l'inverse du *Chemin de la Vie*, la philosophie qui s'en dégage est désespérée. Le hasard devenu destin joue, en la personne de Jaïbo, un rôle déterminant dans ce film où il n'y a pas place pour l'espoir. Si l'on y retrouve le génie de l'auteur du *Chien Andalou*, dans la merveilleuse scène onirique en particulier, Figueroa a déposé son style esthétique : sa photo s'y fait invisible, à l'inverse de celle de *Maria Candalaria*.

C'est sans nul doute cette œuvre passionnelle et féroce, sur laquelle nous reviendrons, qui nous a donné les plus beaux moments de cinéma du Festival.

FESTIVAL CANNES 1951

notes sur
trois films

par

Maurice-Ian
HILLERET

LUMIÈRES DE LA VILLE

Quel Mercredi !

MAD WEDNESDAY (ah! quel mercredi) écrit, réalisé et produit par Preston Sturges. — *Photo* : Robert Pittack. — *Musique* : Werner Heymann. Avec Harold Lloyd, Frances Ramsden.

Les hasards et les caprices de la distribution nous livrent les œuvres de M. Preston Sturges dans un ordre des plus fantaisistes. Le soin nous est laissé de rétablir dans sa chronologie l'évolution de l'auteur-metteur en scène. Or, si une minute d'inattention ne nous permet pas d'enregistrer la date de « Mad Wednesday », la qualité du film montre assez que ce nouveau-né ne fait pas très avancé pour son âge.

Il est vrai qu'après quelques moments d'énervement passés en compagnie d'un aigle apprivoisé (et en couleurs) et du Mexique, pays neuf qui marche à pas de géant vers la maturité des grandes nations, le spectateur attend beaucoup du plat de résistance qui doit compenser d'indigestes hors-d'œuvre trop variés. M. Sturges disposait d'une heure pour nous faire oublier le Mexique et l'aigle : il n'y est pas parvenu dans les délais.

Pourtant l'on avait mis quelques atouts dans son jeu : la Métro Goldwyn Mayer prêtait pour un moment son lion pas fâché de descendre un peu de son cadre et de se dégourdir les pattes, fût-ce sur un rebord de fenêtre; sans doute en avait-il assez d'annoncer la marchandise au-dehors sans pénétrer dans le magasin. Quelle impression aura-t-il gardée de cet essai? On peut, sans trop préjuger de ses sentiments, penser qu'il hésitera avant de se compromettre à nouveau.

Mais la grande attraction, la tête d'affiche sur qui la publicité devait fonder ses plus grands espoirs, Harold Lloyd, allait bien gagner la partie? Oui et non. Oui si l'on s'en tient aux dix premières minutes du film, qui datent de 1923, et où, replacé dans

son cadre, à son époque et dans les quelques centaines de mètres de pellicule utilisées pour ces fantaisies, Harold crève l'écran. Le public se montre moins exigeant envers un *comic* de dix minutes qu'envers un long métrage. Là, peu ou pas d'intrigue, une série de gags en feu d'artifice autour d'un personnage central bien typé. Ici, le scénario prend toute sa valeur, les gags ne s'enchaînent pas aussi vite et souvent rien n'est plus mauvais que de laisser le spectateur sur son rire. De là, la plus facile perfection et le succès des dessins animés, ou des courts métrages comme la partie de football du début de « Mad Wednesday ». Il faut s'appeler Chaplin pour réussir un *grand film*. Harold Lloyd n'en a pas l'envergure, pas plus que Preston Sturges, qui n'a su utiliser qu'un acteur, non un « type ». Déjà, dans une production récente, Buster Keaton décevait les amateurs des anciens Mack Sennett; de même ici : Harold Lloyd n'a peut-être rien oublié, mais il n'a rien appris, et il n'apporte rien, qu'une déception à ses admirateurs, qui l'auront vu vieillir.

Mais il n'entre pas dans les intentions pas plus que dans le talent de Sturges d'employer un acteur-vedette autour duquel tourne tout le film, et par là peut-être se rapprocherait-il de René Clair dans l'art d'animer les seconds rôles, de créer quelques personnages (falots!) d'arrière-plan, que l'on retrouvera avec sympathie à travers ses films. Il n'y a pas de personnage central typé, mais au contraire quelques types de personnages secondaires. De là déjà le besoin de faire doubler Harold Lloyd par ce petit bonhomme myope qui tantôt

RACCORDS

entraîne et tantôt retient le héros tel le grillon Jimmy de Pinocchio. Et ces quelques visages, ces quelques portraits, à peine esquissés, que pourtant on ne saurait oublier de film en film : l'artiste barman qui compose amoureusement ses cocktails, le bookmaker aux larges épaules, à l'œil méchant, que sa gouaille apparente un peu à Chico Marx. D'autres encore, entraînés dans le mouvement de la caméra et reconnus au passage : banquier très digne aux petits lorgnons, personnage efféminé élégamment vêtu, qui arrose ses fleurs, ou tailleur empressé, à l'allure équivoque, jouant de sa moustache bien cirée. Chacun apporte sa contribution à l'univers particulier de Preston Sturges, déréglé par le rythme que son auteur lui impose.

Car la meilleure façon dont Sturges puisse signer ce film, c'est le rythme qui entraîne certaines séquences, les mieux réussies.

