

RECORDS

R A C C O R D S -

Ière année

Mars

mensuel cinématographique
numéro 2

1950

gérant responsable Michel Flacon
rédacteur en chef Gilles Jacob

P. I Le Troisième Homme... HUBERT GRENIER
P. II Infidèlement Votre... PIERRE NADAL
P. 15 LE Héros Hustonien... GILLES JACOB
P. 22 A Nous la Liberté.... OSWALD DUCROT
P. 30 Bout d'essai: Le Kid. JACQUES BALLAND
P. 33 La Corde..... SERGE LANCEL
et nos rubriques habituelles

NUMERO SUR LE RIRE: CHAPLIN, CLAIR, STURGES

photographie..... ANDRE MATHEY
maquettes... JANINE HUTINEL et J.P. CEBE
correcteur des épreuves... PIERRE CHANUT

chef du service de vente: JACQUES BALLAND
VENTE:..... Le numéro:... 30 francs

ABONNEMENTS

quatre numéros: avril-mai-
juin-juillet.... 150 francs

Envoyer nom, adresse et 150 francs (en
timbres) à Gilles Jacob, 23 rue Raynouard
Paris XVIème.

imprimerie A. Mathey, 246 rue Saint-Jacques

"LE TROISIEME HOMME" OU DU CINEMA

J'ai vu deux fois le film; à la première il m'a étonnamment déçu; à la seconde, plu étonnamment. Voici à grands traits décrites mes deux impressions. Le lecteur jugera si elles sont contraires ou contradictoires.

1°) Graham Greene: comme chacun sait, sur le monde un regard profond et douloureux jeté, des cas de conscience que la meilleure volonté de l'univers n'arriverait pas à démêler, justement parce qu'elle n'est pas une bonne volonté, une philosophie qui suinte de la réalité au lieu de l'emprisonner. Vous le voyez, à mon entrée dans la salle j'adressais à l'oeuvre d'impitoyables exigences. De plus j'avais lu la critique; il faut toujours la lire; ce n'est tout au plus qu'une habitude à prendre. Du film elle me peignait une image intrigante, fascinante; et à travers elle, j'apercevais, l'on m'envoyait au visage non pas un cas de conscience, mais deux, aussi lucides, aussi désespérés; ceux-ci: vieux de la fidélité d'une longue amitié un homme comprend, après bien des refus, que son ami a morts d'âmes sur la conscience, morts affreuses. Il peut le livrer à la police, le doit-il? Il le fait. L'autre, qui directement se noue à lui, en dépend, en découle. Notre délateur aime une femme, l'ancienne amie de son ami: il en est aimé, il a, en tout cas, chances d'être aimé. Mais il vient de donner le camarade de toujours. La justice des hommes l'exigeait impérieusement; non la justice de l'amour. Muette, la femme aimée s'éloigne et disparaît. Un devoir a été accompli que renie un autre de-

voir: deux nécessités se sont affrontées qui n'ont pu s'unir. Alors, pendant une heure et demie, dérouté au début, puis inquiet, lassé enfin, contre la certitude des apparences, j'ai en vain cherché les traces de ces problèmes annoncés et sans cesse des images défilaient devant moi, que rien ne fondait ni ne portait. Je l'affirme avec honnêteté: jamais, ni dans le mot le plus perdu, ni dans le regard le plus flou, à aucune seconde aucun indice ne m'a été apporté d'un problème ou d'une réflexion. Tout à la tendresse perdue, la jeune femme jamais ne permet à Martins de croire qu'il a éveillé en elle une tendresse nouvelle. La suite des sentiments qu'il lui inspire se déroule de l'indifférence au mépris, par le seul biais d'un agacement où, à la limite, l'ennui se tempère de sympathie. En sorte que l'amour n'a plus à lutter contre le ressentiment, pour cette raison estimée assez simple qu'il n'existait pas d'amour. Peut-être le désarroi de Martins apparaît comme plus fondé: une crapule de la trempe de Lime représente un danger qu'il convient d'annéantir. La délation à ce niveau n'est plus ignominieuse. Reste que la crapule était le meilleur ami de Martins, qu'entre amis ne s'élabore nul contrat limitatif, et que s'il peut se concevoir un fanatisme acceptable et humain, c'est bien le fanatisme de l'amitié. D'où l'hésitation plus que permise. L'ennui, c'est que Martins n'hésite proprement pas. Une salle d'hôpital, une brève visite, et la décision est choisie. Sur le visage du futur dénonciateur nul voile ne passe qui trahirait un déchirement. De lui ne nous demeure que la figure d'un assez gentil pantin, balloté une heure et demie durant au gré d'une caméra. Rien ne semble plus agaçant, j'en conviens, qu'une

prolixité qui assomme les i sous les points mais il est des barrières passé quoi la discrétion confine au néant. Après, le malaise; et cette sensation pénible qu'un merveilleux sujet n'a pas été traité, gêne qu'accentue encore les derniers accords de la crispante cithare. J'espère me faire correctement entendre: il ne s'agit en rien d'incriminer le jeu des acteurs, à chaque instant parfait, ni la qualité du film où la richesse de l'image touche souvent à la virtuosité; ni le plaisir offert par une soirée comme on en aimerait passer beaucoup: il importe seulement de préciser que, malgré toute sa valeur, cette oeuvre constitue une oeuvre ratée; et d'ajouter enfin qu'elle vaut largement mille oeuvres réussies. L'ampleur du compliment redouble la vivacité de la critique.

En guise de transition: un problème irritant se posait, épais de conséquences, et à peu près ainsi: l'ambition consciente ou involontaire du cinéma contemporain ne se résume-t-elle pas en une recherche de l'acrobatie essayée pour elle-même, méthode propre, de par la facilité et l'adresse quasi-désinvolte des jeux de caméra, à très spécifiquement différencier le cinéma de tout art, et du théâtre en particulier. Eté-ocle de ce Polynice, procédé aussi qui, dans sa quête d'une perfection formelle, abandonne et rejette toute étude de l'homme? Avec "Le Troisième Homme", se profile, nette pour la première fois, cette vérité que l'art cinématographique s'attache à la beauté des objets et piétine au seuil de la profondeur des âmes. De là des avantages et des inconvénients qu'il ne manquait plus que d'élucider.

La lecture d'une interview donnée par Greene déconcerta ce début de méditation. En

toutes lettres y était martelé, scandé qu'il n'avait pas voulu s'intéresser à une étude psychologique privilégiée, et tout lecteur en pouvait tirer cette conclusion qu'il ne fallait pas reprocher à cette oeuvre de ne point nous donner ce que précisément elle ne désirait point nous présenter. En une nouvelle qu'il a tirée de son scénario, Greene indique dès la ligne initiale: "N'était la jeune fille - je cite de mémoire - ce serait une assez pitoyable histoire". Pas plus n'en était demandé pour revoir le film avec un regard neuf.

