

PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

OCT

2

1959

ROGER VADIM



par **Mardore**

On parle beaucoup, certes, de Vadim — il y met du sien — mais, à part quelques articles de Roger Taillieur, bien peu de choses intelligentes ont été écrites sur lui. De quel homme s'agit-il ? On peut se reporter à un long interview dans le numéro 2 de feu « L'Ecran ».

Sur son œuvre, donner à lire l'étude ci-contre eut donc été un devoir, si ce n'était un plaisir: il s'agit d'une excellente approche, d'une vue cavalière perspicace, de variations dont le brillant ne masque pas l'acuité. Chose assez rare (ce ne sont pas... tant de confrères qui me contrediront) cette critique de cinéma est même écrite en français!

Au quatrième film d'un jeune réalisateur, il a paru intéressant de faire ce point.

B. C.

Né en 1928 à Paris, Roger Vadim fut élève de Charles Dullin, puis acteur de théâtre. Il tint divers rôles entre 1944 et 1947, notamment dans *Le Faiseur*, *Le Roi Lear*, *Le Soldat et la Sorcière*, *Captain Smith*, etc.

Journaliste, surtout à « Paris-Match » (où il connut une petite cover-girl nommée Brigitte Bardot) il travailla aussi à la TV, comme réalisateur de l'émission *Entrée des Artistes*.

Au cinéma, Vadim travailla surtout comme assistant de Marc Allégret. Il fit en Angleterre les dialogues de *Mrs Christopher* et de *Maria Chapdelaine* (1949), en France l'adaptation de *La Demoiselle et son revenant* (1951), le scénario et le commentaire d'un court métrage sur *Le gouffre de la Pierre St-Martin* (1952).

Assistant pour *Julietta* en 1953, il fut dialoguiste de *Futures vedettes* (1954), adaptateur et dialoguiste de *Cette sacrée gamine* (1955) et de *En effeuillant la marguerite* (1957).

De 1956 à 1959 il a réalisé 4 films.

1956 — *ET DIEU CRÉA LA FEMME*. — Sc. Roger Vadim et Raoul Lévy. — Adapt., dial. et réal. Roger Vadim. — Op. Armand Thirard. — Mus. Paul Misraki. — Déc. Jean André. — Mont. Victoria Mercanton. — Son Pierre Calvert. — Dir. de prod. Claude Ganz. — Int. Brigitte Bardot, Curd Jurgens, Christian Marquand, Jean-Louis Trintignant, Georges Poujouly, Jeanne Marken, Isabelle Corey, etc... — Prod. Iéna U.C.I.L. Cocinor. — Eastman Scope (80 mn).

1957 — *SAIT-ON JAMAIS*. — Sujet, adapt., dial. et réal. Roger Vadim. — Assist. Jacques Poitrenaud, Bernard Deflandre. — Im. Armand Thirard. — Déc. Jean André. — Mus. John Lewis pour le Modern Jazz Quartet. — Son Antoine Archimbaud. — Mont. Victoria Mercanton. — Dir. de prod. Léon Carré. — Inter. Françoise Arnoul, Christian Marquand, Robert Hossein, O. E. Hasse, Franco Frabrizi, Franco Andréi, etc... — Prod. U.C.I.L. Iéna (Paris), Carol Film (Rome). — Eastmancolor Cinémascope (96 mn).

1958 — *LES BIJOUTIERS DU CLAIR DE LUNE*. — Roman de Albert Vidalie. — Adap. Roger Vadim, Jacques Remy et Peter Viertel. — Réal. Roger Vadim. — Im. Armand Thirard. — Mus. Georges Auric. — Déc. Jean André. — Mont. Victoria Mercanton. — Dir. de prod. Roger Debelmas. — Inter. Brigitte Bardot, Alida Valli, Stephan Boyd, Pete Nieto, Maruchi Frasco, Adriano Dominguez, etc... — Prod. U.C.I.L. Iéna (Paris), C.E.I.A.D. (Rome). — Eastmancolor Cinémascope (95 mn).

1959 — *LES LIAISONS DANGEREUSES 1960*. — Roman de Choderlos de Laclos. — Adapt. Roger Vailland, Roger Vadim et Claude Brulé. — Dial. Roger Vailland. — Réal. Roger Vadim. — Im. Marcel Grignon. — Mus. Thelonius Monk. — Déc. Robert Guisgand. — Inter. Jeanne Moreau, Gérard Philipe, Annette Vadim, Jean-Louis Trintignant, Simone Renant, Jeanne Valérie, Boris Vian, Madeleine Lambert, Nicolas Vogel, Gillian Hills. — Prod. Marceau-Cocinor. — Noir et blanc (107 mn).

MARDORE : ROGER VADIM

Raoul J. Lévy, producteur :

J'entendis parler d'un journaliste qui avait vraiment beaucoup de succès féminins à Paris. Je voulus le rencontrer. Il s'appelait Vadim.

... Quelque temps après, je lis un fait-divers que je raconte à Vadim, et il me dit : « C'est pour Brigitte ». Le lendemain, je lui téléphonais : « tu es metteur en scène ». Ce film-là, c'était Et Dieu... créa la Femme.

Un conte de fées ne s'improvise pas, même dans le monde du cinéma. Raoul J. Lévy n'a pas créé Vadim. Avant de lancer, à 28 ans, un beau pavé dans la mare du cinéma français, Roger Vadim Plemianikov avait eu amplement le loisir de flirter avec les Sciences politiques, tâter du théâtre et de la télévision, pratiquer le journalisme, s'exercer à l'assistantat et à la rédaction de scénarios pour le compte de Marc Allégret. Ces années d'apprentissage, il les avait finies en beauté, signant le scénario du film *En effeuillant la marguerite*, où il campait, ultime coup de chapeau, quelques journalistes farfelus inspirés de ses amitiés à « Paris-Match ».

Ce que lui épargnait Raoul Lévy, c'était le piétinement obscur attaché à la création de films médiocres ou vulgaires, c'étaient les budgets mesquins, les intrigues policières destinées à discipliner la fougue des jeunes talents, toutes ces épreuves stupides imposées aux auteurs débutants, le bachotage conformiste imaginé par un système aberrant de production.

Une héroïne de notre temps.

Les fins d'année exigent des cadeaux. En matière cinématographique, les distributeurs offrent la classique boîte de chocolats, quelque pitrerie en cinémascope et en couleurs, d'une convention qui le dispute, pour la platitude, aux traditions des fêtes de Noël et du Nouvel An. *Et Dieu... créa la Femme*, cinémascope et couleurs, constitua néanmoins la plus jolie surprise de l'hiver 1956-57. Une publicité habile, des indiscretions

complaisantes relatives aux déboires conjugaux du metteur en scène, les démêlés avec la censure (qui mutila gravement le film) faisaient cortège à cette apparition, qui connut aussitôt le succès grâce à l'originalité, la sincérité du ton, décelables à travers la structure d'un récit paresseux et banal. On hésite, en effet, à évoquer un scénario issu d'un fait-divers, rédigé dans un train, retapé en cours de tournage, et où l'improvisation s'accorde à la désinvolture. Raoul Lévy a raconté, dans un interview publié dans « France Observateur » (et d'où sont extraites les phrases liminaires de cette étude), que Curd Jurgens avait été choisi pour interpréter le rôle du frère aîné, rôle dévolu en définitive à Christian Marquand. Pour l'acteur allemand on inventa alors un personnage de milliardaire blasé, dont la facticité était un peu atténuée, justifiée, par le cadre snob de Saint-Tropez. L'incertitude de ces attributions témoigne d'une légèreté qui coûta cher à Vadim lorsqu'il engagea Stephen Boyd pour jouer dans *Les Bijoutiers du Clair de Lune*, à la suite de la projection d'un seul film d'aventures où figurait cet acteur dont l'incapacité à exprimer la passion amoureuse se révéla catastrophique.

Mieux vaut dissiper les équivoques. L'ancien scénariste Roger Vadim professe, à titre personnel, un beau mépris à l'égard du script bien figolé, et cette indifférence lui a valu d'acribes reproches. Porte-t-il à l'écran un chef-d'œuvre classique ? Il trousse Laclos à la moderne, et perturbe sa logistique, malgré huit ministres en exercice. Part-il d'un admirable roman d'Albert Vidalie ? Il le massacre. Est-il contraint de joindre à l'intrigue passionnelle de *Sait-on jamais...* les rouages d'une énigme policière ? Il les escamote, ou les brise. Un fait-divers que son producteur a découvert sert-il de support au film ? Il en bâcle le traitement.

Son intérêt, explique-t-il, s'adresse davantage aux personnages qu'aux mécanismes d'un drame bien agencé. *Et Dieu... créa la Femme* constitue l'illustration parfaite de ce projet. La femme ici créée n'est point celle qu'on imagine. Juliette est son prénom. Brigitte Bardot l'incarne. Le succès international du film a été fondé sur la présence de cette jeune actrice, mais le mérite en revient au metteur en scène. Certes, si Raoul Lévy n'a pas créé Vadim, celui-ci n'a pas inventé sa vedette. Il l'a révélée. La femme-enfant piquante qu'on accommodait dans les sempiternelles comédies bien de chez nous, ces comédies qui perpétuent de façon touchante le mythe séculaire de la demi-vierge, ou dans des mélos pornographiques, laissait la place à un personnage moderne, dégagé de la morale conventionnelle, et accusant le fossé entre les générations. On pouvait bien brocher là-dessus une histoire de gros sous peu convaincante, faire d'un canot

en flammes ou de quelques coups de feu hasardeux et gifles spectaculaires les motivations de scènes capitales, pimenter le tout de bagarres à poings nus, l'essentiel résidait dans le retentissement du comportement de Juliette sur les comparses. Juliette est l'innocence personnifiée. Elle ne provoque pas l'ordre social, elle ne recherche pas le scandale, elle ne bafoue pas les règles morales : elle les ignore. Libre et saine, elle ne s'abrite pas derrière une lourde hérédité ou l'excuse du putanat, et ne revendique pas un féminisme de suffragette. Le mur de nonchalance dont elle s'entoure offre une paroi lisse et sans défaut au moraliste grincheux. Toujours sincère dans l'instant, elle aime le jeune époux (J.-L. Trintignant) qui lui épargne un esclavage, mais supporte mal cet autre carcan social : le mariage. Dans la famille unie qui l'abrite, Juliette exerce sa séduction « comme une maladie » et aime tout le personnel mâle. En bloc.

Cet amoralisme spontané, cette liberté sexuelle, ce refus des formes et du cérémonial, bafouant le savoir-vivre et les mondanités, suggèrent un tableau de l'attitude adoptée par une large fraction de la jeune génération. Vadim éclaire en partie cette indifférence à l'égard des bases de notre société par le climat d'incertitude qui affecte la vie contemporaine. L'instabilité du présent, les ténèbres de l'avenir, l'accélération de l'évolution, suscitent une tension favorable à une dilatation extraordinaire de l'instant, l'immédiat étant ressenti avec une frénésie exacerbée par la crainte de l'inconnu. De telles sensations, qu'explique l'analyse, demeurent au niveau de l'individu assez diffuses, inconscientes, mais elles suffisent à régler une éthique épiciurienne dont les manifestations déconcertent les tenants d'un style plus conservateur ! Dans le film, Juliette, fidèle à son instinct et à son corps, toujours pure et ignorant le mensonge, se contente d'amour, de soleil, de chansons (« Perdicion » fut choisie non sans un certain humour) en petite cigale fort éloignée des préoccupations financières dictant aux fourmis — l'agioteur Curd Jurgens, la famille vouée aux constructions navales... — les décisions qui engagent l'avenir. Cette insouciance masque une angoisse, tout à coup révélée par une phrase (« c'est comme si j'allais mourir le lendemain », dit Juliette au hasard d'un dialogue admirable toujours sacrifiant l'effet à la justesse elliptique d'une langue « vivante », et ceci afin d'éluider les raisons de ses débordements amoureux), ou une scène (une nuit, sur la plage, Juliette supplie son mari de la protéger).

