

RECORDS

CLOUZOT SANS PESSIMISME

Les aventures peu édifiantes s'accroissent mal de personnages à ressorts. Leur propre est qu'il n'y faut pas chercher de mobiles dissimulés ni verser dans la psychologie à leur endroit. Or lorsque Clouzot entreprend d'écrire un film, il songe à raconter une histoire. Une histoire peu édifiante, au sens où Stendhal l'entendait de "Lamiel".

Se plaît-il à heurter d'abord? Oui, si l'on évoque à son propos la grande lignée des moralistes dits français. Mais Clouzot ne prétend pas à si haut ou à si loin et peu nous importe le trait de violence épars, tout juste bon à fournir un repère au critique. Sa vérité réside ailleurs. - Tous ceux qui ont aimé "Le Corbeau" s'y sont laissé prendre, qui ont goûté là, sans plus, les taches noires de la foule en deuil ou des enfants, au sortir de l'école, tranchant sur la luminosité des ruelles de la petite ville ou des tombes du cimetière. Plus que les grossièretés qu'il dissémine ou le coup de pied au cadavre, ses éclairages nous déconcertent et les allitérations qu'ils introduisent. Que l'on songe à la chambre de Lescaut, striée par les raies de jour qui filtrent des volets clos, - à Jenny qu'irradie le magnésium, posant devant Dora: où que le regard se fixe, dans cet univers, il ne rencontre l'échappée qui ferait la lumière frissante et les arêtes moins vives.

La critique admira comme "Quai des Orfèvres" avait renouvelé le thème classique de l'enquête policière au music-hall. Elle s'est étendue assez sur le petit fait "qui-fait-vrai", scribouillard se curant le nez ou problème de géométrie de l'inspecteur Antoine. Mais une somme de détails recueillis au gré d'un glissement de la caméra ne nous restitue pas la cruauté du monde que nous offre Clouzot. L'important n'est pas que les gosses chantonnent la table de multiplication, tandis que Denise en désarroi tente de retenir son amant et qu'à l'heure même où Desgrieux est happé par l'engrenage, éclate au dehors une "Marseillaise" dérisoire. L'important est que l'éclairage d'élection reprenne aux grands moments les héros et qu'avec lui s'efface toute littérature.

Clouzot ou la lumière contre le romanesque. On voit certes qu'il y a de Lamiel dans Manon, mais une Lamiel à notre mesure, que n'adornent aucun fantastique, sans trop d'intelligence ni de perversité. Plus n'est besoin de s'attacher aux passants ni de faire entrer sur l'écran le spectacle de la rue pour décrire en toute objectivité. Les êtres auraient-ils assez de consistance pour que l'ombre et la clarté qui les distribuent, sur la photo n'en rendissent pas compte intégralement? Au regard de Clouzot, comme à celui du docteur Vorzet, le relief humain ne s'embarrasse pas de sinuosités et c'est mal à propos qu'on a parlé d'introduction à la psychanalyse, quant au "CORBEAU": il est faut de renvoyer les comportements à l'on ne sait quelle strate du dedans. Le monde devient si simple et ses contours si nettement arrêtés aux yeux du médecin athée qui a fait bon marché de tout

sérieux. Ainsi Clouzot, écrivain consciencieux, est derrière ses personnages, puisqu'il a entrepris leur récit; mais, même en cette position privilégiée, il coïncide - telle est leur minceur - avec le cinéaste qui les aborde de face.

Non que les êtres soient schématisés chez lui, - simplement trop falots pour qu'ils représentent rien d'une passion ou d'une fatalité. Il est pourtant des endroits où un de leurs gestes, un de leurs détails vont jusqu'à envahir l'écran: rappelez-vous le coupe-papier, lors de la dictée du "CORBEAU", la tache d'encre sur le doigt de Laura, le pied nu de Denise et la chaussure orthopédique. Il ne s'agit plus du détail "qui-fait-vrai" mais du point de condensation où vient converger le personnage. En deçà de toute psychologie, voilà sa sensorialité mise à nu dans une évidence aveuglante, hors laquelle il n'est qu'attitude.