2°) Un personnage oublié sur le générique, et par malheur le protagoniste, si présent qu'on risque de ne pas le voir, Vienne de l'occupation. Des maisons effondrées, plusieurs langues qui s'entrecroisent, des métiers qui naissent, quelques boîtes de nuit qui immobilisent la torpeur. Des policiers surtout, rôdant autour de bandits. Tout le siècle. Ainsi l'accablement, ainsi la ronde effarée, ainsi l'incertitude. Le film reçoit son sujet qu'on avait cru perdu: le comportement d'un honnête homme un peu lourdaud à travers les déshonnêtes tourments d'une cité maligne. Vous cherchez déjà les souvenirs que ce long titre déclenche, vous êtes certains devant lui d'éprouver le sentiment moqueur de quelque déjà vu, vous avez trouvé: c'est le sujet du "voleur de bicyclette" et c'est le sujet de tout le cinéma contemporain. Son seul sujet, peut-être parce qu'il est le seul. Peut-être parce qu'il était donné - dans le courant de l'histoire - au cinéma d'apporter cette révélation très ancienne mais qui s'était mal révélée, les villes ne vivent pas pour les hommes et les hommes vivent dans les villes. Ce sentiment d'étrangeté, où l'hostile et l'indifférent se frôlent selon deux

courbes mystérieuses, ces rues où l'ordre se perd, ces visages fugitifs et fuyants, cette découverte, en un mot, de l'au-dehors, rien ne nous l'avait infligée encore avec une violence telle. La Béotie n'a pas sa capitale ici. Depuis un certain romantisme, l'accent a été fourni sur les rapports douloureux ou tendres qui lient les individus à leurs cités, sur l'angoisse des villes, leur démesure et leur étroitesse. Il y a un Paris de Balzac comme il existe un Londres de Dickens. Il n'empêche que ces descriptions demeuraient à hauteur d'hommes; que Paris ou Londres revêtaient des côtés humains, que les insectes qui y habitaient se recueillissent et pensaient. Pour mieux préciser, tout pensait, les hommes comme la ville, tout prenait des proportions surnaturelles, épiques. Une vieille tradition des romans révèle que tout réalisme s'efface ou se dépasse en irréalité. Point n'est le cas avec le nouveau cinéma. Car ici rien ne pense. Ni les hommes, gauches, perdus, oscillant, ni la ville, succession de rues, de places, de maisons, simultanéité de pierres et de coins de ciel, compacte homogénéité d'un plein au vide pareil. Quels que se présentent les procédés, attention minutieuse au détail chez de Sica ou virtuosité hallucinatoire chez Reed, on aboutit au même résultat: une vue objective sur les choses qui paralyse tout antropomorphisme, une dénudation de la réalité qui l'isole et la purifie; la caméra devient cartésienne. Face à ce bloc inquiétant, les acteurs jouent comme ils doivent jouer, sur ce fond de silence ils jouent silencieusement. Criard dans "Citizen Kane", Orson Welles ici parle sans parler: témoin le sourire sous le porche - morceau d'anthologie -, témoin le dernier regard adressé à Martins, où un meurtre est implor-

ré. Nostalgique, lourd du regret de son ancien paradis, le cinéma revient au muet. Différent de plus en plus du théâtre où l'on vocifère et gesticule, il se tourne vers la concision comme vers l'aube de son irrémédiable pureté. Il suggère, il esquisse; à son tour il essaie de ne pas déplacer les lignes. Le rôle de la cithare se comprend dès lors, rôle qui n'est pas d'endormir l'esprit critique, mais d'assourdir les bruits et de suppléer aux propos. Cette cithare, c'est la mort du parlant. Grâce à ce large biais la caméra rejoint et éclaire le monde moderne. Mieux que les essais ou les romans, elle raconte son désespoir joint à sa dignité. Elle inaugure ce moment enfin sincère, où l'homme se taira. Par un paradoxe équitable, l'esthétisme voulu exclusif de l'image se hausse en philosophie. Comme l'on a oublié le protagoniste, l'on a oublié le sujet; comme on n'a pas vu Vienne, peu se sont aperçus que ce film déclaré psychologique constituait un film policier. Pour cette raison très évidente qu'à l'avance tous savaient qui était le troisième homme et qu'il était Orson Welles, annoncé sur le générique. Il faut y découvrir une habileté rare, et non une faiblesse. Dépouillé des corruptions de cet inattendu qu'espère l'attente pour l'attente, le film jouait avec son intrigue et se jouait de nous. Absurdement presque, il s'ingéniait à dérouter les spectateurs qui ne pouvaient être déroutés. La fin n'importait plus, mais seuls les moyens. Ainsi, si vous vous en souvenez, un certain "Oedipe-roi". Dans les replis de cette caverne, le mélodrame est égorgé. Chacun à l'envie le répète; ce qui compte, ce n'est pas le sujet, c'est la manière de le traiter. "Le Troisième Homme" accomplit la gageure de présenter tout à la fois un sujet

et de n'en présenter pas. Cette absurdité que j'évoquais, quelqu'un y reconnaîtra peut-être l'absurdité même de ces fameuses preuves par quoi progressent les mathématiques. Et ajoutera aussi que si le cinéma s'adonne avec tant d'abandon au genre policier, ce n'est point tant comme on le clame parce que notre société devient une société policière que parce qu'en traitant d'un sujet mineur, il se rend plus à même de bafouer tout sujet. Aussi vrai que le théâtre vit d'intrigues et que le cinéma contemporain le menace d'ostracisme, "Le Troisième Homme" curieusement ouvre la porte à tous les Flaherty. Il est pires visiteurs. L'on a peu parlé, l'on s'est cherché sans se trouver, Vienne seule est restée; ce film déroutant harcèle et inquiète. Pour lui, pour tous les problèmes qu'il pose et ne résout pas et souvent ne veut pas poser, je donnerais la perfection exemplaire de toutes les "Manon" du monde. Les cordes de cette cithare ont éveillé un écho qui de sitôt ne s'arrêtera pas de grincer.

J'avais promis de m'arrêter ici, de laisser au lecteur le soin de conclure; et, pour ma part, de revoir le film une troisième fois. Je regrette, mais je vais me déjuger. D'abord, parce que mon titre prétentieux, force m'est de le soutenir, ensuite parce qu'à mesure que j'écrivais mes louanges, des critiques m'apparaissaient dont je ne peux me défendre. Dans cette interview précitée, Greene indiquait que le cinéma n'apparaît à ses yeux que comme un procédé d'expression accessoire et à quoi jamais il n'a accordé confiance. L'aveu peine et exige qu'on y réfléchisse. Je vois très bien néanmoins comment développer cette manière de renier; de même que "Le Troisième Homme" maintenant ne me plaît plus aussi étonnamment. Voilà

dont je m'excuse, beaucoup de contradictions; réelles, je crois. Mais j'esquisse: Si la caméra se flatte d'être un oeil pénétrant, un oeil n'en reste pas moins un oeil. En l'occurrence, au surplus, cet oeil regarde pour nous et jamais la permission ne nous est laissée de fermer ses paupières. L'attention au théâtre se disperse d'un endroit à l'autre, de cet acteur à celui-là; ici la réalité qui vous heurte au visage figure une réalité arbitraire et choisie. Devant vous ne se dessine qu'un chemin; tout à la fois nécessaire et gratuit. Le metteur en scène reconstruit un monde dont le spectateur ne parvient pas à s'échapper. Les jeux de caméra, en s'orientant de plus en plus vers la prestidigitation, de plus en plus aussi resserrent cet étai. On laisse sa liberté au guichet. Voilà pourquoi je pense que la psychologie bientôt n'intéressera plus le cinéma. "Le Troisième Homme" nous montre des visages, il se développe dans un univers où les signes ne recouvrent pas des choses, jamais il ne passionne et jamais il n'émeut. Derrière cet oeil métallique et froid se découvre par minutes encore rares mais qui ne feront que s'allonger, un masque de robot. Par son dessein maintenant volontaire de peindre uniquement le geste et l'attitude, le cinéma moderne a quitté la psychologie de l'introspection pour la psychologie du comportement. Le cinéma suit les cours de Sorbonne. L'offensive de tous côtés menée contre le sujet brûle la terre autour d'elle; elle stérilise en avançant. Le jour tant souhaité où il n'y aura plus de sujet, j'imagine mal comment s'élaborera la manière de le traiter. Quitte à vous donner à frémir, j'avoue avoir baillé parfois au "Voleur de bicyclette". Ce film se tournera à coup sûr, qui, sans omettre une seconde, photographiera la rue