Vivre au jour le jour, c'est danser sur la corde raide. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir un faux air de comédie musicale dans *Et Dieu... créa la Femme*.

Quand tu danses, danse devant moi...

Vadim a toujours été attiré par les possibilités d'expression du film dansé. Déjà, lorsqu'il écrivait le scénario et les dialogues de *Cette sacrée gamine* (réalisé par Michel Boisrond), il inséra de brefs numéros de ballet qui n'enchantaient guère les producteurs, mais permirent au film de ne point sombrer dans l'oubli. Le succès immense de son premier film devait l'amener, en dépit de l'accueil mitigé qu'obtinrent les deux œuvres postérieures, à préparer longtemps une coûteuse production musicale, *Paris by Night*. D'autre part, on ne saurait omettre de sa carrière cinématographique l'écart qu'il fit en faveur d'un ballet dont Françoise Sagan avait conçu l'argument. Ce *Rendez-vous manqué*, aux figures ordonnées par deux chorégraphes américains, John Taras et Don Lurio, avouait quelques dettes envers le meilleur « musical » d'Outre-Atlantique. Les balletomanes enrageaient devant la « pauvreté » des pas et le réalisme recherché des vêtements et des objets, suffoquaient à la vision des duos érotiques unissant Skouratoff et Noëlle Adam. Par contre, les heureux cinémanes assistant au spectacle reconurent le style du réalisateur qui bouclait déjà les conflits sentimentaux de *Et Dieu... créa la Femme* sur un cha-cha-cha stupéfiant, tentative d'exorcisme incluse en clef de voûte d'une danse narcissique où se réfugie une Juliette ivre et désespérée par le sentiment de sa solitude.

Loin de refléter les seules préoccupations plastiques du metteur en scène, ou provoquer une rupture de ton, ce numéro cristallise une situation dramatique dont il resserre les fils qu'une confrontation des protagonistes dénouera soudain. Final admirable, apportant une touche ultime et décisive à la description d'un personnage que l'instinct seul agit. Juliette, incapable de traduire les contradictions de son tourment, se grise de rythme et se délivre dans l'ivresse. Cette séquence charge tout ce qui précède d'une signification différente. Si la danse s'avère à ce moment comme l'unique moyen d'expression, on découvre a posteriori le tempo de la comédie musicale aux scènes antérieures dans l'élégance légère où l'inquiétude se masque de frivolité. Refus des tirades psychologiques, du drame, de la laideur : ceci excuse, requiert presque, le caractère sommaire de certaine peinture (le personnage du brasseur d'affaires typé à coups de clichés), l'arbitraire des situations, la désinvolture des enchaînements (tel moteur en flammes allumera l'adultère...), l'abandon à certaines facilités. L'auteur ne se prend pas trop au sérieux, et tout se résoud en traits rapides, dépourvus de cernes gras ou d'ombres intempestives : Juliette et le petit lapin, Juliette au bal, le mariage de Juliette, etc...

De cette ironie tendre, la scène du mariage offre peut-être le meilleur exemple. D'un cérémonial fastidieux, les époux, qui par une bagarre, qui par l'assurance tranquille de faire l'amour au hasard d'un pique-nique en chambre, recréent le plaisir grâce à l'imprévu et à la passion. Pour rendre au mariage sa fraîcheur, il fallait en restaurer la dimension érotique. A cet égard le film a souffert des rigueurs de dame Anastasie, pour la simple raison que jamais l'érotisme n'y cède à la grivoiserie : « Ce n'était pas sale, puisque c'était beau », a protesté Brigitte, évoquant les coupures, et retrouvant la pureté amoureuse de l'héroïne, pureté qui souffre les plus belles audaces, tel ce drap dont, nue, elle s'enveloppe avec Trintignant.

L'Œuf de Kazan.

Les détracteurs pouvaient crier à l'astuce et à l'artifice. Croyant fixer une querelle morale, ils abordaient le débat du style. En effet, le film regorge de telles recherches, et leur mise en forme trahit un souci d'élaboration trop constant. Ce reproche ne concerne pas l'emploi de la couleur. Juliette a le loisir de croquer une carotte durant la demande en mariage : c'est un clin d'œil amusant, et d'autre part cela possède le mérite d'assurer l'équilibre chromatique du plan. D'une manière générale, Vadim ne sollicite pas les effets picturaux mais s'attache aux couleurs franches, aux oppositions un peu vives, et une porte rouge dans le fond du décor a parfois une importance égale à celle de l'action qui se déroule au premier plan. Le paysage n'est pas envisagé au niveau de la carte postale. Plutôt, il annonce une fraîcheur de vision, un bonheur d'expression assez rares dans notre cinéma. La campagne n'est pas abaissée aux attraits du pittoresque, le port ne raccole pas le touriste : sa beauté demeure sereine, un peu timide. Si, donc, nous contestons la recherche, le coloriste hardi est épargné à l'encontre du metteur en scène.

Vadim n'a pas dissimulé son admiration pour Elia Kazan, dont le fameux *A l'Est d'Eden* connut une influence étonnante. On retrouve cette influence dans une conception qui oblige le comédien à « créer » la mise en scène, conception refusant a priori le dialogue psychologique, le jeu « téléphoné », les mouvements d'appareil analysant les rapports dramatiques. L'état d'esprit s'y définit dans l'action. Une telle position exige du spectateur une participation active et l'emploi du cinémascope en manifeste la nécessité. L'écran large, tout à la fois, permet de laisser l'ambiance envahir les franges au delà du champ restreint où se circonscrit l'événement dramatique, et d'autre part contraint le spectateur à l'organisation du film

selon les tendances de son humeur. Par cette accession à une certaine vérité objective, l'usage du scope représente, pour Roger Vadim, une loi esthétique essentielle. A l'intérieur du cadre, l'acteur invente les lignes de force de l'action, sans référence au code normal de l'interprétation psychologique traditionnelle. La diction merveilleusement a-théâtrale de Brigitte Bardot, la gaucherie plus ou moins concertée des autres interprètes, soulignent le moindre éclat de ce jeu toujours en-deçà de l'effet. Le rapprochement avec Kazan reste limité, car ce style est dépourvu des capiteuses hystéries en vigueur à l'Actor's Studio, mais il se confirme dès qu'on examine de près l'utilisation du scope.

Les défenseurs les plus ardents du metteur en scène américain conviennent assez volontiers du labeur et des efforts que s'impose leur favori pour modeler son style. A tout instant on décèle chez le fidèle serviteur de la Méthode une volonté tenace de faire jaillir la poésie du plus humble élément. Si Kazan perd souvent son pari, peut-être doit-il accuser cet acharnement besogneux à traquer une poésie qui couronne avec parcimonie ses zéloteurs trop obstinés. Victime de ses admirations, Roger Vadim céda aux mêmes attraits, et se perdit dans les mêmes pièges. Avant *Et Dieu... créa la Femme*, le scope français n'existait pas. Après, sa réalité devenait trop certaine pour ne pas sembler suspecte. Chaque plan du film affiche la volonté de maîtriser cette matière. Qu'il montre une foule (scène du dancing), ou déploie une surface vide (cabine du yacht, la plage déserte), que le mouvement des personnes inspire une dynamique horizontale, ou que le monde inanimé (tronc d'arbre, voiture, mur) dessine docilement le cadrage, jamais l'écran ne se fait oublier. Trop souvent l'auteur utilise des trucs vite éventés : ainsi, la coupe fréquente aux 2/3 de la surface de l'image. A ce degré, on éprouve l'impression de voir la spontanéité de l'entreprise démentie par des ficelles d'un formalisme honteux, dans la mesure où ce formalisme est caché sous une allure négligée, un style sans façon.

Et Dieu... créa la Femme ne cesse de mériter notre estime pour la sincérité de son propos. Sa valeur esthétique peut être davantage contestée en raison de l'influence mal décantée qui s'y fait sentir. Le second film de Roger Vadim bouleversa ce schéma, et cependant on y rencontre les trois termes-clés caractérisant le premier : amoralisme, désinvolture, souci plastique. Le changement de registre s'y trouve cependant assez radical pour modifier l'éclairage, retoucher un portrait-robot encore imprécis.

Le Cœur et les Hussards.

Les artisans auxquels un magnat d'opérette cherchait à prendre le chantier naval et — par la même occasion — à ravir Juliette, ne paraissent consentir à souiller leurs mains que pour les besoins de la comédie. Ils situaient socialement l'aire d'action où évoluait Juliette sans prétendre à la description sociologique. La simplicité du langage, opposée aux tics littéraires du cinéma, authentifiait le personnage, lui décernait une nouvelle preuve de véracité, sans viser au néo-réalisme. Vadim jouait le comportement, non la situation. Mieux, la narration y revêtait la parure légère du « musical », alors que la désinvolture de *Sait-on jamais...* se prévaut de la constante préciosité des inventions poétiques.

D'emblée, le tour est délié, l'ouverture agréable. Un dessin animé surprend le spectateur à l'improviste, et nous sommes dans le film avant de nous être ressaisis. Présenter, en guise de hors-d'œuvre, un cartoon de Bosustov dirigé par Robert Cannon, fournit l'indice d'une belle hardiesse et d'un goût raffiné. Qu'il abrège un peu l'aventure de Gerald Mac Boing Boing, et Roger Vadim prouve qu'il a décidément très bon goût ! Ayant assisté à la projection du film d'animation, nous rencontrons Michel Lafaurie (Christian Marquand) alors qu'il aborde Sophie (Françoise Arnoul). Il l'accompagne, et le générique se déroule sur des plans de Venise qui esquissent l'atmosphère et la toile de fond.

Le déroulement des péripéties ultérieures ne désavoue pas cette préface assez insolite. Dans un milieu trouble, les personnages se rencontrent, aiment, se quittent, tuent, parlent d'argent et d'amour, dans un décor de bars, de musées, d'hôtels, de palais, de canaux vénitiens, dessinant les arabesques paresseuses de leurs variations sentimentales au rythme d'une obsédante musique signée John Lewis (enregistrement en HI-FI, par le « Modern Jazz Quartett »). De cet éclectisme concerté se dégage la structure du ballet.

Premier mouvement. Sophie est la protégée d'un vieux baron allemand (O. E. Hasse), qui la conserve par amour des belles choses et n'espère d'elle qu'une présence. Le riche baron, trafiquant de fausses devises étrangères, est assisté d'un homme de main, Sforzi (Robert Hossein), qui pour avoir délaissé la tendre Sophie, ne la chaperonne pas moins. Lorsque Sophie — coup de foudre, coup de tête — introduit le jeune reporter photographe Michel Lafaurie dans la demeure du baron, et risque de muer un caprice en amour, cela provoque certains heurts. Les amants parviennent cependant à savourer

un tranquille plaisir. Hélas, Sophie ment comme elle respire. Ce tic indispose Michel, qui rompt sans attendre.

Second mouvement. Au hasard d'une rencontre sur le Grand Canal, les tourtereaux se réconcilient. Ils se séparent du baron, s'installent à l'hôtel. Sforzi les tiendrait quittes, si le baron ne lui annonçait qu'il a légué sa fortune à Sophie. Retourné, Sforzi traque la jeune femme en quatre scènes : 1) il va chez Sophie, qui se baigne et déjeune; 2) il relance les amoureux en les rejoignant sur la place Saint-Marc; 3) dans une boîte de nuit il blesse et embrasse Sophie; 4) enfin il la poursuit dans la rue. Une rose offerte, et Sophie quitte Michel.