Ailleurs, nous retrouvons, dans les mo-

ments de calme, l'auteur bavard et fade des pires séquences du *Gros lot*. Quelquefois bienvenu (dans le bar où la préparation des cocktails excite la verve du barman en même temps que celle de J. Rigaux, auteur des sous-titres), le dialogue, souvent, s'alourdit et péniblement, s'applique à être drôle (Harold remet la bague à Miss Otis). Sturges n'a pas su, il n'a jamais su faire aller de pair le dialogue et l'action, la parole et le geste, au contraire des Marx Brothers, chez qui le jeu de mots reflète seulement l'absurdité des situations. Les meilleurs scènes de ses films allient toujours le mouvement à la musique, jamais au dialogue. Alors qu'il faut à d'autres un bon scénariste, un bon dialoguiste pour faire un grand film, il lui faut un bon musicien (c'est pourquoi Sturges-Newmann ont réussi *Infidèlement vôtre*). Que ne l'a-t-il rencontré plus tôt? Nous aurions eu un bon mercredi.

PIERRE NADAL.

Edouard et Caroline

EDOUARD ET CAROLINE. — *Réalisation* : Jacques BECKER. — *Photographie* : Lefebvre. — *Musique* : Grunenwald avec : Anne Vernon, Daniel Gelin, Jean Galland, Michel François, Jean Marsac, Betty Stockfield et Elina Labourdette.

Si, pendant les leçons d'histoire naturelle en sixième, on vous avait montré la reproduction du cœur d'un ivrogne, vous l'auriez probablement jugé très sain : mais l'astuce du pédagogue, pour redresser votre jugement, a placé, en regard du spécimen malsain — mais appétissant comme une truffe — un morceau saignant, digne de l'étal d'un boucher, dont la couleur vive fait éloquentement reconnaître la qualité de « cœur sain ».

Jacques Becker, bon professeur, nous donne dans « Edouard et Caroline » une démonstration magistrale de l'efficacité du même procédé et la vie du couple-sain type doit par contre-coup nous faire mesurer la vanité du snobisme.

Il ne suffisait pas de mordre pour faire une bonne satire, et si Jacques Becker

s'était contenté de nous promener dans les salons de Claudé Beauchamp — le Pape du Snobisme —, beaucoup d'entre nous (et j'en eusse été) se seraient peut-être satisfaits de la distinction indolente qu'on y manifeste : celle-ci ne jure pas avec le décor qui l'accompagne : le mobilier le plus luxueux et le plus superbement étalé prend un air sérieux auquel le style du bon roi Louis XVI se charge d'ajouter un cachet d'authenticité aristocratique. Généralement, la vue d'un salon Louis XVI, loin de me faire rire, me serre la gorge. Mais j'ai trouvé bien drôle le salon d'« Edouard et Caroline », et je n'entends point, par ce terme, le salon d'Edouard, ni celui de Caroline : ils n'en ont point, et c'est toute l'astuce du film. Edouard et Caroline, les deux jeunes époux, n'ont qu'une pièce, l'envers du décor — on

RACCORDS



« ... les mots, les gifles, les bagarres du jeune ménage ... »

pourrait presque dire du décorum — c'est une petite chambre bohème comme une roulotte, coulisse où l'on s'habille pour la parade du Snobisme qui se déroulera dans les salons avunculaires sous les regards augustes d'un Victor Hugo en bronze poli. Dans la roulotte légère comme une fantaisie pour piano, folâtre comme les cartons à chapeaux entre-bâillés et le linge qui s'y éparpille, la nudité semble le costume de rigueur. Étonnez-vous qu'après cette indécence à la fois charmante et frondeuse, les revers des smokings et les fesses moulées de soies des robes à ligne « sirène » fassent invinciblement penser à une collection d'armures ! Mais il faut les mots, les gifles, les bagarres du jeune ménage pour donner un tour guignolesque aux gestes des gens du « Tout-Paris », à leurs petits doigts levés, à leurs ébrouements de hérons, à leurs « comment - trouves-tu-mon-nouveau-petit-smoking? », leurs « agréable » et leurs « absolument bien ».

Sous les lambris enguirlandés de lauriers, les phrases les plus innocentes perdent leur fraîcheur et les « comment allez-vous? » se tortillent comme des rubans de trumeaux

en tombant de la bouche d'élégantes aussi décharnées que des lévriers. Caroline devient « Carolaïne » ; dévorée par son parti pris d'élégance, elle paraît dans une robe du soir, amputée de son devant comme un pain de son croûton, que les fabricants — grossistes du bon goût et de la mode — qualifient aussitôt de « plongeante ».

C'est qu'ils se défendent bien, les « snobinards », et qu'il est difficile de les prendre au piège de ce ridicule qui est leur pire épouvantail.

Pour être sûr de sa victoire, Becker passe de la moquerie à la critique : il rend le snobisme futile et bas. C'est alors qu'il décoche contre lui ses traits les plus cinglants. Il y met une sorte de passion contenue qui change le ton du film : faut-il encore rire de cette raspa plus écœurante que ridicule et dont les danseurs rappellent l'enfant dépité qui s'invente un jeu pour faire la nique à son petit camarade, lequel a refusé de lui prêter son cheval de bois ?

Le sourire méprisant, mais serein, de l'Américain Spencer, nous a fait trouver l'attitude à prendre.

ERIC LEVARGAS.

LE MINOTAURE

2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS (VI^e)

C. C. P. 7422-37

TÉL. : ODE 73-02



LA LIBRAIRIE DU CINÉMA

PRINCIPAUX DÉPOSITAIRES
DE
RACCORDS

Librairie de LA FONTAINE

13, Rue de Médicis, PARIS (6^e)

Librairie du MINOTAURE

2, Rue des Beaux-Arts, PARIS (6^e)

Directeur-Gérant : P. NADAL, 8, Avenue Germaine, Savigny-s.-Orge.

Imprimeur : Imprimerie Centrale de l'Ouest, 56-60, Rue Président-de-Gaulle, LA ROCHE-SUR-YON.