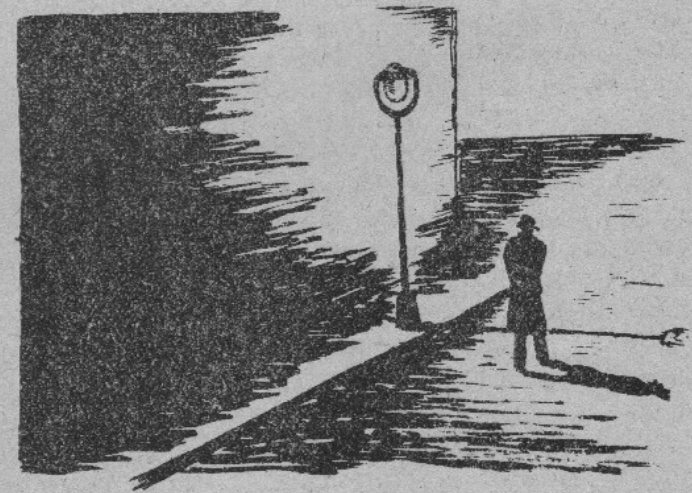
Mouffetard de midi trente à deux heures. Un documentaire dépourvu de tout document, tel le pourrait s'appeler la formule d'un prochain cinéma. Rien dans les mains, rien dans les poches: oui, vraiment, la prestidigitacion pure; mais peut-être aussi rien sur l'écran. Le metteur en scène s'applique à supprimer le dialoguiste et le scénariste, il ne lui manque plus que de supprimer les acteurs. Après quoi, libre et seul, il prendra la fusée pour Mars.

"Un homme marche dans la ville". Décidément nous allons marcher beaucoup. La nouvelle philosophie de l'homme extérieur isolé dans la ville extérieure, cet unanimité à rebours va inonder les salles. Nous apercevrons beaucoup de flaques d'eau, beaucoup de terrasses, beaucoup de lampadaires; des rondes d'horloges, des danses de trottoirs. Au loin nous entendrons résonner les pas de passants que nous ne verrons jamais. Les pas, enfants du siècle qui naît. Vienne, Rome, New-York, Berlin, jusqu'à Bédarioux chaque cité s'inscrira sur la liste. Une longue liste. De longues cités; désertes et pittoresques, inquiétantes et vides. Puis nulle page ne s'offrira à tourner. Toute philosophie amène à une cigüe.

De ces vues prophétiques et désabusées, le lecteur corrigera l'excès du pessimisme et l'exagération de la prévision. On n'appuie pas discrètement sur un signal d'alarme. Il nous semble seulement, à moi et plus valablement à beaucoup, que le cinéma rejette l'art pour entrer dans la technique. Deux récifs l'attendent: la sûreté formelle à quoi il parvient, la précision de mécanique qu'il s'approprie écartent cet élan, ce soufre et ces gaucheries même, révélateurs de l'inspiration. Grand artiste, il devient virtuose. Voilà pour Charybde et voici pour

Scylla: à force de désirer comme exaspérément se distinguer du théâtre, il anéantit la chaleur humaine et la profondeur psychologique sans quoi tout art retourne au néant. Pour l'avouer, nous sommes quelques-uns à croire que le cinéma est en train de perdre son âme, à affirmer, en particulier, que "Le Troisième Homme" est un film sans âme. Le diable auquel il la livre, c'est celui de cette spécificité aux accents de cithare. Aussi, nous qui lui devons tant pour ses révélations et qui, selon la belle formule, le remercions de cela seul qu'il existe, ne pouvons-nous nous empêcher d'exprimer notre douleur à le voir s'engager dans des sentiers dont il risque, -malheureux Thésée-, de ne revenir jamais

HUBERT GRENIER



" INFIDÈLEMENT VOTRE "

"Un aimable divertissement signé Preston Sturges." (!)

LOUIS CHAUVET (Le Figaro)

PRESTON STURGES semble s'être mis en tête de faire voler un peu de poussière à Hollywood. Tout récemment, il nous donnait en "Mam'zelle Mitraillette" une joyeuse fantaisie sur le mode du Western, mais, malgré la valeur de ce film, c'est sur "Infidèlement Votre" que je voudrais revenir, car la critique du moment, toujours un peu discordante et inattentive, ne l'a pas suffisamment tiré de la production moyenne hebdomadaire.

Voilà pourtant un film musical, essentiellement musical, qui ne nous présente ni scènes de revue à grand spectacle, ni chanteur de charme, ni même la vie pleine d'enseignements d'un compositeur célèbre avec ses deux parties obligatoires: 1°) le génie méconnu; 2°) le triomphe et la mort en apothéose. Rien de tout cela, mais beaucoup plus fort: un film gai où l'on rit même beaucoup, et entièrement construit sur trois morceaux de musique réputée sérieuse: l'ouverture de *Sémiramis* de Rossini, l'ouverture de *Tannhäuser* de Wagner et une symphonie de Tchaïkowsky.

De plus en plus fort, le chef d'orchestre, héros principal, est un homme violent, et la musique qu'il dirige, au lieu "d'adoucir les mœurs", lui suggère les vengeances les plus épouvantables, la plus abominable de toutes lui étant inspirée par *Sémiramis*, musique

détendue s'il en est. Et tout cela fait rire... avouez qu'il y a déjà de quoi tirer son chapeau au scénariste. Mais il y a mieux encore et c'est la réalisation.

Rien n'est plus instructif que de comparer un film de Preston Sturges à ses débuts et celui-ci. Alors que dans "Christmas in July", par exemple, le comique reposait surtout sur le dialogue, que l'on voulait bien considérer comme spirituel (par pure complaisance si, comme c'est mon cas, l'on ne comprend pas l'anglais et que l'on se contente de sous-titres rares et approximatifs), dans "Infidèlement Votre", Preston Sturges a remplacé le rôle prépondérant de la voix humaine par celui de la MUSIQUE et du BRUIT. Ce qui nous donne, je crois, l'un des premiers films non plus parlants - ils le sont tous hélas! - mais SONORES.