Troisième mouvement. Sforzi exige un milliard. Le baron refuse et rétablit le contact avec Michel Lafaurie. Prompt à la riposte, Sforzi tue son ancien maître et tente d'impliquer son rival dans le meurtre en usant du poignard que conservait cet ancien parachutiste. Le chassé-croisé strictement criminel est dominé par un inspecteur de l'Interpol qui surveillait les manigances du petit groupe. Lorsque le flic met sur le grill son suspect, Michel, celui-ci ne bronche pas et se livre à une occupation mondaine. Il dessine. Le flic aussi.

Quatrième mouvement. Enterrement du baron. Le policier incite Sophie à rejoindre Michel. L'inconstante retrouve ce dernier dans la réserve du musée... On comploté un traquenard. Sforzi, pris au piège, trépassé d'une belle chute après une poursuite wellésienne. Amère victoire, brumeux lendemains : un final mélancolique, écume brodée par les vedettes des puissances de l'ordre, drape d'une grisaille verdâtre le Grand Canal.

On voit bien que la danse est ici réfugiée au sein de l'hésitation, ce balancement du cœur qui — échange, rupture, reprise — torture Sophie et Michel sous un vernis d'indifférence. Le meilleur du film est consacré à cette intimité secrète des protagonistes, leur complicité méfiante, leurs tourments cachés sous l'allure dégagée et le ton cavalier, où la crainte d'être dupe (il est « démodé » de se battre pour une femme) s'allie à une leste misogynie, forte de formules bien frappées : « Je croyais que la femme était le repos du guerrier. — Non, c'est la guerre qui est le repos de l'homme ». Si Vadim a choisi le romanesque, ce n'est pas un hasard. L'énigme policière qu'on lui avait imposée, il refuse d'en scruter les profondeurs malsaines, préférant surprendre la vérité des personnages au détour des virages acides de l'amour. Sophie, version luxueuse de la Juliette traîne-savate, sincère même dans le mensonge spontané, sensible à la volupté tactile du monde, impitoyable par inno-

cence, soumise à l'instinct, ne promène pas en vain son désenchantement subtil.

Si les personnages de Vadim ont parfois autorisé un rapprochement avec les romans de Françoise Sagan, cela ne peut venir que de convergences lointaines, l'idée de la mort et la frénésie du bonheur conquis dans l'instant, car le lyrisme ardent du cinéaste l'écarte du sec néo-classicisme recherché par l'écrivain. Cependant, à propos de *Sait-on jamais...*, on devine l'identité des sources. Le film s'inspire certes d'un roman inédit que l'auteur avait composé dix ans auparavant : le traitement cinématographique dénonce une origine plus récente. On reconnaît sans peine la frivolité secrètement grave, le détachement feint, qui ont marqué une école littéraire dont les points de ralliement se situaient autour d'une revue aujourd'hui défunte, « La Parisienne », qui connut son apogée vers 1955.

L'œuvre de Françoise Sagan vulgarisa un mode de pensée et un style attachés au renouveau éphémère d'une Jeune Droite littéraire qui fit long feu, mais révéla, dans les limites de son foyer, une cohésion vite oubliée. Le modernisme agressif de *Sait-on jamais...*, son aisance maniérée, la sophistication de la forme et du contenu exhibent les ultimes brillances, en 1957, d'une attitude qui se décomposa en faillite, mais que cautionnaient les Blondin, Chardonne, Laurent, Nimier, et autres hussards de moindre grade. Cette fragilité de l'ouvrage nous le rend plus précieux, plus proche, car sa beauté détient les charmes d'un château de cartes. Vadim a trop souvent affiché des opinions gauchisantes et prouvé une réelle lucidité en face des événements contemporains pour que cette comparaison ne paraisse pas équivoque. La parité invoquée ici n'a cependant rien pour choquer, puisque l'art se nourrit de contradictions, au moins autant que de contraintes. De telles nuances, la personnalité d'un auteur s'enrichit. Nulle tricherie dans ce procédé si l'on veut bien entendre, une fois encore, que la vérité des situations, la justesse des dialogues, la finesse et les trouvailles de l'interprétation, sont mises au service d'une conception du monde où la nostalgie douce-amère l'emporte sur la volonté d'émancipation.

Ainsi s'explique l'ambiguïté relative de la position adoptée à l'égard des héroïnes : amORALES, libres, traversant les tabous comme des ectoplasmes se meuvent au mépris des murailles, et jouissant en conséquence de toute notre sympathie, elles sont considérées par leur auteur comme irresponsables et un peu désaxées. Ce sont des êtres qui sèment la souffrance et jettent la discorde sans méchanceté consciente. Certes, une grande tendresse et un réel respect envers la femme, détentrice du

bonheur, suffisent pour accorder le pardon, effacer les mensonges. Nous découvrons dans ce dualisme la clé qui identifie l'héroïne moderne à la femme-objet que perpétuait *La Parisienne* : à parts égales, l'esclave et l'affranchie se disputent le visage d'Eve-Janus, et ce n'est pas un des moindres attraits de *Sait-on jamais...* que cet affleurement diffus d'un problème par lequel toute femme moderne est concernée plus ou moins vivement. L'homme, de son côté, est décontenancé par les nouveaux rapports. Si, dans *Et Dieu... créa la Femme* l'élément masculin était peint à gros traits, au seul profit du portrait de Juliette, un certain flou inhérent au rôle de Sophie permet une précision plus grande dans l'étude des rivaux. L'homme est ici partagé entre la muflerie et l'affection, alternant l'offrande d'une rose et les gifles à toute volée, mais il capitule devant la dignité et le mystère de la femme, même quand il affecte de la considérer comme un objet.

Sur le drap de l'écran.

Vadim excelle dans les scènes intimes où sa quête des concetti et son érotisme tendre trouvent leur meilleure expression. Il reprend en forme de variante (les amants sous le drap) une idée utilisée dans *Et Dieu... créa la Femme*, mais ajoute des trouvailles ingénieuses, comme la cravate qui se transforme en lien d'amour, ou le baiser à travers le voile. Les recherches sont étoffées par une interprétation sans faille, qui les « anime ». Rendue à sa vérité, Françoise Arnoul rit, pleure, chantonne, aime, tremble ou trépigne avec naturel, un naturel dont la fraîcheur semble provenir d'une idée poétique, tant le décalage avec le jeu stéréotypé habituel est évident. La perfection des autres interprètes fait surgir des échos fascinants au moindre geste, que le mouvement au ralenti charge d'ondes inattendues. Tout compte, et le plus faible écart, le plus léger battement, se voient dotés d'une signification aussi déterminante pour l'intelligence de l'œuvre que les explications du dialogue ou la direction de la mise en scène. Cette mise en scène, Vadim la construit sur le comportement de l'acteur, en forge le développement et modèle l'architecture à partir de ce matériau dont il épouse en improvisateur attentif la rétivité ductile. *Sait-on jamais...* offre la gamme harmonieuse que nous discernions en notes isolées dans l'œuvre précédente.

La postérité jugera selon son bon plaisir des films que nous citons, à peine nés, en exemple. Elle ne pourra négliger la leçon que Roger Vadim sut percevoir et retenir en se fondant sur l'observation des procédés que se réservent les réalisateurs pour maintenir le contact avec le public, en usant d'un voca-

bulaire éprouvé. Or ce jeune auteur a compris que le comédien, instrument normal de cet « art du geste » où le cinéma se révèle dans son originalité profonde, devient un pivot équilibrant la progression dramatique. Le constant déplacement de cet axe caractérise la justesse de l'œuvre que le moindre défaut dans cette modulation visuelle conduira à l'effondrement puisque les repères classiques sont abolis. Périlleux exercice, qui ruine la signification traditionnelle des mimiques, de la démarche, des entrées et sorties théâtrales, anéantit les personnages typés, détruit le code secret grâce à quoi le spectateur déchiffre aisément le message de l'auteur (système plus proche du Nô japonais, en définitive, que la vie complexe et diversifiée qu'on prétend dépeindre), et ceci au profit d'une vénusté restituant, pour chaque œuvre nouvelle, la vérité des personnages au cœur de rapports sans cesse tissés et dénoués sur cette toile de Pénélope, l'écran.

Alexandre Astruc ne prise pas sans motif ce plan où Sforzi, une rose à la main, essaie d'inciter Sophie à revenir avec lui. Le changement de rythme dans la démarche de Françoise Arnoul, sans autre indication, décide le triomphe du jeune homme. La peinture de l'amour, ces éclats grisants qui donnent à la description de l'intimité entre Michel et Sophie un charme insolite, relèvent de recherches analogues, où l'invention poétique s'insère dans la trame d'une expression corporelle découvrant la psychologie à travers des impulsions vagues, incontrôlées et qui brossent lentement les portraits des personnages, refusant l'arbitraire des gestes convenus pour surprendre la vérité des actes automatiques, élargis d'une précieuse frange d'incertitude. Il est aisé de comprendre la difficulté de la méthode et les risques d'échec qu'elle comporte, puisque le coup de pinceau appliqué une fois ne peut être repris sans accuser une torturante pauvreté d'imagination. Par bonheur les véritables sosies n'existent pas, et la complexité des situations, jointe à la richesse ambiguë des caractères, suffirait à justifier la survivance d'un art pour l'éternité. La présence du même acteur au long d'une série de films ne devrait pas constituer un handicap pour le cinéaste authentique : tel Renoir devant Gabrielle, loin de se lasser il varierait à l'infini la pose du modèle. Seuls donc le désir de plaire et la paresse excusent l'académisme où s'engloutit la production cinématographique. On reproche volontiers à l'acteur, à sa mine et à sa tournure, à ses façons et à ses vêtements, de porter la charge du vieillissement des films. Or il n'existe pas, dans l'histoire du cinéma, un seul film démodé. Ne s'effondrent que les œuvres dont le vernis trompeur, écaillé par les ans, trahit l'artificieux assemblage des éléments les plus disparates, que n'unit jamais une

architectonique mêlant sans défaut et l'acteur, et le décor, et le geste, et le mot. Ainsi naît la fable de la fragilité, de la vanité du cinéma ! Or Vadim, s'inspirant de l'exemple des œuvres qui ont su résister à l'usure du temps, a estimé qu'on n'instaure pas un langage en méprisant les éléments qui en permettent l'articulation. La minutie de sa création ne va certes pas sans maniérisme et lenteur, mais les avantages l'emportent sur les inconvénients avec une aisance qui dissipe la plus légère ombre d'un doute.

Une telle démarche va à l'inverse du propos de Robert Bresson, également soucieux du hiatus nécessaire qu'introduit l'acteur, et désireux de neutraliser au maximum cette présence charnelle. Jusqu'à une date récente, les critiques et les auteurs n'avaient affronté cette difficulté que d'une manière empirique, et Bresson n'a pas tort lorsqu'il condamne le cinéma contemporain à paraître ridicule dans dix ans. Néanmoins, on imagine mal le Septième Art s'alignant sur le chant monocorde du fameux *Un condamné à mort s'est échappé*. A la grisaille terne et négative de ce film, Vadim apporta l'antidote indispensable. Bresson calcule l'éternité, Vadim sollicite l'éclair fugace de l'instant irremplaçable.