Lorsque son héros a acquis sa plus grande elongation, que son aventure l'a tout entier déployé, le metteur en scène le reprend. Germain, Laura, Denise sont saisis au plus vif de la déficience qu'ils s'évertuaient à dissimuler: il suffit d'un regard pour que l'autre, auquel on s'arrêtait - amour ou pitié - soudain perde son halo et se décrive. Pour que l'éclaircissement propre à Clouzot reprenne ses droits.

Complaisance au crapuleux, retorque-t-on. En effet, le drame se dénoue toujours dans un réduit misérable où les partenaires translucides l'un à l'autre, ne peuvent esquiver l'affrontement: bureau de Vorzet où Laura, folle de peur, s'agrippe au téléphone, tache de sang qui s'élargit sur le par-

quet du "violon", tandis que s'attendrit la putain sur les cloches de Noël, cave de cinéma résonnante de l'autre "Marseillaise" des actualités et la corde qui se resserre sur le cou de Lescaut, hoquetant, cramoisé. Mais c'est moins de crapuleux qu'il s'agit que de l'effritement de tout un imaginaire, celui-là même qu'on a reproché au cinéma d'avoir intronisé: le crime est coupé de son intrépidité, le mauvais garçon de son mystère. Je pense par exemple aux réflexions de Malraux sur l'érotisme, soulignant la lutte acharnée, prélude au corps-à-corps amoureux: c'est de ce contre-point épique que nous délivre l'œuvre de Clouzot.

Bien sûr, il s'attache à un monde où les gestes de l'amour se recouvrent en billets bleus, où les filles étaient "formées" alors que passaient les chars de la Libération semant les paquets d'Américaines et que la populace traînait dans les rues les femmes rasées. Pourtant, il ne se contente pas d'en suivre les lignes: rien ne lui semble plus falsifié que le réalisme documentaire, déclarait-il récemment. Son affaire est de lui restituer des formes neuves, d'autres prolongements que ceux de la psychologie romanesque.

Les personnages de Clouzot sont délibérément dépouillés de tout fantastique. Cependant le fantastique, transféré des êtres sur les objets qu'ils manient, rend à son style l'âme qui en est exclue. Il surgit inopinément au cours de la promenade d'Antoine dans le music-hall à la faveur d'un jeu de glaces, d'une porte qu'on entr'ouvre où se projettent, en ombres, les pieds des danseuses. Fantastique qui met mieux en relief la pauvreté des êtres qui s'y débattent et

dont se joue le photographe, inondant de lumière et rejetant dans l'ombre alternativement les visages. Fantastique où le héros, à bout de souffle, se vide: c'est une détresse sans grandeur et ridicule que "la Marie Corbin" aux abois exprime dans la glace brisée



Le contraste entre l'ultime dénuement dans lequel ces hommes et ces femmes, à un moment, se fixent et la vie qui se poursuit, indifférente, au dehors, cette dernière tentation de la facilité, Clouzot l'étude aussi: au dehors, ce sont les réflexions imbéciles, les boniments de Music-hall (" Et maintenant, cher public, comme vous avez été bien sage, la Direction vous accorde cinq minutes d'entr'acte. Et ...hop!")-

Quoi d'étonnant que cet art, tout de sécheresse et d'ironie, ait dû trouver dans la violence - même gratuite - la rançon de la nudité à laquelle il s'astreint? Seule la violence cingle assez pour faire oublier le tadeur des personnages et le partage lumineux des images, qu'il n'y a rien derrière. Avec Clouzot, le cinéma s'oriente dans la description d'un monde qui ne tient sa consistance que de sa forme et son mystère de son seul éclairage. Je ne crois pas que nous devions exiger plus de lui.

G. LEBRUN

LES ENFANTS TERRIBLES

"Des drogues de l'Inde eussent moins agi sur ces enfants nerveux qu'une gomme ou qu'un porte-plume mâchés en cachette derrière leur pupitre."