Jusqu'ici nous étions certes habitués aux savantes acrobaties de la caméra, et le travelling se terminant par un gros plan de l'œil du chef d'orchestre n'est pas pour nous étonner. Mais on s'était presque toujours abstenu de faire évoluer l'ingénieur du son en même temps que l'opérateur, ce qui simplifiait le travail et, somme toute, ne choquait personne. Preston Sturges s'est donné cette peine pour notre plus grand plaisir. Nous lui devons en particulier ce que l'on pourrait appeler des premiers plans sonores, qui complètent et justifient les premiers plans visuels. Je pense notamment à cette répétition d'orchestre, au début du film, où la caméra semble, comme le chef d'orchestre, suivre la partition, amenant le micro devant les basses, flûtes ou cuivres suivant le cas, et multipliant les plans pour le crescendo final. Ce passage, que d'aucuns jugent trop long et hors de l'action, mérite de passer dans une anthologie du ci-

néma à côté des meilleurs René Clair.

Mais le procédé n'est pas employé par Sturges dans cette seule séquence. Tout au long du film, les gags sonores (bruit de fermeture éclair, appareil enregistreur, téléphone etc...), appuyant les gags visuels, laissent entendre à certains, (pour qui le cinéma est une succession d'images et d'images seulement), que le plaisir de l'oreille, jusqu'ici réservé à la radio, s'allie fort bien à celui de l'oeil lorsque la bande sonore est traitée avec autant de soins.

Il faudrait ici ouvrir une parenthèse et féliciter Alfred Newman, le compositeur, pour son "arrangement" de Sémiramis qui, pendant le dernier quart du film, accompagne les bévues du héros, soulignant ses intentions, semblant traduire non pas des gestes mais une pensée, tour à tour obstinée, ironique (Sir Alfred met ses gants), ou rageuse. Peut-être même y a-t-il autre chose. Cette musique n'est plus un "fond sonore", un accompagnement; elle s'intègre à l'action: on doit en tenir compte comme d'un second personnage qui, plus flegmatique, observerait et jugerait; ce personnage pouvant être la conscience même du héros qui, dans les pires moments d'exaltation, ne se prend jamais tout à fait au sérieux.

A cet égard un gag est très significatif, qui nous montre Sir Alfred passant devant une glace et rabaissant son chapeau sur ses yeux, comme pour se donner un air plus mauvais, plus dur. - Précaution parmi d'autres du metteur en scène qui nous empêche de croire à ce fantôme pour ne pas nous le rendre odieux.

Au reste, nul mieux que Preston Sturges ne possède le sens du détail toujours significatif. Le rire naît ici d'une foule de petits gags, concourant à une im-

pression d'ensemble. Il ne s'agit plus, comme dans ses films précédents de morceaux de bravoure comiques, reliés par une action assez lente et un dialogue touffu, - un seul moment semblable ici: l'incendie dans la loge, avec tout le déploiement de force, le burlesque et le rythme que cela comporte. Preston Sturges a compris qu'un film composé de trois ou quatre sommets reliés plus ou moins adroitement perdait toute unité et tout intérêt pour aller rejoindre la pitoyable série des Abbott et Costello, entre autres.

Tout cela, me direz-vous, est fort bon - (ou: bien mauvais!), mais c'est de la technique, et l'on se doit de s'attacher de préférence au fond, non à la forme. C'est hélas vrai; mais M. Preston Sturges, malgré tout son talent et même -il faut le dire- sa part de génie, n'a tout de même pas la classe d'un Chaplin, chez qui le comique de forme découle du comique de fond - et l'on se serait bien embarrassé de me citer des auteurs comiques (même René Clair), qui, au cinéma, feraient passer le fond avant la forme.

Cela tient, il est banal de le dire, à ce que le cinéma seul permet des effets de comique "matériel" bien plus importants que tout autre art. Peut-on reprocher aux auteurs de films comiques de "faire du cinéma"? Tout de même un Preston Sturges est un grand auteur de films. (Il faut bien dire AUTEUR, car il produit, écrit, adapte et réalise ses films.) Qu' "Infidèlement Vôtre" soit une bande satirique, parodique, ou même film à sketches, il nous apporte un nouveau genre comique dont nous le remercions.

PIERRE NADAL.

LA TRAGÉDIE DE LA RAPACITÉ ET LA POÉSIE DE
L'ÉCHEC SONT DEUX THÈMES IMPORTANTS DE L'
UNIVERS HUSTONIEN

lassatus nec dum satiatus

Rappel: Le Faucon Maltais
Le Trésor de la Sierra Madre
Key Largo
Les Insurgés

Aux États-Unis, il en va des metteurs en scène comme des joueurs de tennis. À peine se sont-ils imposés que déjà ils doivent s'effacer, faire place nette. À ce régime, les os ne vieillissent pas dans les studios: on voit Fritz Lang, Sternberg et d'autres, poliment priés de prendre un congé, payé sans doute mais indéterminé, sous le prétexte insolite que se démodent leurs œuvres. Gloire à l'heureux pays qui, d'une pichenette, sans danger pour sa production, élimine des créateurs qui jouissaient naguère d'une importance prépondérante. Preston Sturges est un classique, Orson Welles un vieillard, dépêchons-nous de parler de Huston, pendant qu'il en est temps encore.

° ° °

Profond peintre des sentiments, John HUSTON s'est consacré, depuis qu'il écrit, à l'étude tenace d'une passion - toujours la même - et de ses répercussions sur l'individu dans un milieu social: l'amour du gain. Le besoin de posséder, le goût du davantage et encore davantage animent un monde sombre, dur à la douleur, et qui attend. Mais quel barrage le

retiendrait de se laisser glisser avec joie le long du toboggan de l'échec?

Maladie incurable du héros Hustonien, la poursuite du faucon fabuleux, de mines d'or d'un pouvoir suprême, d'une vie pour faire triompher des idées, d'une femme, le conduit à sa ruine.

Dans "Le Faucon maltais", les protagonistes, - escrocs sans scrupules, détective privé, et une étrange créature qui se révélera rusée et avide plus que tous les autres, - se disputent un objet inestimable, faucon d'or massif incrusté de diamants. Cette lutte, âpre et bouffonne, où le faucon, - personnage principal comme le veston du "Million", passe de mains en mains, cesse enfin lorsqu'on s'aperçoit que l'oiseau n'a aucune valeur. - "Mais ma pauvre amie, ta parure était fautive elle valait tout au plus trois cents francs" Huston au passage n'a pas hésité à s'expliquer clairement. Ce faucon qui apparaît dès le premier chapitre de son œuvre, c'est un transparent symbole: il incarne le héros de John Huston; il est à son image. Même, c'est le héros qui fonde sur le rapace.

La vie des hommes, et la vie même du héros, ne comptent plus dès qu'il a chance de conquérir. Tous veulent le faucon pour eux seuls, non le partage. Ils acceptent de s'associer pour mieux parvenir au trésor, mais quelle tuerie quand le trésor est là! Tel apparaît le sujet du "Trésor de la Sierra Madre", tel, le principal thème de l'œuvre entière.

Dans cette frénésie de mouvements, cette débâche d'actes plus ou moins ordonnés, nulle place à la pensée n'est réservée. De fait, la méditation est exclue de la journée d'un H. Bogart, par exemple. Reste la nuit pour réfléchir: la fatigue alors l'emporte, jusque dans le sommeil. On conçoit aisément la sim-

plicité d'un tel système et que la conception du monde du héros houstonien soit immédiatement évidente et, peut-être, un tantinet enfantine. Le héros houstonien est un analphabète assoiffé. Pour se désaltérer, il a besoin de boire plus que de coutume, plus qu'il ne le peut supporter. Il n'est pas sans savoir que s'il boit trop, la morale exigera qu'il en crève, comme Dileptus le Tueur: pas un instant il n'hésite cependant.