Il ne s'agit pas seulement, pour fuir la banalité et courir après la poésie, de faire répéter le perpétuel « je t'aime » sur un ton douloureux et violent. L'essentiel est de maintenir à un niveau constant, sans effort, la beauté de cette mélodie brûlante et glacée dans le même temps, à l'image de Venise.

L'art du crime.

La pierre de touche de son pouvoir a toujours résidé, pour le poète, dans sa faculté de dominer les classiques pôles antagonistes : l'amour et la mort. Si Vadim a démontré que, sur le premier, sa souveraineté ne prête guère à discussion, sa position à l'égard de la mort reste plus douteuse. La danse folle de Juliette, l'enterrement du baron et l'épilogue triste de *Sait-on jamais...*, comme le convoi funèbre du comte dans *Les Bijoutiers du clair de Lune*, ordonnent certes les accords feutrés d'un cérémonial sourdement macabre. Mais l'unique révélateur appartient plutôt aux fulgurances de la mort violente.

Depuis l'invention du cinéma, l'écran ne répugne guère à l'effusion de sang. Mieux, il la réclame, et ces égarements meurtriers sont passés dans les mœurs. Cependant, il faut en convenir, messieurs les auteurs décrivent le crime avec une indigence et une bassesse telles qu'il serait préférable de pratiquer l'ellipse d'une manière systématique, ou mieux encore de projeter un dessin animé, à la place de la scène où l'acte

criminel trouve sa représentation. Cette défaillance artistique tient à un défaut de sens esthétique.

Pour prétendre à quelque talent, un auteur devrait être capable de parler avec un égal bonheur des crimes de l'amour et de l'amour du crime : cet acte, le plus grave qu'un être humain puisse commettre, possède une fascination secrète (sans rapport avec le crime gratuit, gidien), des nuances infinies, des temps forts et faibles, des contrastes vertigineux, une musique. Or cette situation, exigeant une délicatesse et un raffinement extrêmes, subit plus que d'autres l'emprise du code imbécile, déjà évoqué, dégradant un moment « unique ». Je ne prétends pas révéler en Vadim le seul metteur en scène capable d'une pénétration suffisante, moins encore je ne cherche à l'absoudre de toute faute, car la chute de Sforzi, ou la mort du comte, dans *Les Bijoutiers*, ne brillent guère d'un feu hardi. Cependant, il est permis de croire que les seuls gros plans de Brigitte Bardot dignes d'être retenus parmi le fatras du dernier film, comme les seuls gros plans de Stephen Boyd où cet acteur impavide montre une étincelle dans son regard, ne surviennent en aucune façon par raccroc lorsque la mort scinde irrémédiablement le couple. Mais le meilleur exemple est caché dans *Sait-on jamais...*, offrant une impression réelle de cette gravité du crime jointe à sa magnificence vénéneuse, qui orne la sûre lenteur d'un rite cruel.

Du mystère de cette ivresse, cette grâce du crime, Sforzi nous rapproche un peu lorsque, sublime et en larmes, il poignarde le baron Eric Von Bergen — le baron Eric von Bergen qui le regarde fixement dans les yeux. Le spectateur accoutumé au code traditionnel ne reconnaît plus les signes des aimables boucheries chères aux bons faiseurs, dans les sentiments contradictoires qui écartèlent et vrillent les personnages à cette minute de vérité, dans le ton et dans les termes. L'émotion déchirante de Sforzi murmurant au baron : « je vais vous tuer », sur le ton de la confiance amoureuse, de la supplication, et le défi absurde mais inéluctable que se lancent des êtres fiers, sans élever la voix, hisse très haut la petite musique du crime. Sforzi enfonce le poignard, et l'écran brouillé de larmes se voile d'un grand silence visuel, noir. Surgit le mur, obérant la plus grande surface du scope. Dans le coin on aperçoit, précis et lointain, un Sforzi méticuleux penché sur sa victime. L'enchantement est rompu, car le point d'exaltation où l'acuité de la sensation prédispose à l'insensibilité absolue (le noir) a été atteint, puis dépassé, dans une création *plastique* conférant au sordide une splendeur inoubliable.

Esthétisme baroque.

Le mot est lâché. « Pour moi, disait l'auteur, l'intérêt est d'ordre plastique ». On le crut sur paroles. Ses fervents thuriféraires ne manquèrent pas, aussitôt, de souligner l'intérêt des personnages, mais se retrouvèrent encore plus vite avec ceux qui blâmaient l'inconsistance apparente du scénario pour, à l'unanimité ou presque, louer les qualités formelles avec un luxe d'appréciations admiratives. Il n'est pas nécessaire d'adopter, par un vain souci d'originalité, une attitude inverse, même si les pages antérieures tendaient à relever l'opulence et la valeur du contenu, de préférence aux attraits trop évidents de l'emballage. Sans éprouver la nécessité de recourir à un *distinguo* plus scolaire et artificiel que jamais entre le fond et la forme, on peut estimer que l'orgie visuelle prend un aspect superfétatoire en comparaison de la discrétion mystérieuse qui s'établit dans les rapports entre les personnages. Opinion d'emblée corrigée, car cette superfluité, loin de faire tinter les dissonances, scelle l'union complémentaire de la chuchoterie sentimentale et du style « fauve », comme le sommeil des eaux vénitiennes appelait une végétation fabuleuse de palais baroques. Le goût et l'instinct de Vadim favorisent avec bonheur tous les excès: angles rares, cadrages insolites, ruptures de ton. L'exercice de style ne vient pas d'un cuisinier amoureux de l'esbrouffe, il indique un maître. Qu'un des personnages conversant sur la place Saint-Marc invoque l'optique du pigeon planant dans le ciel, et que la caméra aussitôt présente le point de vue du pigeon, l'arbitraire de ce décrochage est dans l'instant racheté par la beauté de l'image, la joliesse du trait et l'exactitude de ce choc visuel survenant dans une situation dont la quiétude masquait les orages internes. Ainsi au cours du film les violences plastiques sont amorties par un tempo lent, égal, qui ne s'emporte même pas au cours de la poursuite finale, conservant l'élégance majestueuse des gondoles griffant à peine le léger friselis des canaux.

Cette harmonie, cet accord fragile, se poursuivent encore dans les tonalités sourdes que dispense la sous-exposition de l'Eastmancolor. Ce procédé dont les Japonais firent éclater les somptueux coloris est ici dompté par une douceur pastellisée. Les touches vives qui surprenaient l'œil dans *Et Dieu... créa la Femme* se dissolvent dans l'unicité chromatique d'une Venise hivernale, dépouillée des clinquantes cartes postales et en même temps déclassée des touristes qui les envoient. La cité des Doges se pare d'un air nonchalant et rêveur, aux teintes vert-de-gris, et qu'il faut porter au crédit d'un paysagiste remarquable. Ce souci des correspondances liant l'ambiance et le décor, le contenu dramatique et son expression visuelle, pousse

Vadim à prolonger ses recherches vers un climat d'irréalité diffuse. Avec la complicité de l'opérateur Armand Thirard, il dota certaines séquences d'une dominante violette: la réconciliation de Sforzi et Sophie, déjà citée, où la rose rouge offerte par le jeune homme accroche la rétine du spectateur, préfigure, grâce à cette dominante violacée, la tristesse de sa conséquence inéluctable, traduite à l'occasion de l'enterrement du baron — un lent cortège funèbre de gondoles traversent tout l'écran — par l'usage de la même tonalité. Ainsi la structure du film est, sans outrance, confirmée par un moyen artificiel. Vadim ne recule d'ailleurs devant aucun effet plastique: volontiers il étoile l'écran d'une pluie de pigeons, ou encore éclabousse le marbre blême des reflets d'un vitrail multicolore.

On ne saurait crier au miracle, ni situer le jeune metteur en scène français à l'avant-garde des recherches dans ce domaine, car le cinéma mondial est agité par un bouillonnement d'idées touchant l'emploi de la couleur, mais il nous suffit de constater que Vadim tient sa place, une bonne place, dans ce concours d'investigation qui envahit un terrain encore mal défriché.

Là où sa supériorité, en France du moins, ne souffre pas la moindre dispute, c'est l'utilisation du scope. L'écran large, admis comme un pensum inévitable par la plupart des metteurs en scène, procure à notre cinéaste une impression de liberté, une telle offrande à l'imagination, qu'il se délecte à jongler en virtuose d'un instrument que ses confrères, pour la plupart, déshonorent. L'expérience de *Sait-on jamais...* fut sans lendemain, son auteur préférant dépasser cette insolence spectaculaire pour parvenir à une aisance plus discrète. Les qualités de ce film unique n'en méritent que davantage d'être retenues, et nombrées.

Autant le relâchement apparent du style dans *Et Dieu... créa la Femme* s'accompagnait d'une élaboration besogneuse des cadrages qui empruntait à la lourdeur de Kazan, autant le dessin artistique très ferme, flamboyant, de *Sait-on jamais...* est soutenu par le coulant, la fluidité d'une création qui semble nier et ennoblir l'effort dans le même temps. Ce qui dans le premier film procédait d'une invention un peu maigre et contrite, s'étale au long du second avec une franchise et une force surprenantes, parce que la moindre idée ne paraît pas le fruit d'un travail, mais au contraire émane du « choix » parmi une profusion d'autres idées, toutes plus belles les unes que les autres. De cette surabondance consciente naît le luxe des formes. Le réalisateur fait exploser l'image, la fragmente comme un miroir brisé, la rétrécit au moyen de caches naturels (portes, rideaux, objets, pans de murs...), ménage des niches, des zones d'ombre soulignant les stridences de la couleur, et soudain la distend,

disperse les lignes de force aux quatre coins de l'écran, accentue l'horizontale en étirant les perspectives de rues et de canaux; voici que surgissent des verticales rompant les structures longitudinales, aérant même certains intérieurs de fuites invisibles; la profondeur de champ impose des nappes d'ombre, accuse le baroque du décor et des objets, fait éclater les contrastes colorés que capte sensuellement la caméra de Thirard. De nombreux plans contemplatifs et voluptueux s'irradient longuement, que vient rythmer tout à coup une narration rapide, dense, elliptique, donnant au film la cadence d'une « vivacité nonchalante ».

Dans ces décors où l'architecture, d'un faste trop raffiné pour ne pas glisser un frisson barbare, délire avec assurance, dans ces cadrages percutants, ces images-chocs, et une profondeur de champ ostentatoire, on pouvait reconnaître de lointaines influences wellésiennes, compensant heureusement les dangers d'un penchant trop vif pour Elia Kazan. Et les réserves du musée, peuplées d'une forêt de statues, et le bric à brac disséminé au hasard, ce climat surnaturel, devions-nous les imputer à Jean Cocteau ? Il existe des clés trop agréables pour ne pas se transformer en passe-partout. Orson Welles déteste le scope, Jean Cocteau n'a pas reconnu ses enfants terribles, et ce genre de similitudes, où ne se découvrent que des influences passagères, dont le critique désire être dupe, aboutit à une fausse piste. Les références à Kazan, maintes fois exposées par Vadim en personne, constituaient pour le premier film une ouverture plus réelle. On l'allait bien voir avec la troisième œuvre, cette analogie ne pouvait rester éternelle. Kazan est un bûcheur qui fabrique de la poésie comme d'autres coulent du ciment armé; il taille ses films à coups de hache. Roger Vadim cisèle des bibelots en verre filé. C'est captivant et merveilleux. Parfois cela se brise.

Verroterie de pacotille

Tout annonçait un grand film, ce fut un navet qui survint. Dans des conditions difficiles, Vadim a tenu la gageure de construire avec soin, à partir du magnifique roman d'Albert Vidalie, le film le plus médiocre de l'année 1958.