Essayer de cerner le visage inquietant de ces "Enfants terribles" ne pouvait tenter ni un esprit vulgaire, ni un ignorant que son inconscience même eût préservé d'apercevoir les dangers d'une telle adaptation. La mise en images du "Silence de la mer" nous avait déjà montré combien magnifique est l'exigence de l'art de Jean Pierre Melville, sa ferveur et son intelligent respect de l'oeuvre aimée et choisie. Mais déjà le succès n'avait pas complètement couronné ce courage: ici encore, nous eussions aimé applaudir mieux que de belles audaces. Que Melville n'a-t-il oeuvré sur un scénario original? Que Cocteau n'a-t-il entièrement revendiqué cette seconde paternité de ses personnages? L'un et l'autre y auraient gagné. Regrets superflus, certes, puisque le film existe; mais, tirailé entre la caméra de l'un et le texte-commentaire de l'autre, pris entre les exigences propres du "cinématographe" et un roman qui pour continuer à vivre ne demandait rien à ses images, il se défend mal d'un double malentendu, que traduit aussi bien l'embarras du critique que la gêne du spectateur.

Le succès des "Parents Terribles" à l'écran ne constituait pas valablement un précédent, car la parenté de ces parents et

de ces enfants ne reposait guère que sur l'assonance des titres. La pièce de Cocteau bénéficiait d'une longue expérience de la scène; le lent rodage de multiples répétitions avait permis aux acteurs de dire leurs répliques exactement " dans le temps ". Le théâtre est la chose qui peut " rater " un soir : mémoire qui peut manquer, geste qui peut sortir du mouvement. C'est là tout ensemble sa faiblesse et sa grandeur, et paradoxalement sa beauté qui lui permet de renaître chaque soir. Mais quand les successifs instants où la vie tremble au bout des lèvres s'ajoutent en l'unité harmonieuse d'une mise en scène bien réglée, alors, vienne la caméra et ses sortilèges, la machine affermit cette vie sans la stériliser. Le miracle s'était produit pour "Les Parents Terribles". Au départ, ces avantages matériels n'étaient pas minces. Ils n'étaient pas non plus les seuls: le tissu serré de l'intrigue emprisonnait solidement le spectateur, ne le laissait pas rêver trop longtemps à l'inceste larvé, à l'équivoque richesse de cette âme de mère; enfin la rencontre du père et du fils dans un même amour représentait déjà un des thèmes de prédilection du cinéma.

Au lieu d'une pièce de théâtre, nous avons un roman et ce roman n'est en réalité qu'un récit, riche et complexe sans doute, mais aussi vague et fuyant, où les démarches de l'action ne sont pas assez soutenues par une trame suffisamment solide. Se trouver en face d'une richesse dangereuse, parce que tout intérieure, semblable aventure était arrivée à Delannoy adaptant "La Symphonie Pastorale". Mais, dans le cas présent, comme dit le docteur à propos

de Paul souffrant, "la maladie se complique d'une crise de croissance." Suggestion très exacte des difficultés du film et phrase si lucidement prophétique de son quasi insuccès qu'on s'étonne que Cocteau ne l'ait pas retranchée de son dialogue. C'est qu'en effet ces héros sont des enfants, et ils le sont d'abord par leurs corps. Après la belle séquence d'ouverture (ce décor, cette bataille, et cette neige qui nous restituent le meilleur du "Sang d'un poète"), comment pardonner les pectoraux robustes et les biceps massifs de ce qui voudrait être l'image un peu souffreteuse d'un garçon pâle d'à peine quatorze ans, terrassé par une boule de neige? A ce Gérard trop grand garçon qui le raccompagne, nous aurions volontiers préféré l'ange Heurtebise. Seule Nicole Stéphane se meut avec grâce dans ce monde délivré de toute pesanteur; il fallait ce profil anguleux d'Electre, et ces yeux liquides et durs pour accrocher dans l'air de la " chambre " les subtiles parcelles de noblesse pénible et cruelle dont se nourrissent et vivent les enfants. Car enfants sont-ils encore par leurs âmes: plus qu'enfants, adolescents qui s'ignorent parce qu'on ne leur a jamais dit qu'ils l'étaient, habitués, selon la belle formule de Cocteau, "à vivre en contrebande", ils confondent les trop grandes clartés de la pellicule. L'envoûtement qui nous liait à eux dans le roman, qui, en suivant le fil ténu du "jeu" nous conduisait de l'hypnose de la gomme mâchée jusqu'aux drogues de l'Inde, cède la place, devant les reliefs trop accusés de la caméra, au sentiment dirimant d'une étrangeté monstrueuse. Le mythe Dargelos, le plus fort de tous les mythes de la "chambre", soutendait le roman de sa présence obsédante; l'élève disparu de l'écran, sa