Le gangster Rocco du Key Largo, gigantesque Harry Lime mais qu'on aurait profondément buriné, n'essaie-t-il pas, dans un moment de terreur alcoolique, - c'est à dire au cinéma dans une crise de lucidité, - de se définir en deux ou trois gros plans ? "Je suis un homme qui veut DAVANTAGE...qui veut TOUT!" Mais il n'a pas le temps de constater que cette volonté de puissance totale a jeté bas plus forts que lui. S'en rendrait-il compte qu'il n'en prendrait pas moins la route.

HUSTON, et, par conséquent, ses héros, s'intéressent à la conquête plus qu'à l'objet, à la chasse plus qu'à la prise. Se déroule à nouveau la fameuse poursuite de l'homme après son désir. Mais aussitôt l'objet atteint, tout aussitôt le charme cesse. A quoi bon tant de meurtres, de rudes combats, d'épreuves, si le héros prend si vite possession de son Graal ? Il entre sans doute dans la notion de Graal de n'être jamais conquis même et surtout lorsqu'on en est si proche. Ainsi Daphné. Le héros houstonien rejeterait à l'eau le poisson que sa ligne a pêché.

Dans le "Faucon maltais", dans le "Trésor de la Sierra Madre", les personnages étaient avares de biens qu'ils ne possédaient pas encore. Aussi la question ne se pouvait poser de vendre une peau d'ours non encore mis à mort; par avance ils la conser-

vaient jalousement. Dans "Key Largo", dans "Les Insurgés", ils sont si sûrs d'eux-mêmes, de tenir leur proie, (tout a été prévu), qu'ils ne songent pas à l'infime détail qui les perdra. La trop longue apparition des deux vieilles filles des "Insurgés" qui décident fortuitement d'enterrer leur frère dans un autre caveau que dans celui où la bombe attend les personnalités, devraient mettre la puce à l'oreille, au moins du spectateur. On sait d'autres corbeaux qui, pour n'avoir pas serré le bec, perdirent stupidement leur butin. Le héros de John Huston en diffère en ce qu'il le fait presque exprès. A tout le moins, il est content qu'une puissance supérieure lui retire son bien. Il admet que le destin lui ôte tout ce qu'il lui avait donné, pourvu qu'il lui laisse à nouveau sa chance. Ainsi s'explique le rire fou qui étrangle tous les personnages du "Trésor", quand les Indiens et le vent malicieux dispersent, comme du sable, un or péniblement amassé.

L'attente seule est parfaitement odieuse à cet homme actif. La paralysie momentanée qu'elle constitue, la peur qu'elle engendre, l'amènent à accomplir des gestes aussi graves qu'intempestifs, à seule fin de se prouver à lui-même qu'il est fort. Même un Rocco terrorisé par l'attente perd, comme pris de panique, sa parfaite maîtrise: il tire sur Bogart. Le revolver n'était pas chargé mais le gangster l'ignorait et l'intention ici prend son importance. Tué par Rocco, Bogart est mort théoriquement. En fait, il vit. Voilà donc à coup sûr le thème le plus important de l'oeuvre présente: le héros houstonien n'obtient jamais satisfaction: il part battu.

.. ..

°

Le handicap est trop lourd, en effet, car le héros n'est pas seulement un vaincu, c'est un vaincu conscient. Son échec est une certitude que le moindre de ses actes prépare lentement. Sous l'impassibilité horizontale des pales qui ventilent les saloons, roues du destin à sens unique, Humphrey Bogart construit son inéluctable échec. Le choix de cet acteur (dans trois films sur quatre) n'est pas, semble-t-il; une coïncidence. Ce cynique fort en gueule, cet insatiable blasé, ce coup de poing ambulante, aigri, quadragénaire, on l'imagine, sujet aux crises de foie. "Dans le crépuscule qui commence, René, devant sa glace, joue au costaud des Epinettes." Mais il joue sans conviction.

La parenté avec Hemingway, cet autre champion de la défaite et de la dégénérescence, est flagrante. Le dénouement de "Key Largo" est calqué EXACTEMENT sur le dénouement de "To Have and Have not". Harry de ce côté, Bogart d'autre part, n'oublie pas la leçon d'Horace et des Curiaces. Tous deux utilisent le dos tourné, le mal de mer, la cabine d'un yacht, pour séparer et descendre leur petit monde, avant de s'écrouler, blessés eux-mêmes au ventre. Il n'en reste qu'un et c'est encore trop.

Tous meurent vaincus par leur ambition. Rocco le Gangster, puissant génie du Mal, crevait du désir de jouer au ballon avec le monde, Bogart le cloue au plancher de trois coups de feu; (l'appareil est au zénith.) Bogart, qui estimait que la mort de Rocco ne vaut pas de risquer sa vie, presque malgré lui tue Rocco mais meurt avec lui. Ce que l'on devrait considérer comme une immense victoire est pour lui une défaite immense. Car, en définitive, qui gagne, perd. N'allons surtout pas nous figurer, lorsque

vient la fin heureuse et le sourire crispé de Bogart sur l'écran, que tout va s'arranger. "L'espoir" nous l'a appris: Une balle dans le ventre: c'est deux heures. Et ce n'est pas pour rien que l'intelligent Humphrey, qui rit pour le photographe et pour les producteurs de la Warner, attache la barre, le cap sur l'embarcadere. Sans qu'ils s'en doutent, il leur rit au nez.

L'Armendariz des "Insurgés" tue Garfield, mais perd, avec Jennifer Jones, la partie. Garfield qui meurt sans faire sauter les politiciens perd sa cause, non l'amour de Jennifer. Les coups ratent, les armes s'enrayent en une série d'échecs peu toniques certes, mais d'où la poésie n'est pas absente. Une seule victoire, populaire. C'est que le peuple révolutionnaire de Cuba n'intéresse pas l'auteur, reste un fond sonore.

Huston ne serait-il donc qu'un Hemingway, auteur gonflé par sa gloire, qui n'écrit jamais qu'un seul livre, - toujours le même -, peintre lucide et désespéré de l'impuissance comme un grand artiste se peint lui-même, en un miroir. Non, car les actes du héros houstonien, rapace jusqu'à l'inhumanité, sordide dans ses désirs, ne sont pas d'un lâche, mais d'un glouton. Seul son appétit permet à ce moderne Sisyphe de pousser son rocher sans relâche. Vienne l'épuisement vers le sommet, le rocher qui dévale écrase Sisyphe. Comme à cache-tampon, à trop s'approcher du Faucon, de la Femme ou du Trésor: on brûle.

° ° ° °

°

Allez voir "Le Faucon", "Le Trésor", "Key Largo". Ces tragédies de l'amertume et du désespoir s'ouvrent sur un coup de griffes et se referment sur un coup de feu. John

HUSTON (I). y montre qu'il est bien plus que le meilleur élève d'Eric Von Stroheim, ce qui n'est pas, croyez-le, dans ma bouche un mince éloge. Vous comprendrez alors à quel point l'œuvre de Huston justifie les sévères principes d'Hollywood, et combien des Hitchcock, des Ford même, paraissent souvent, par comparaison, quelles que soient leur expérience et leur technique, de bien petits messieurs.