Telle fut l'opinion de la majorité des critiques, et il n'y a rien à reprendre, du moins au premier abord. Ce n'est donc pas un penchant malsain pour les paradoxes, ni un respect maniaque de la chronologie, qui me poussent à poursuivre par une chute masochiste de l'hyperbole cette analyse, trop sommaire, des foudroyants débuts qui placèrent, durant l'année 1957, Roger Vadim en tête des jeunes réalisateurs français.

Scruter en profondeur le film qui provoqua aussi soudainement sa destitution dès l'année suivante, c'est détenir une chance, la chance de pénétrer les secrets que les impondérables de la réussite, ce liant indicible par quoi se signale l'œuvre parfaite, dérobent au critique toujours un peu compilateur et fervent de dissection. Cette fois le cadavre révèle son ossature, les architectures mal assises ont fendillé les colonnes, voici dans l'écorce de l'arbre une déchirure où introduire les coins de la réflexion. Tâche aisée, dira-t-on, car *Les Bijoutiers* sont une ruine ! Voire...

Les causes de l'échec déploient un étalage de facettes assez multiples et contradictoires pour contenir un enseignement appréciable. Roger Vadim, conscient de la déception causée par son film, se livra immédiatement à une auto-critique si détaillée que, répétée de journaux en revues, elle se mua en commode arc-boutant des principaux griefs. Que nous importent les difficultés matérielles du tournage, les incertitudes de la production ? Ne trahiraient-elles pas la mollesse et la complaisance de l'auteur ? Peu nous chaut de savoir que Stephen Boyd est un acteur-soliveau, rigoureusement à l'opposé des conceptions illustrées par *Sait-on jamais...* : il ne fallait pas le désigner. Tant pis pour la chaleur, la maladie, la post-synchronisation désastreuse, les mauvais dialogues rédigés à la hâte. On connaît des chefs-d'œuvre enfantés dans de pires conditions. Et même si la mentalité espagnole, heurtant violemment l'innocence amoralisée dont Vadim s'est fait le chantre, hérissait notre cinéaste, il pouvait puiser dans ce conflit un mordant tonique. Les mauvais prétextes, fondés sur des infortunes de cuisine, ne pèsent pas lourd en regard des motifs internes, inhérents au mensonge initial du scénario.

Une erreur prédomine, si énorme qu'elle ne fut, à notre connaissance, guère enregistrée. Un point commun, en effet, unit la majorité des critiques cinématographiques et Roger Vadim : tous ont pensé que l'action du roman se déroulait en Auvergne. Il faut supposer que le rédacteur du synopsis était aussi distrait qu'un vulgaire journaliste, et qu'il avait parcouru le récit en diagonale. Je maintiendrai pour ma part, et sauf démenti apporté par Vidalie en personne, cette évidence : l'action est nettement située dans le Hurepoix, aux portes de Paris ! Vu de Sirius, ce décalage ne fournirait guère matière qu'à un écho ironique. Au niveau de l'œuvre, il en conditionne la gestation. Le mot « Auvergne » a visiblement déclenché une suite de clichés : conditions de vie frustes, nature belle mais sévère, érosion de l'amour fou au contact de cette hostilité élémentaire. On devine, malgré l'éventail ahurissant des divers lieux de tournage proposés et la profusion des scénaristes attelés à la

tâche, la survivance de cette position-clé. Cette idée est traduite, dans l'état définitif, par l'esquisse d'une symbolique de la corrida en parallèle avec le drame des fugitifs. La fuite hors du monde se résume donc dans la poursuite d'êtres traqués par la société. Chez Vidalie, par contre, le défi anarchiste c'est aussi l'embarquement pour Cythère, une retraite délibérée à l'écart des conventions reçues, le lyrisme de l'amour pur et sauvage au sein d'une nature généreuse pour ces Robinsons. Les forêts du Hurepoix deviennent synonymes, dans l'esprit du romancier, de richesse, abondance, farouche bonheur de vivre.

Le contre-sens géographique s'accompagnait ainsi d'une falsification morale à partir de laquelle un engrenage infaillible accumule les défauts. Situer l'action parmi les rocs desséchés du Sud espagnol exigeait la conclusion rapide d'une aventure qui s'étalait sur plusieurs saisons dans le livre; transposer à l'époque contemporaine cette histoire de brigands (car les « bijoutiers du clair de lune » étaient des voleurs de grands chemins) nécessitait un enchaînement nouveau. En définitive, les auteurs ont faussé les perspectives d'un ouvrage dont le ton anarchisant et la désinvolture, exprimant un romantisme retenu, pudique, correspondaient sans contexte aux préoccupations permanentes de Vadim ! Albert Vidalie parlait d'un crime crapuleux, commis par un voyou champêtre, et magnifiait de telles prémisses par un long chant d'érotisme végétal. Vadim s'appuie sur une donnée plus noble — Lambert étant cette fois un bandit d'honneur qui a vengé sa sœur déshonorée par un hobereau outreucidant — pour aboutir à un fade et minable faits-divers. L'opposition des deux démarches se passe de commentaire.

Les Guêpes.

En comparaison de cette défaillance capitale, mineures, et même peu significatives, se révèlent les autres modifications. La réunion, dans le personnage incarné par Alida Valli, des deux autres héroïnes fascinées par Lambert, quoique cette contraction appauvrisse la substance des êtres, ne change pas l'engrenage. Lambert sera suivi par Ursula, collégienne à tête chaude, au fil de péripéties plus ou moins heureuses, jusqu'à la mort de cette amante intrépide — la femme du comte, bourgeoise hypocrite et frustrée dans son amour pour Lambert, s'étant faite l'instrument de ce destin tragique.

Pourquoi s'arrêter à telle corrida de comédie, improvisée avec une yachette indocile, pourquoi contester la vérité de tel épisode où intervient certain capitaine Lorca, ami de Lambert ? L'imposture liminaire sape les développements. Certes, le mécanisme dramatique, nous l'avons constaté, affecte peu le style de

Vadim. En revanche son intérêt pour les personnages suppose une authenticité et une subtilité indispensables à leurs relations, et qu'on chercherait en vain ici. D'autres metteurs en scène, à la rhétorique bien établie, auraient figolé un joli suspense reposant sur un mouvement d'horlogerie impeccable, sans cesser de recourir à l'inconsistance fondamentale des situations. La facticité criarde des *Bijoutiers* rend un hommage absurde aux exigences précises du metteur en scène. Nous savions en théorie cet art difficile, et plein d'embûches le projet de Vadim. La défaite rencontrée dès son troisième film démontre bien la hardiesse du propos, et les pièges d'un système qui est condamné à dévorer l'imagination de son promoteur, sauf invention constante.

Le goût de l'auteur pour les paradoxes et les tours ingénieux se vérifie à nouveau par l'abondance des concetti visuels. Privés de toute adhésion à un univers cohérent, ils flottent ici comme des citations détachées de leur contexte. Les fleurs d'oranger lentement piquées par Lambert dans la chevelure d'Ursula avant leur première nuit répondent à la même destination que l'insolite déroulement du mariage de Juliette : restituer le relief effacé de coutumes avilies par le temps. Splendide est l'intention, risible le résultat.

Pourtant seule l'exploitation d'un concetto aurait peut-être attribué au paysage une présence que le divorce flagrant des êtres et des choses, la négation du tellurisme le plus élémentaire, lui ôtent jusqu'à le métamorphoser en *nature morte*. Ce concetto appartient au domaine sonore, et la routine des studios empêcha d'y voir autre chose qu'une notation amusante. Lorsque Lambert, au matin, rencontre Ursula couchée en chemise de nuit sur la pelouse du parc, — lorsque, plus tard, la voiture rouge des fuyards s'arrêtent devant les premiers rochers invitant à prolonger le voyage à pied, on entend un bruit de guêpes. C'est bien faire du tapage, pensera-t-on, pour un bourdonnement d'insecte. Mais cela suffisait pour évoquer l'odeur de l'herbe humide caressée par le soleil levant, mais cela suffisait pour donner le sentiment de chaleur implacable, communiquer l'ardeur solaire irradiée par les désolantes rocailles... Cela dure, hélas, une fraction de seconde.

Si le minéral et le végétal n'existaient guère, l'espèce humaine était-elle mieux servie ? Puisque l'art du geste fonde la richesse expressive de la réalisation, les contradictions internes que nous avons dépistées devaient a priori éveiller la dérision d'un procédé qui ne tolère pas la tricherie. Indiquer les sentiments secrets d'un personnage grâce à l'expression corporelle, sans les « téléphoner » au moyen d'un dialogue explicatif, c'est bien. Mais faire Stephen Boyd se lever, et parce qu'il est pré-

occupé, le faire, maladroit et distrait, renverser un casier de bouteilles, c'est exécration. A cet instant l'effet est tellement voulu, le « truc » est si apparent, qu'il rejoint les allées et venues codifiées sur les tablettes de l'I.D.H.E.C.... Reprocher à l'acteur américain sa passivité, cela équivaldrait à prétendre qu'Alida Valli et Brigitte Bardot étincelaient de mille feux. Sans risquer la mufflerie, on peut avancer qu'elles sont loin de tenir les promesses d'un théoricien pour lequel l'interprétation, nous ne l'ignorons pas, engage la signification du film. De leur froideur on pourrait inférer un calcul glacé. Seule une minute de vérité, en quatre plans, lorsque la mort frappe, fait surgir une intensité de la passion, chez Ursula et Lambert, fort surprenante pour le spectateur. Seuls deux plans encore avaient fait apparaître, dans les yeux d'Alida Valli regardant à travers son voile de deuil le meurtrier, les larmes arrachées par la jalousie et un désespoir cruel, lors de l'enterrement du comte. Nous avons déjà consigné la force de ce thème de la mort. Il faut ajouter que les plans cités sont des plans de « regards », sans mouvement des personnages, et réduits à un jeu classique.

Les différentes postures de Brigitte Bardot (vautrée sur un matelas, accroupie sur une étagère, nichée dans un arbre, allongée dans la cuisine, etc...) relèvent d'une afféterie sans conséquence, mais non dépourvue de charme. On aperçoit mal, dans cette gamine primesautière peinte par le cinéaste, la fière Ursula qui ne redoute pas les épines, la crasse, la faim, la mort. Que, grisée d'un bonheur inquiet, rejetant avec un mépris candide l'ordre moral et ses obligations, elle participe de la thématique chère à Vadim, ne dissimule pas une faillite intrinsèque : érotisme figé, tendresse évanouie, elle se veut de marbre comme son partenaire est de bois.

Les bijoux de la mise en scène.

L'échec indéniable de l'auteur au niveau du récit et de la description des personnages n'impliquait en rien la décadence du style. On s'empressa néanmoins de dénombrer les faux raccords, signaler la présence de « découvertes » nombreuses, stigmatiser l'arbitraire d'une prise de vue qui décuple l'effet vénitien cité à propos du fameux plan des pigeons par la position fréquemment aérienne de la caméra. Ce genre d'arbitraire désigne un artiste inspiré, c'est-à-dire qui suit l'inspiration du moment et obéit aux impératifs dramatiques sans consulter la grammaire d'André Berthomieu. Il ne juge pas utile, et c'est son droit, de concevoir un mouvement d'appareil pour traduire un état d'âmes, ni de saucissonner en champs-contre-champs, par fanatisme des règles, un dialogue, afin de balancer le rythme

d'une scène. D'ailleurs, le même reproche d'esthétisme « gratuit » fut par la suite adressé aux *Liaisons dangereuses* pour une prétendue pléthore de mouvements d'appareil, alors que leur existence témoignait d'un dessin fort précis, comme la structure du découpage annonçait un retour au classicisme du cinéma français!

Dans *Les Bijoutiers*, résulte du parti-pris d'improvisation une décontraction bénéfique pour l'emploi très épuré du scope et l'invention de la couleur. Les deux expériences antérieures, dont nous avons observé les divergences, se résolvent dans une concurrence favorable. Le cadrage n'est jamais guindé par une ordonnance tyrannique, il accorde sa souplesse aux mouvements de l'acteur, et les plages vides, sur cette large surface qui terrifie les opérateurs, se nimbent d'une familiarité modeste, harmonisant l'ambiance et l'événement. Cette fluidité décourage l'analyse et n'excite pas la matière grise du critique, mais elle affirme les promesses d'un cinéma plus raffiné, moins spectaculaire, assez proche (dans les visées, sinon dans la réalité des présents films) de cette impalpable inflexion romanesque où excelle un Antonioni, en dépit de l'écart évident qui sépare les deux cinéastes.

La couleur est mieux dominée, quoique moins riche, plus neutre, purifiée de l'alchimie technique. Le cinéma en couleurs, le meilleur, est actuellement d'ordre décoratif, sacrifiant le style à l'harmonie et au mièvre bon goût. Quand les « fauves » s'empareront-ils de l'écran ? Dans les *Bijoutiers*, une tache bleue, énorme, envahit sans raison le moulin où se sont abrités les fugitifs. Le choc visuel produit est brutal, intense, merveilleusement barbare. Certes, Vadim, redoutant la dureté du heurt, l'avait atténué en insérant au préalable un plan où le bleu du ciel prépare l'œil du spectateur. En dépit d'une telle précaution, la seule conception de ce « viol des rétines » suffit à montrer que le cinéaste avait maîtrisé un matériau délicat à manier. Cela méritait bien de gâcher un film, et dans dix ans les cinéclubs mettront à l'affiche les *Bijoutiers*, en parlant d'une œuvre maudite, le charme du négligé sauvant ses faiblesses. A travers cette esquisse, ce crayon, trop méprisés par d'anciens laudateurs à l'inconstance rouée, Vadim prouvait l'aisance de son style, et, manquant l'ébauche d'un cinéma qui cherche encore sa grille de déchiffrement, gagnait une assurance qui autorisait le plus audacieux des retournements.

Il est plaisant, pour quiconque n'a pas l'esprit infecté par la manie compilatoire et l'ordre cartésien, de changer de cap sans vergogne aux trois-quarts d'un itinéraire, quitte à justifier le virage avec force joyeusetés contredisant toutes les pistes initiales. J'aimerais prétendre, d'un même souffle, pour le plaisir,

que dès la troisième année de sa carrière, et à l'occasion du tournage de son quatrième film, le chantre du scope s'est pris soudain d'une passion insurmontable pour le format standard. Je souhaiterais ajouter, toujours pour la beauté du trait, que le subtil coloriste n'est plus obsédé que par les harmonies funèbres du noir et blanc; que le promoteur d'un jeu inventif et dynamique contraint ses acteurs à des poses guindées; que le gourmet des bafouillis quotidiens affectionne maintenant les dialogues passés au peigne fin, d'une intelligence trop élaborée pour être honnête. Bref, j'en profiterais pour chuchoter que le plus délicieux pied-de-nez de tout le cinéma moderne s'appelle *Les Liaisons dangereuses*.

La nouvelle vague toute nue.

Un critique, par calcul ou par bêtise, est toujours un peu hypocrite. Le lecteur méfiant acceptera-t-il de croire que, si nous ne cédon pas aux voluptés de ce revirement, ce n'est pas dans l'intention scolaire d'obéir à quelque schéma établi une fois pour toutes ? Sans délire d'interprétation ni vision hallucinatoire, le cinéphile de bonne foi reconnaîtra dans ces multiples mouvements d'appareil à l'horizontale, dans ces continuels recadrages d'un personnage à l'autre, la restauration de l'écran large, et surtout des rapports entre les protagonistes tels qu'ils apparaîtraient dans cette forme spatiale. Ce film n'est donc pas en format standard, ni même en panoramique, mais en cinémascope. Et l'austérité de la photographie, cette extension du grisé parfois dévoré de blancs laiteux, à peine marqueté de noirs soutenus, ne traduit-elle pas le point de vue du coloriste, démasquant un monde perfide et glacé, comme les tonalités verdâtres de la Venise hivernale en disaient la poignante mélancolie ? Un artiste se pique souvent de tels paradoxes, et prouve par l'absurde, à travers des zigzags déconcertants, la permanence de ses vues. Ainsi les raccourcis du réalisme affectent des tournures bizarres, et s'accommodent aisément d'apparences contraires. Ici, la perfection des dialogues, cotoyant le pastiche à la manière d'un ébéniste habile qui façonne à volonté des meubles de style Louis XV, de même que la stylisation hautaine de l'interprétation, portent, sur l'autre face du miroir, les marques de la même recherche. La préciosité seconde du classicisme sert d'écrin aux pulsions du naturel : auparavant, le vernis de la simplicité en cachait les maniérismes. Mais dans l'étrange partie d'échecs entamée avec la critique, Vadim peut avancer les tours ou les fous, risquer son roi ou protéger sa reine, passer des noirs aux blancs entre deux manches : on trouvera toujours quelque chose à lui reprocher, avec effronterie.

S'il importe de remettre les choses en place, nier l'évidence d'un changement constituerait une erreur presque aussi grave que la proclamation anticipée des funérailles du cinéaste ! Après la sortie des *Bijoutiers*, il fallut attendre dix-huit mois la présentation des *Liaisons*. Disposant de quelques loisirs pour se livrer à une réflexion salutaire concernant certaines erreurs et impasses, Vadim préméditait une revanche fulgurante.

Hélas, nul ne peut se flatter de naviguer à l'aise en adoptant, pour sa gouverne, le point de vue de Sirius. Tandis que le poète du drap de lit agençait son retour et se drapait de projets, divers remous se produisaient dans les marécages du cinéma français. Ce bouillonnement, que des journalistes avisés baptisèrent « Nouvelle Vague », a produit son écume trop près de nous, et continue encore à étendre ses ondes d'une manière assez spectaculaire pour qu'il se révèle superflu de lui accorder ici un surcroît de publicité. Le temps dispersera l'ivraie, conservera quelques rares bons grains, et les historiens s'émerveilleront de posséder un vocable commode pour caractériser la fin d'une décennie. Une certitude demeure : Vadim avait devancé tous ces jeunes loups, inscrivant à l'actif d'un cinéma fossilisé par l'ankylose des routines commerciales un ton neuf, un style signé d'une griffe inimitable, et tous les enchantements d'une vision moderne du monde. Cette libération devait trouver des échos plus ou moins sincères chez Claude Chabrol, Louis Malle, et une demi-douzaine d'autres moindres sires, sans compter les caricatures bouffonnes de quelques tâcherons, ni le démarquage entrepris par Autant-Lara dans *En cas de malheur*. Mais l'admirable mémoire courte des néophytes justifia vite un oubli condescendant à l'égard de l'initiateur. A l'opposé d'une réputation que nous préservons, pour les étrangers, à coups de décrets et d'interdits, rares sont chez nous les personnes qui renvoient l'ascenseur. Et si par exception elles n'omettent pas ce beau geste, gageons que la cage ne protège qu'un ascenseur pour l'échafaud.

On avait condamné Vadim à mort, en chassant sur ses terres. La riposte s'imposait. Puisque le style décontracté, les par-touzes de jeunes, l'amoralisme, l'anarchie de salon, faisaient se pâmer les douairières et les snobs, il était divertissant de songer à chatouiller l'échine des mêmes donzelles et godelureaux avec le fouet du moraliste cinglant et son écriture pudique, sans renoncer à cajoler en surface les douces manies du public. Lorsque le débraillé vient à la mode, le dandy retourne au faux-col et à la jaquette. Il semble que Vadim a suivi le conseil de Jean Cocteau, et opté pour le conformisme en un temps où l'anti-conformisme lénifiant devient une religion d'Etat. Avant tout, il convient d'éviter le mélange des

torchons avec les serviettes, et il vaut mieux, dans la confusion générale des valeurs, abandonner les oripeaux à la piétaille qui fabrique du vadim à la chaîne, afin de sauvegarder l'essentiel et signifier que le talent ne s'enferme pas dans un procédé. Cette hypothèse repose peut-être sur des fondements douteux. L'actualité la pare d'un savoureux air de vérité.

Produire un film corrosif n'est rien. Son succès dépend moins des conspirations maléfiques lovées sur le celluloid que de la toquade dont s'entiche le public. Un examen exhaustif des fumées dont s'entoura la naissance des *Liaisons* risquerait de prendre un fâcheux tour « Cinémonde », mais démontrerait que les vestales savaient entretenir le feu. Que diable !, ce serait rendre un bien mince hommage à l'histoire d'une machination que renoncer à l'anecdotique, et séparer l'œuvre des manigances que le hasard ourdit pour son triomphe.

La ranimation de la flamme épousait le rythme des saisons. L'hiver se distingua par sa douceur. Est-il déjà estompé, le souvenir du scandale Gillian Hills ? Cette collégienne, âgée de quatorze ans, avait été retenue pour incarner Cécile Volange... A quelques temps de là, les Ballets Roses augmentaient le tirage des journaux.

Vint le printemps, qui vit éclore un drame. Les magazines s'emplirent soudain de photographies représentant une doubleur de Jeanne Moreau en train de griller vive, ou presque, malgré son étrange masque de cuir et une perruque... Elle interprétait la scène des lettres brûlées. La splendeur de ce présage cruel ravissait les augures.

De temps en temps, pour amuser la galerie, quelques francs tireurs, embusqués dans des montagnes de papier timbré, décochaient une boulette empoisonnée, car ils s'estimaient les héritiers spirituels (?) de Laclos. Le peuple criait : « Ce sont les gendelettres ! », et chacun se signait. A force d'escarmouches, ils obtinrent que ces *Liaisons dangereuses* fussent millésimées, comme une bonne bouteille.

Le chef-d'œuvre, ce fut une mascarade, offerte à la fin de l'été, pour la sortie du film. Les épisodes burlesques sont gravés dans toutes les mémoires : la grande première du film interdite par la police, le visa de censure non signé, l'interdiction de diffusion à l'étranger. Le clou, ce fut la projection privée que mitonnèrent huit ministres en exercice, afin de juger gravement de la moralité du film. On parlera longtemps dans les chaumières de cette aide inattendue dont bénéficia la firme « Marceau ».

Je conte tout ceci parce que la qualité du film se situe aux antipodes de ces scandales à fleur de peau. L'œuvre se refuse

les facilités qui ont assuré l'éclat de son lancement. Mais elle y a conquis une mauvaise réputation.

Le bonheur de cette victoire supposait une expiation immédiate. La critique se chargea des sacrifices propitiatoires, car s'il fallait un bouc émissaire à la Nouvelle Vague, cet insolent revenant était tout désigné pour apaiser les dieux. Dans la campagne où je vis retiré loin du monde, ce début d'automne, avec les premières feuilles mortes, apporta sur ma table de fielleuses paperasses en multitude. A l'instant de la curée, l'ardeur est belle, et il fait bon sonner l'hallali. Je n'aurai pas la naïveté d'assimiler Roger Vadim à l'agneau pascal. Il aime le bruit, cette rumeur qui l'environne, et sait fort bien se défendre. Si la première personne du singulier a envahi cette étude depuis quelques pages déjà, c'est parce que le signataire de ces lignes, n'étant pas un éventail, s'est vu contraint à délaisser un ton de feinte objectivité pour fonder dans l'enclos de la polémique. Le temps est venu de rompre quelques lances.