GILLES JACOB



P.S. Mon article sur "La Règle du Jeu" est à refaire: je m'aperçois que je n'ai pas fait un sort au plan terrible de Schumacher songeur, succédant immédiatement à la répartition de Lisette: "C'est chaud, mais ça n'avantage pas." Pour qui connaît la suite, impossible de ne pas frissonner devant cet avertissement des dieux.

G. J.

(I). auteur de films qu'il réalise, recompose à partir de pièces et de romans en y incorporant sa philosophie personnelle, joue toujours, figurant un falot lunaire, et produit.

" A NOUS LA LIBERTE "

"Le film le plus audacieux de Clair", "celui qui va le plus loin dans le domaine des idées", dit la publicité. Pauvre René Clair; on ne le prendra plus, (on ne l'a plus repris), à laisser entendre qu'il peut être profond. Sous prétexte qu'au début du film le travail à la chaîne dans une usine de phonos est comparé au travail des "droit commun" dans les prisons, le film est classé critique sociale. Clair n'a plus qu'à bien se tenir.

A la fin, une amélioration technique supprime le travail. On met des matériaux à l'entrée d'une machine et les phonos en sortent, tout frétilants, à la queue leu leu. Deux hommes, en faisant une belotte, les regardent défiler et se ranger sagement sur un immense damier, tandis que les autres ouvriers vaguent à leurs plaisirs. D'où les esprits pénétrants infèrent que l'auteur a fait preuve d'un "optimisme naïf", mieux, d'un "utopisme puéril". (Georges Sadoul.) Si Clair a été inconsidérément optimiste, c'est bien en croyant que l'humour, aujourd'hui encore, était permis.

Ce qu'on lui reproche, c'est d'écrire le mot liberté sans majuscule, de parler d'ouvriers et d'usines sans le ton grandiloquent en usage actuellement, de lancer contre la société un pamphlet plutôt qu'un manifeste. La liberté, il la définit dans la dernière séquence où nos deux prisonniers évadés font profession de vagabondage, où l'un, ancien amoureux transi, déclare renoncer au mariage, où l'autre, ex-capitaliste, aban-

donne l'Hispano directoriale; il la définit aussi dans le dernier couplet qu'ils chantent à grand renfort de bourrades et de coups de pied dans le derrière. "Partout, si l'on en croit l'histoire, partout on peut rire et chanter, partout on peut aimer et boire."

Les obstacles à vaincre, ce sont les idoles du monde moderne: le sérieux, l'uniforme, la moustache, geoliers, policiers, contre-maîtres, hommes d'affaires, qui nous créent un monde tout blanc, tout propre, géométrique, mécanique, si ordonné qu'il n'est plus humain. Tous sont prisonniers: les ouvriers qui dans les réfectoires mangent à la chaîne comme ils travaillent, les écoliers qui chantent en chœur, dirigés par la férule du maître, que le travail c'est la liberté, les capitalistes eux-mêmes dans leurs bureaux, dont les fenêtres, divisées en petits carreaux, imitent les barreaux des prisons.

Contre cette trop parfaite organisation, Clair lance un cri d'alarme, ou plutôt un énorme éclat de rire qui se réclame seulement d'un humanisme bon vivant. On aurait voulu un Marx, on a eu un Rabelais.

"A Nous la Liberté" est une vaste entreprise de démolition. Clair procède à l'inverse des philosophes. L'ordre est donné d'abord. Le problème est de faire naître le désordre, de monter un chahut dans cette classe trop docile. Une première opération - un premier coup de baguette - videra le monde de tout sérieux, de toute réalité, de toute épaisseur. Les élèves n'étaient si sages que parce que c'étaient des images. Quand l'anarchiste Clair voudra passer à l'action, tout bousculer et mettre sens dessus dessous, il n'aura à combattre que des ombres.

La caméra décrit les choses comme le compas décrit des cercles: eh! les engendre. Songez à la façon dont s'élabore, sous nos yeux, la fortune de Louis, le prisonnier chanceux. Un disque sur un phono, à la devanture d'un magasin, s'immobilise, s'agrandit, devient l'emblème d'une marque peint sur les murs des bâtiments. Ceux-ci à leur tour s'évanouissent, laissent la place à une usine gigantesque dont les cheminées et les grues, d'abord floues, se précisent et s'ordonnent autour du disque magique. Une dernière métamorphose de notre cercle, et nous voici dans la cour de l'usine où les ouvriers inscrivent leur arrivée sur la roue d'un appareil enregistreur. On attend la pirouette du prestidigitateur et le chapeau qu'on agite pour montrer qu'il n'y avait rien dedans, mais Clair, sérieux comme un pape, continue son histoire, et nos critiques croient qu'ils ont assisté à un cours sur la naissance du capitalisme.

Nés d'un coup de baguette, ce monde si bien réglé, ces personnages si bien stylés se dissolvent peu à peu pour apparaître désiroirement irréels et fragiles. Trop vite formés, comme un rêve, ils fondent lentement comme une rêverie.

Emile, le sentimental, n'a qu'un haussement d'épaules en voyant ses camarades de travail marcher à la file indienne, ou en entendant les haut-parleurs dicter d'une voix rocailleuse les formalités de l'embauche. "Ils sont fous, mademoiselle". Parvenu à son achèvement, l'Ordre devient ridiculement impossible, pure invention, rêve incohérent. Il s'évanouit, comme s'évanouira l'usine elle-même quand les phonos se produiront tout seuls. Tel est le sens, je crois, des dernières séquences. Le travail à la chaîne est absurde, parce qu'il aboutit, à la limite,

à des conséquences absurdes. Ce n'est qu'un mauvais rêve car, s'il était réel, il se transmuierait en un rêve heureux. Comme le magicien de "Entr'acte" s'escamotait lui-même à la fin, les dernières images de "A Nous la Liberté" escamotent le reste du film.

Pour les personnages, - j'entends les personnages secondaires, la multitude des figurants, - le procédé est encore le même. Pour faire disparaître un être, accentuez ses caractères jusqu'à ce qu'il se détache du réel et devienne pure idée, simple essence. De son essence doit découler son inexistence. Vous y croyez, vous, à ces policiers, grands diables moustachus, dont les gros yeux roulent d'un bout à l'autre de l'orbite et enregistrent, comme sur un cadran, les variations d'intensité d'un sentiment unique, la colère. Ils sont trop sages, trop dans leur rôle. Ils sont tellement eux-mêmes qu'ils ne sont plus. Comme l'homme invisible, le personnage de Clair n'existe que par les vêtements qu'on a collés sur lui. Le mannequin lui-même a disparu.

Si les protagonistes semblent en revanche doués de sensibilité, si leur créateur leur a fait une âme, leur âme même et leurs sentiments portent la mention: Factice. Qui osera parler de sentiment de la nature? Songez à ce paysage de campagne dont les fleurs et les oiseaux sont ostensiblement artificiels, et psalmodient d'une voix d'enfant, trébuchante et appliquée, un pastiche de prosopopée de la nature. La même atmosphère fausse, le même mauvais goût minutieusement calculé enveloppent les scènes d'amour - avec, il est vrai, une dose plus forte d'amertume mêlée à l'ironie. L'amoureux en extase s' imagine entendre sa belle chanter à la fenêtre et ne se rend compte qu'il écoute

un phono que lorsque lui parviennent les sons pleurnichards de l'appareil à bout de souffle. Clair aussi, lorsqu'il se prend à écouter son cœur, à ce sourire mi-triste, mi-heureux, et le sentiment trouble d'être jonet de mécanismes et d'illusions. Souvenez-vous encore de cette scène désolante où l'amant malheureux croit adressés à lui les sourires et les baisers qu'on dirige vers un autre. Cette fois Clair a versé une larme quand il a tué ses personnages pour les reconstruire en pantins.