Les inadaptés de l'adaptation.

Entomologiste amateur, j'épinglerai seulement les variétés notoires.

L'ADAPTOPHOBIE. Il s'inquiète de toute transposition abusive à l'époque moderne. Selon lui, la liberté sexuelle, l'émancipation des femmes, les progrès de l'agnosticisme, auraient rendu caducs les détours empruntés par les corrupteurs, dans cette intrigue. Or, on imagine souvent une métamorphose des mœurs plus profonde que les réalités souterraines ne la montrent. Les servitudes changent d'institutions, mais conservent leur empire, et les craintes de ces personnes honnêtes trouveraient sans peine un apaisement, aujourd'hui, dans les décrets de l'Ordre Moral. Qu'un doute les oppresse encore, et la caution de Laclos devrait rassurer tous ces adaptophobes. Nul n'ignore que le créateur du boulet creux avait calculé son ouvrage pour la postérité. Il en avait donc prévu l'adaptation cinématographique, et avait formulé cette même objection dès l'Avertissement. Comment des personnes de goût, mais affligées d'un style incertain, ont-elles pu préférer leur écriture méandreuse à la prose châtiée du romancier ? « Notre avis est donc que si les aventures rapportées dans cet ouvrage ont un fond de vérité, elles n'ont pu arriver que dans d'autres lieux ou dans d'autres temps ; et nous blâmons beaucoup l'auteur, qui, séduit apparemment par l'espoir d'intéresser davantage en se rapprochant plus de son siècle et de son pays, a osé faire paraître sous notre costume et avec nos usages, des mœurs qui nous sont si

étrangères ». Puisque l'écrivain passait outre à cet ironique avis, accordons un droit identique au cinéaste. L'histoire se répète...

Le COMPARATEUR. Il étire sans relâche des parallèles, des tangentes et des perpendiculaires entre la lettre et l'image. C'est un vicieux. J'en suis un autre. Cependant, comparateur fatigué, las de ces vaines chasses à la petite bête, épuisé par le chassé-croisé des *Bijoutiers*, je n'aspire plus qu'au repos. Dispensé de courir ce lièvre, il ne me déplairait pas d'écouter une diatribe de Crapaud-dans-son-trou, ce vieil ami que Thomas de Quincey mit en scène jadis. Fin connaisseur de l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts, Crapaud-dans-son-trou aimait à répéter, quand on mettait en balance devant lui les mérites de crimes rivaux en raffinements d'atrocité : « Ce vulgaire « goût de comparaison », comme l'appelle La Bruyère, sera notre ruine; chaque œuvre a ses caractéristiques particulières, dont chacune est en soi et par elle-même incomparable ». Cela dit, et la sentence est judicieuse, le lecteur ne manifestera pas une surprise immodérée, j'ose l'espérer, si je suis acculé par la suite à l'auto-trahison. Raison d'Etat.

Le TARTUFFE sera vite expédié. Sa race, que les candides supposaient en voie de disparition progressive, jouit d'une verdure nouvelle dans notre République. Ceci est affaire de prestige, et ne nous concerne point. Tartuffe, naguère, pour avoir aperçu Brigitte Bardot dévêtue durant quelques secondes, croyait la contempler toute nue durant les quatre-vingt dix minutes de projection, tant la force de suggestion est grande sur les esprits obsédés. Toujours drôle, il ravalerait volontiers au rang de cinéma cochon une méditation de Trappiste. On ne discute pas avec les débiles mentaux.

L'hostilité, parfois, se déguise sous une figure moins grossière. Le DILETTANTE BLASÉ postulera l'impossibilité d'une adaptation, déplorera la fadeur et la monotonie de la touche, en regard de la gamme de tons inventée par le romancier. Il accablera enfin Vadim à l'ombre de Vailland, opposant le « savoir-faire un peu veule » du premier au dialogue nerveux écrit par le second. Ce procédé présente un caractère de trop grande bassesse pour que j'obéisse à l'envie d'en inverser la direction. L'admiration que je voue à l'auteur du méconnu « Eloge du Cardinal de Bernis » suffirait pour me retenir sur cette pente. Tout de même, Roger Vailland accordera volontiers, je présume, que son talent et son esprit rendaient aisées les virevoltes de ce pastiche, et qu'il s'est follement amusé en picorant dans le roman des expressions et des phrases par-ci, par-là, quitte à brouiller le puzzle et coller les morceaux en des lieux impré-

vus. Achevée cette délicate étoffe, restait à ajuster le manteau d'Arlequin. Le souci de Vadim commençait là.

Les charmes de la polémique sont vite fanés, lorsque l'interminable théorie des affirmations n'est soutenue par aucun exemple. Conscient de ce danger, et désireux d'amorcer l'attaque en favorisant les vues de l'ennemi, je n'hésiterai pas à choisir pour la démonstration la seule séquence érotique du film, le déniaisement de Cécile. Foin des discours, place aux actes.

Du dépucelage considéré comme un des Beaux-Arts.

Valmont, pour exaucer le vœu de vengeance émis par sa femme Juliette, a mission de séduire sa cousine, Cécile Volange, Le jeune homme que Cécile aime en secret, et qui la respecte, Danceny, lui a envoyé une bande magnétique portant sa voix. Sans le prétexte de permettre à Cécile d'entendre le message, Valmont vient dans sa chambre, en pleine nuit, muni d'un magnétophone. Dans le roman, le motif de cette irruption était la remise d'une lettre de Danceny. Nous verrons que l'emploi du magnétophone ne correspond pas à une manie effrénée de « modernisation », mais ajoute au vertige de l'érotisme (Vadim ne saurait être confondu avec ces dramaturges qui, pour épater le bourgeois, font interpréter une tragédie grecque en complet veston). Car la subtilité de la mise en scène ne craint pas la confrontation avec le récit qui figure dans le roman (lettre XCVI). Pourquoi redouterais-je de l'écrire ? Le texte de Laclos, dans cette histoire de dépucelage, comporte « une seule idée », et d'ordre pornographique ! Après avoir été tenté, auprès de Cécile endormie, « d'aller plus avant et passer pour un songe » (ô, la délicate pensée !), Valmont réveille la jeune fille et, tandis qu'elle protège sa bouche d'un baiser, laissant tout le reste sans défense, en profite pour « prendre poste », selon sa propre expression. Puis, devant l'effroi de la belle enfant, il exige un baiser pour prix de son recul, ne tient pas sa promesse, et finit par rendre ses devoirs à l'Amour.

Voici donc l'unique notation tactique imaginée par Laclos. Vadim l'utilise, mais on constatera combien ce détail est enrobé d'ornements de haut goût. Reprenons la scène à son début, dans le film.

Valmont est entré dans la chambre. Il regarde Cécile et reste le magnétophone à la main, ne sachant pas très bien ce qu'il doit faire. Ses yeux se fixent sur un gravure du XVIII^e siècle, accrochée au-dessus du lit de Cécile (hommage discret au romancier, et qui excuse l'impertinence de la transposition).

La gravure est une reproduction de tableau genre Fragonard, représentant une jeune fille surprise dans son sommeil par un homme qui soulève le drap. Le tableau porte la légende : « la Dormeuse découverte ». Cécile et Valmont se trouvent dans la position des personnages de la gravure. C'est la gravure qui a donné à Valmont l'idée de soulever les couvertures (une idée de metteur en scène). Cécile dort recroquevillée un peu en chien de fusil. Elle a une veste de pyjama qui s'arrête sur les cuisses. Valmont répète son prénom. Elle fait des façons pour s'éveiller, puis, d'un coup, remarque sa nudité et remonte son drap avec brusquerie. Ce geste, avant de la couvrir, a commencé à montrer à Valmont un peu plus du corps de Cécile.

Valmont s'installe avec son magnétophone, mais Cécile, invoquant l'heure tardive, veut le renvoyer. Le séducteur fait alors preuve d'autorité, il gronde : « Pas de caprice de ce genre avec moi ! ». (Autre excellente idée. Les débauchés adorent user de leur domination pour souiller l'innocence. Ils y trouvent un aliment à leur plaisir). Cécile, matée, est prête à entendre le message. Au premier mot, Valmont coupe le son : « La voix enregistrée porte beaucoup la nuit... », explique-t-il. Pour étouffer la résonance, il cache l'appareil sous le drap, contre le corps de Cécile. Et la voix de Danceny chuchote : « Ma Cécile, c'est ton grand sot de géomètre qui te parle... ». Voici révélée la fonction du magnétophone, celle d'un élément sensuel. Cette voix enregistrée qui rend si proche l'amoureux lointain, c'est déjà une force érotique, et la situation de l'instrument dans le lit, près de Cécile, touchant sa peau, souligne cette valeur charnelle. Un zeste de perversion, et l'atmosphère rendra un parfum piquant. La voix de Danceny confesse : « Ma Cécile, toute chaste, tu ne peux pas savoir ce que sont les pensées secrètes d'un homme qui aime. Combien de fois je t'ai déshabillée par la pensée, mais tu ne sais pas encore ce qu'est le trouble d'un homme... ». Valmont caresse la tendre dulcinée, sous la grotte des couvertures. D'une main il effleure son genou, la cuisse, descend jusqu'à l'aîne. Danceny : « Ma Cécile, je t'aime tellement que j'en perds le souffle ».

(Il est incontestable que nous sommes en présence du temps fort de la séquence. Si jamais la notion de « doublage », hantise et terreur des cinéphiles, a mérité un coup de chapeau, cette occasion de le donner est singulière. L'attrait et le plaisir de cette position résident pour Cécile et Valmont, comme pour l'hypocrite spectateur, mon semblable, mon frère, dans le réalisme extrême de l'enregistrement magnétique, créant une « présence » de Danceny que la simple lecture d'une lettre n'aurait pu provoquer. Ceci appartient au cours élémentaire d'érotologie. Un amateur a coutume de torturer davantage son

imagination, mais il convient de ne pas excéder les limites du sujet, ni trop échauffer les esprits).

Sur une caresse précise de Valmont, Cécile se redresse et sort du lit. Ce mouvement fait tomber l'appareil et interrompt ainsi les déclarations de Danceny. La scène se poursuit par un petit ballet dont l'enjeu est un fauteuil dans lequel Cécile s'est réfugiée puisque, l'esclandre étant impossible, Valmont ne veut pas partir.

Le fauteuil étant, à tout prendre, un meuble propice à des jeux érotiques plus savants, voici encore une mutation captivante. Assise, puis recoquillée loin du sol, pelotonnée sur le coussin, puis installée à croupetons sur le bras du fauteuil, enfin renversée en travers du siège, Cécile subit les assauts de Valmont qui, pour la circonvenir, danse des pas acrobatiques autour du dossier, et entortille sa victime de maximes captieuses : « A ton âge, on croit que l'amour ça arrive comme ça, sans raison, comme une maladie... L'amour, c'est plutôt comme le contraire, c'est l'art d'aider la nature ». Au cours de cette scène, on retrouve le geste rapporté par Laclos (les jambes de Cécile se replient légèrement : « Enlevez votre main ! » — Valmont : « Si tu me laisses t'embrasser... »). Mais nous en sommes au moins à la septième trouvaille... Après un ultime baroud d'honneur, Cécile a capitulé. Le triomphe de Valmont est aussi celui de Vadim.

Sur les traces du vampire.

On répondra : le propos de Laclos n'était pas d'infliger à son lecteur un cours d'érotologie. Aussi bien, Vadim ne se contente pas de briller dans le badinage et de renchérir sur un thème libertin. Que la plus vive ingéniosité de l'esprit apparaisse là où Tartuffe ne discerne que vulgarité, cela me souriait de l'illustrer en détails. Mais je conviendrai volontiers de la gravité de cet univers soudain ressurgi sous l'alibi littéraire.

Le scénariste et le dialoguiste ont répandu en un harmonieux duo l'apologie de leur fidélité à l'esprit de Laclos. Ces assertions retenaient quelque parcelle de vérité, puisque le film ennueie là où déjà l'écrivain trébuchait : la correspondance entre la Présidente et le Vicomte de Valmont, les relations Marianne Tourvel-Valmont. (Une ombre de subjectivité altère ici mon impression. Je voyais cette Présidente, je l'avoue, avec les yeux de la Merteuil. Dans ce rôle, la fascinante Annette Vadim m'a surpris, gêné, agacé, conquis. Grâce en soient rendues aux hardes dont l'attifa Gladys de Segonzac, pour manifester la modestie de sa condition : un tel écrin ne tolère pas la duperie).

Si le découpage respecte les parterres d'ennui ratissés par Laclos, il présente aussi le rare mérite de retracer la trame mélodramatique du roman, l'allégeant tout juste, au passage, d'un décès pré-romantique et d'un avortement. Je demande qu'on évite toute méprise à propos de ces aimables rosseries. Elles me vaudront peut-être l'insigne honneur d'être insulté par les personnes qui n'ont lu, de l'écrivain, que les douze lignes figurant en épigraphe du film, et, mieux encore, le courroux de toutes celles qui, sans jouir de la moindre affinité avec l'auteur, se flattent d'avoir gobé le livre jusqu'à la dernière ligne. Un malin soupçonnerait que la faveur actuelle de l'artilleur repose sur un malentendu. N'étant point gendeleltre, je n'en ai cure.

Donc, le schématisme de l'anecdote a revêtu, si possible, une structure plus stricte. Les coups y gagnent en sécheresse. Valmont exécute les plans de son épouse et complice en perfidie, Juliette, née « de Merteuil ». Il a défloré Cécile Volange, qui garde toujours en cachette un faible pour le benêt Danceny, et doit toujours se marier avec l'ancien amant de Juliette. Il a rencontré par hasard la douce Marianne Tourvel, et, dans l'espoir d'éprouver la résistance de la vertu, il se prend au piège de la pureté. Juliette ne pardonnera pas cette rupture de leur pacte. Elle exige que Valmont lui sacrifie Marianne, mais cette concession inutile de la vanité prélude à la guerre. Valmont périra, victime de l'ombrageux Danceny. Marianne devient folle. Le supplice de Juliette, défigurée pour avoir voulu transformer en bûcher sa correspondance dangereuse, clôt l'infamale partie.

Pourquoi *Les Liaisons dangereuses 1960* ? Les alluvions qui ont enrichi un tel support jusqu'à en modifier le degré de fertilité appartiennent à deux ordres. Le premier de ceux-ci touche au contexte social. Le mariage de la Merteuil et de Valmont implique une excellente appréciation des rouages qui meuvent notre société. Cette union, qui eût été stupide au XVIII^e siècle, révèle une profonde astuce, de nos jours. Le mariage camoufle les pires complicités, en justifie les ruses aux yeux du monde, assure aux plus affreux projets un apprêt honorable. Il inspire confiance. Quiconque désire se distinguer dans la scélératessse ne saurait négliger cette sage formalité... D'un autre côté, la profession de Valmont accroît l'intérêt de l'analyse. Ce Valmont 1960 est un diplomate (comme le cardinal de Bernis. Nous recoupons ici une opinion chère à Roger Vailland, et que Vadim approuve sans réserve). Sa femme le pousse dans la Carrière, espérant réaliser par son intermédiaire les aspirations d'une aristocratie déchue. La coterie des princes qui nous gouvernent, la race de Valmont, est issue de cette

haute bourgeoisie qui a pris la relève de la noblesse après la Révolution. L'ambition politique, garantie par des soutiens réciproques, n'a pas varié son objet, et obéit au même souci d'un maintien des privilèges qui animait déjà les aristocrates. Comment nourrir la fortune sans avilir le pouvoir ? A la fin de 1956, dans l'« Eloge » précité, Vailland proposait en guise de revenus, équilibrant la pérennité des fins et des moyens : « pensions, bénéfiques, dons sur la cassette royale, missions bien rémunérées, « sièges dans les commissions internationales, dans les conseils d'administration, à l'U.N.R.R.A., à l'O.E.C.E., à l'O.N.U. ». L'importance de la mission que Valmont sollicite, sous couleur de glaner un morceau de la tarte à la crème du moment, l'aide aux pays sous-développés, prend ainsi un sens révélateur.

Quant à l'ordre deuxième, il confirme la souveraineté indiscutable du metteur en scène. Et pourtant, en dépit de sa finition très « Qualité-France », ce film est sans doute le plus disparate de son auteur. Les tics, les procédés, et le fatras dominent la réalisation, comme si Vadim avait créé les difficultés pour se payer le luxe de les surmonter. Cela va des lettres-récits en images, avec mélange du commentaire off et des passages où le son est en direct, jusqu'à l'effet de surexposition pour exprimer l'extase d'un baiser et au roulis de caméra accompagné de flou artistique, ce dernier truc étant destiné à traduire un climat de démente poésie ! Comment cette salade réussit-elle à donner une telle impression d'unité et de rigueur ? La sincérité explique le miracle, assemble les cristaux étrangers, fond les caprices de leurs dessins en un bloc adamantin. Cette certitude excuse les coquetteries, épargne aux artifices de ruiner la substance de l'œuvre. Un décor banal de mièvrerie mondaine à téléphones blancs, la symbolique de pureté liée au paysage de montagne, à la neige, voici le lieu géométrique idéal pour nouer une intrigue malsaine et peindre des caractères exceptionnels ! On jurerait que les raisonnements de Vadim procédaient par saut d'obstacles et goût du paradoxe. Etrange merveille, ces roueries pour divertissement de bonne compagnie incrustent les couleurs du tragique. Le clinquant et le pittoresque sont gommés par cette photographie qui atténue les reliefs, alourdit la grisaille et les masses blanches d'une densité lourde, instille une inquiétude latente. L'air de snobisme et de futilité se dissipe, emporté par ces travellings qui asservissent les protagonistes, les ligotent dans les mensonges de leurs regards, et réfléchissent l'enchaînement des traquenards. L'affectation des gestes et des attitudes, l'inflexion des voix, la fonalité des rires, désignent une convention calculée du jeu. Tout ici sacrifie à la loi de fausseté, et dès que l'intel-

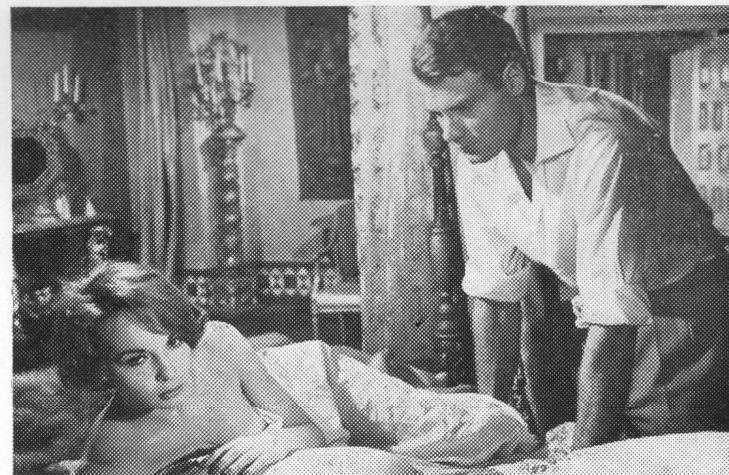
ligence en perd le contrôle, sous l'emprise des sentiments, sa dégradation devient odieuse. Ce mécanisme fixe un processus de vertige. Il ne s'agit plus de cette « érotisation de la volonté » dont parlait André Malraux dans une préface, mais au contraire de son ablation inexorable.

Le témoin désenchanté s'est voulu moraliste. Dès la confession de Valmont à Marianne, l'insistance qu'il y met et l'ambiguïté involontaire de sa position suscitent un malaise prouvant combien le séducteur s'est fourvoyé. C'est un faible, et sa vulnérabilité criante le déchirera à l'instant d'étaler son cynisme. Il est d'emblée attiré par la simplesse émouvante de l'être qu'il se propose d'avilir. Le dandysme qui a favorisé son inclination pour la carrière du « Mal » se retournera contre lui. Il regrettera son bonheur candide mais, par orgueil, souffrira que Juliette téléphone le message fatal consommant la rupture avec Marianne. Son dégoût, sa veulerie, éclatent au cours de la soirée qui précède sa mort stupide. Quel naufrageur précipitait ses pas vers cet abîme ? Un « monstre » qui a substitué à l'anodin jeu d'amour un combat inégal, dont l'arme principale est un implacable défaut de générosité. Si le roman brûlait comme de la glace, le film s'engloutit dans « les eaux glacées du calcul égoïste »... Il ne présente pas seulement sur un plan formel la version négative des ouvrages antérieurs, ce revers inverse également le profil des personnages. La Juliette de Saint-Tropez a pour rivale cette Juliette qui villégiature à Mégève afin de tramer ses fourberies. Le petit animal qui causait bien des tourments, mais palpitait avec tendresse pour chaque minute de vie et de bonheur conquise sur le cœur de l'amant, est supplantée par une femme à l'âme froide et qui a « toutes les autres passions bien vives; l'orgueil, l'intérêt, l'ambition, la vengeance règnent sur elle au défaut de l'amour, et ces passions sont d'autant plus dangereuses ».

Cette misogynie crispée se tempère d'un ultime et terrible hommage. Le film se termine sur un plan rapproché du visage à demi brûlé de Juliette. Et tandis que nous rêvons au superbe défi de cette tête de Janus inscrite sur les mêmes traits, les gazettes nous apprennent que l'auteur, méditant une nouvelle surprise, un autre masque, se complait cette fois à la réalisation d'une histoire de « Vampire ».

.....

Au fait, sur l'océan Laclos, nos écumeurs ont esquivé un brûlot, malgré leurs pirateries. Veuillez tolérer que je l'attache en poupe. Valmont écrivit un jour à la Marquise de Merteuil : *je ne sais pourquoi, il n'y a plus que les choses bizarres qui me plaisent.*



Sait-on jamais

La Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographique (SERDOC) est une Société Civile au Capital de 100.000 fr.

Son siège est à Lyon 28 rue Villeroy Tél. 60-77-09
Son Conseil d'Administration, présidé par Bernard Chardère, comprend : Raymond Bellour, Raymond Chirat, Michel Flacon et Louis Piollet.

Son Administration incombe à Francis Lacassin (Directeur de publication), Raymond Chirat (comptabilité) Marie-Antoinette Wertheimer (secrétariat)



Elle édite **Premier Plan** revue mensuelle et **Panoramique** collection de volumes sur le cinéma. Le choix des textes est effectué par Bernard Chardère, conseillé par Pierre Billard, Jacques Chevallier, Pierre Marchal, Marcel Martin, Guy Jacob, Roger Tailleux.
La réalisation technique est confiée à Max Schoendorff

Abonnements 12 numéros France 1.600 frs Autres pays 2.000 frs **Premier plan** 28 rue Villeroy Lyon 3 CCP Lyon 671.07

Imprimé à Lyon 3, rue Marius-Audin, Lyon (3^e)

Le numéro 1,60 NF (160 F)