Mais la mécanique est maintenant au point. Les spectateurs sont avertis de ne rien prendre au sérieux. Dans des décors de carton-pâte danseront et bondiront des personnages tout en ressorts. En avant pour le Grand Jeu.

C'est un retour à l'enfance que propose Clair. Qui entre dans sa ronde, sort rajeuni: il a retrouvé le secret des rires et des fous-rires, gratuits, inattendus, miraculeux. Plongeant à pleines mains dans le coffre à jouets de sa jeunesse, il en rapporte des jeux merveilleux, depuis longtemps oubliés.

Voici d'abord le vieux truc du château de cartes qui s'écroule - ce que les personnes savantes appelleront: réaction en chaîne. Une seule chiquenaude et tout l'édifice de l'Ordre s'abat, chaque pièce précipitant une autre. Qu'un ouvrier ait un instant de distraction, qu'une seconde il lève les yeux vers la fenêtre, il doit courir derrière le plateau pour placer son boulon, bousculer son voisin, qui dérange un troisième et bientôt, à l'extrémité de la chaîne, tout le monde se retrouve debout à se disputer. Dans le domaine moral aussi, le désordre suit la

même filière. Quand Emile retrouve son copain de prison devenu directeur d'usine, il suffit qu'un geste ancien se renouvelle entre eux pour que tout le passé revienne, amorcé par ce souvenir, et que le personnage du capitaliste se désorganise pièce par pièce. Il roule les épaules, bombe le torse, distribue généreusement les bourrades, et redevient le grand enfant qu'il était. Cette disproportion de la cause et de l'effet, et le mécanisme rigoureusement prévisible qui les relie ne manquent jamais de faire jaillir le rire, car ils nous replongent aux sources même du comique, à l'âge où toute mécanique semble grotesque et scandaleuse, où on ne bâtit des châteaux de cartes que pour le plaisir de les détruire. Ensuite seulement l'enfant jouera à l'homme et s'émerveillera des belles constructions du mécano.

Voici maintenant les jeux de plein air et les fous-rires des courses échevelées dans le vent. Les gendarmes trop zélés, les ouvriers trop consciencieux, les graves messieurs du conseil d'administration n'attendent qu'un signe et se précipitent dans le tourbillon des poursuites. Ils ont encore leur air solennel et la mine rechignée du monsieur qui ne veut pas qu'on le dérange, mais leurs jambes, tout leur corps, je ne sais quel instinct animal, les lancent dans un mouvement éperdu qui a d'autant moins de raisons de finir qu'on ne sait pourquoi il a commencé. Dès qu'on voit un homme courir dans la rue, c'est la folie dans le quartier. Le mendiant professionnel oublie son état de cul de jatte, se détend comme un ressort, apparaît bâti en fort des Hallas et se jette à la poursuite. Tout au plaisir de la course, les agents ne songent plus à verbaliser. Les commerçants abandonnent leurs ma-

gasins et les concierges, brandissant leurs parapluies, se mêlent à la troupe qui fait boule de neige sur son chemin.

Bientôt, la course s'organise en jeu. Rappelez-vous les vieilles règles de chat coupé: ce sont elles qui tracent la trajectoire en ligne brisée des poursuites de Clair.

Si quelqu'un passe entre le chat et le joueur poursuivi, le chat doit courir après le nouveau venu. Un exemple:

En poursuivant Emile, le boucher renverse les cageots du fruitier. C'est alors aux deux hommes de se rosser, tandis que file notre héros, la conscience en paix. Comme dans une queue, chacun prend son tour dans la bagarre et relaie automatiquement un autre. Le coupable sert seulement à amorcer la série des poursuites.

De même lors de l'inauguration de l'usine, les billets de mille déversés par une valise entrouverte fournissent simplement à l'assistance un prétexte honorable pour rompre les rangs. D'abord on court ça et là pour les attrapper, avec de grands moulinets des bras. Puis ces mouvements disgracieux cèdent la place à des figures organisées. La cour d'usine devient préau. Deux rangées de messieurs en redingote font l'un vers l'autre, jouant à l'épervier sous une averse de billets. Bientôt même, ils s'en vont en farandole continuer leurs jeux dans la nature, tandis que les haut-de-forme et les billets de mille, maîtres du terrain, dansent, au rythme du vent déchaîné, une valse triomphale.

De cette usine dont le conseil d'administration fait l'école buissonnière, et dont les ouvriers remplissent les bals-musette, quel souvenir devons-nous garder? Assurément pas le plan d'une usine mo-

dèle qu'aurait dessiné un René Clair ingénieur. Seulement une grande protestation du poète Clair. Etre poète, c'est regarder avec des yeux d'enfant un monde de grandes personnes. Dans les colossales constructions de l'homme, Clair ose retrouver les mêmes mécanismes dont le gosse rit dans ses jeux. Car la protestation contre la machine s'exprime tout naturellement en rire. C'est l'éternelle revendication de la liberté lorsque sur elle on veut plaquer du mécanique.

OSWALD DUCROT

IL FAUT LIRE :

La très remarquable étude sur "RENE CLAIR" (édition Roulet, 57 rue Vaneau) de JACQUES BOURGEOIS, collaborateur de la "Revue du Cinéma".

A propos de "A Nous la Liberté", M. Bourgeois écrit: "Quant à la pensée, elle est plus décorative que concluante: (...) l'usine est laissée aux ouvriers. Prétend-il satiriser la démocratie, le patron, l'ouvrier ou l'usine? (...) De qui se moque-t-on? De la liberté elle-même? Ou de la notion que "le travail est tout"?"

"Le guignolesque Dernier Miliardaire", Règle du Jeu d'un drôle de drame, "est", raconte Jacques BOURGEOIS, "une suite de bouffonneries, prévues, dessinées pour l'écran... Tel consommateur paie sa consommation avec un poulet vivant. Le garçon lui rapporte la monnaie: 2 poussins et 1 oeuf. Le monsieur empoche les deux poussins et laisse l'oeuf comme pourboire."

BOUTS D'ESSAI: LE GOSSE

Il n'est que d'assister à la fête annuelle d'une école maternelle, dont le programme comporte toujours quelque pastorale, où un chevalier de cinq ans zézaye son amour à une bergère de même âge, pour se convaincre de la profonde justesse à'une formule bergsonnienne si célèbre: "Le comique: du mécanique plaqué sur du vivant". En voyant les tout petits enfants se comporter comme eux-mêmes le feraient, leurs parents s'esclaffent.

De même, l'essence du comique de Charlie Chaplin est la dignité. Quels que soient le lieu, les circonstances, les accessoires fournis, ce vagabond se conduit en gentleman. Ses gestes, son attitude sont conformes aux normes de la meilleure société, telle que l'imagine un vagabond, supposent à sa disposition le plus large confort.

Dans les premières séquences du "Kid", loqueteux et déambulant dans une ruelle sordide, il porte monocle, se tient raide, gourmé et cérémonieux comme un lord. Dans la cabane de la "Ruée vers l'or", il sert un soulier bouilli avec le même sérieux qu'un maître d'hôtel du Savoy, détache les lacets et suce les clous comme s'il avait devant lui quelque succulente volaille. Cette dignité intempestive amène un décalage, une rupture d'équilibre; c'est par cette fissure que fuse le comique. Du mécanique plaqué sur du vivant?

Avant toute chose, ce comique est refus: refus de s'adapter aux conditions réelles, d'appeler un soulier un soulier, d'être

un gueux dans un quartier misérable. Toujours Charlot fait semblant. Si ce refus était pur et simple, nous aurions ce que l'on dénomme curieusement le "comique du dépaysement", qui nous conduirait bien plutôt à la pitié qu'au rire, à la tragédie qu'à la comédie.

Charlot évite cet obstacle car, non content de refuser le monde, il le travestit. Tout son jeu est un jeu d'enfant. Prendre ce qui vous tombe sous la main, que l'on trouve par-ci par-là, abandonné et DÉJÀ REJETÉ par les hommes et la société: un melon cabossé, des gants largement troués, une planche quelconque, un ustensile de ferraille, le baptiser huit-reflets, lit-cage ou poste de T.S.F., et se comporter en conséquence, c'est très exactement ce que fait un enfant qui joue, qui, le plus souvent, joue à être un homme. L'enfant refuse lui aussi de voir les objets tels qu'ils sont, il les imagine tels qu'ils devraient être, dans un monde où lui-même serait une grande personne, riche de préférence, et il organise, en conséquence, son univers de jeu.

Nous rions, parce que, cette fois, c'est une grande personne qui joue ainsi, qui poursuit ce rêve de travestir le réel selon son désir, d'adapter tout ce qui l'entoure, ce qu'il touche et voit, à une affabulation de départ. Charlot est rêveur, distrait, c'est à dire séparé: une grande personne parmi tant d'autres, vous et moi, qu'elle gêne, intrigue et inquiète.

Nous nous libérons par le rire, qui est une autre distraction: une fin de non-recevoir réciproque est le mode de nos rapports. Comme l'enfant qui traîne derrière lui, rue Clignancourt, une sautillante boîte à sardines, Charlot refuse choses et gens, comme

ce gosse, au milieu d'eux, il est seul, terriblement seul.

La singularité se précise, le rire s'affine, un rien de philosophie clignote: distrait, abstrait aussi, du temps comme de l'espace. Charlot n'accepte pas de vieillir; c'est une grande personne qui, en grandissant, n'a pas voulu se rendre compte que le réel, sa vie et son milieu différaient quelque peu de ses rêves d'enfant. Il a "poussé" pourtant, il devrait savoir ("si jeunesse savait...")

Il fait semblant de n'avoir rien appris, demeure dans l'irréel, le rêve. Son comique: de l'irréel plaqué sur du réel. D'où son charme nostalgique. L'irréel dans le réel, c'est à dire le refus, par suite la solitude, et comme conséquence finale, logique et enfantine, le rejet des considérations matérielles, des contingences temporelles, des circonstances atténuantes, la cruauté..... (M. Verdoux) : cet âge est sans pitié! Il a soixante ans.

Mais alors, ce monde, - ou Chaplin lui-même -, est absurde. Ambigu, inquiétant plutôt. Charlot est un homme qui vit comme un enfant joue. Un enfant grave, cependant, aveugle parce qu'il ne veut rien voir, cruel, acide et acéré, un gosse des faubourgs, irrespectueux et débraillé, le frère crasseux et moderne de cet éphèbe solitaire qui, chez les Grecs, personnifiait à la fois l'amour et la mort.

JACQUES BALLAND

" LA CORDE "

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SERGE LANCEL

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

LES CINE-CLUBS

(Nous parlions dans notre dernier numéro du ciné-club Montparnasse; nous consacrerons le plus souvent possible une page à l'activité de ciné-clubs peu fréquentés, mais pourtant dignes d'intérêt.)

LE CINE-CLUB "SCOUT DE FRANCE"

Le mardi 28 février à 20 heures 30, ce ciné-Club présentait "Le Tempestaire" d'Epstein, et de L'herbier "La Nuit fantastique". Il ne s'est pas trouvé, dans tout Paris, les deux ou trois cents cinéphiles nécessaires pour occuper les fauteuils du "Musée de l'Homme".

Seul ciné-club à avoir présenté "La Règle du Jeu" dans sa version intégrale, le Ciné-club Scout de France dirigé par Georges Rossetti se consacre exclusivement à la qualité. Depuis sa création ont été présentées des oeuvres aussi importantes que "L'Espoir", "Lumière d'été", "La Belle et la Bête", "Les Dames du Bois de Boulogne", "A Nous la Liberté", "Brève rencontre"; des courts métrages comme "Dileptus le tueur", "L'Homme", "Rythmes de la ville", "Le Vampire", "Le sang des bêtes". - MM. J. P. Chartier, Marion, Doniol-Valcroze, De Brix, Mitry ont dirigé les débats.

LE CINE-CLUB SCOUT DE FRANCE donnera au Musée de l'Homme à 20 heures 30:

Le 28 Mars: Naissance du cinéma, Aubervilliers, ZERO DE CONDUITE.

Le 25 Avril: Le Chemin du Ciel (Sjöberg)

Le 12 Mai: Jour de Colère (Dreyer)

INUTILE DE VOUS ARRETER A :

Le dernier Tournant (Chenal) - La maison du Maltais (Chenal) - Orage (Marc Allegret) - Prison sans barreaux (Moguy) - La Femme de nulle part (Delluc) - Les Bas Fonds (Renoir) - Au Royaume des Cieux (Duvivier) - Shanghai gesture (Sternberg) - Scarface (H. Hawks) - Les Sacrifiés (Montgomery / Ford) - Le Défunt récalcitrant (Hall) - Long voyage Home (Ford) - Notorious (Hitchcock) -

BONNE TABLE DANS LA LOCALITE - MERITE UN DETOUR :

Le Mouchard (Ford) - Boudu (Renoir) - zéro de conduite (Vigo) - Le facteur sonne toujours deux fois (Garnett) - Le carrefour de la mort (Hattaway) - Olivier Twist (Lean) - La symphonie des brigands (Feher) - Eternel Retour (Cocteau / Delannoy) - Assurance sur la mort (Wildier) - The set up (Wise) - The Ox-bow Incident (Wellman) - Et tournent les chevaux de bois (Montgomery) - La femme au portrait (Lang) - Key Largo (Huston) - La belle ensorceleuse (Clair) -

FAITES LE VOYAGE POUR REVOIR :

Monsieur Verdoux (Chaplin) - Folies de femmes (Stroheim) - La Grande Illusion (Renoir) - Citizen Kane (Welles) - Le Million (Clair) - Le Diable au Corps (Autant-Lara) - Louisiana Story (Flaherty) - L'Espoir (Malraux) - La Mère (Poudovkine) - Le Maudit (Lang) - Le Corbeau (Clouzot) - Sciuscia (De Sica) - Ossessione (Visconti) - Les Raisins de la Colère (Ford) - Brève rencontre (Lean) - L'Arsenal (Dovjenko) -