photographie enfouie dans le "trésor", le ressort est détendu et la ressemblance frappante d'Agathe (Dargelos et elle ne font qu'un dans la figuration) ne semblera pas au spectateur devoir participer de la nécessité d'un destin.



Certes, une fois vu le film, on ne saurait accuser les deux co-réalisateurs de trop peu de subtilité. Mais, pour avoir été senti, le danger n'en subsistait pas moins, et le remède employé n'eut pour effet que de faire empirer le mal. Provoquant parfois par son hermétisme, trop souvent inutile, le texte dit par Cocteau en marge des images accentue le malaise jusqu'à l'irritation, Cette superposition de deux images, l'image poétique verbale en surimpression sur l'image cinématographique, fait fâcheusement double emploi. Les réussites sont rares, mais encore faut-il les signaler: telle la mort de Michaël au volant de son automobile de course; tandis qu'une vapeur blanche en-

vahit peu à peu l'écran, une voix sobre et grave s'élève, soulignant la part du destin. Mais quand cette poésie se dégrade en commentaire, à trop respecter la lettre, elle en arrive à fausser l'esprit du roman.

"Le jeu", "la chambre", "le trésor", ces références à un univers très secret nous deviennent étrangères parce qu'elles ne sont pas senties, mais assénées par un récitatif trop bavard. Les enfants peuvent "partir". Nous, nous ne partons pas. Nous restons en deçà des pays, des décors, que ce "jeu" suscite et construit, bientôt emprisonné par eux. Ce voyage n'est pas pour nous et nous restons sur notre regret d'avoir subi pendant quatre-vingt dix minutes une invitation malheureusement inacceptable. Plutôt que de démission des réalisateurs, ou, ce qui revient au même, de manque de confiance dans le cinéma comme moyen d'expression, il conviendrait de parler de malentendu entre Melville et Cocteau. Le dernier seul eût peut-être mieux servi le film. Attendons donc "Orphée", et attendons Cocteau à "Orphée".

Non qu'il faille pour autant dénier toute valeur à l'œuvre propre de Melville dans "Les enfants terribles". On exemptera volontiers d'une critique un peu trop impitoyable (mais noblesse oblige) ce qui dans le film correspond sensiblement à la deuxième partie du roman. La tension qu'y introduit l'intrusion d'Agathe dans la chambre des enfants fait oublier la lenteur épisodique du début et centre l'intérêt. Surtout la caméra commence à jouer son rôle propre, qui est un rôle de générateur: dans cet autre Xanadu où le riche mariage d'Elisabeth transporte les enfants, la voix de Cocteau se fait plus discrète, l'objectif

II.

plus entreprenant. Vu d'en haut en plongée, le grand carrelage de la galerie figure assez bien l'échiquier sur lequel Elisabeth va bientôt mener sa partie de mort. Déjà condamné par " le génie de la chambre " Michaël contemple de loin le groupe des enfants qu'il ne comprend pas, tandis que la caméra parcourt la galerie, la peuple, façonne les grands paravents en forme de chambre et organise ainsi sous nos yeux ce monde antagoniste auquel, préfabriqué, nous n'arrivons pas à croire. Dévidé par l'objectif même, le fil (le sort) qui lie ensemble les personnages cesse alors d'être une illusion verbale et nous le sentons bien quand cet univers clos péniblement construit se désintègre, quand les grands paravents s'abattent sous le poids du corps d'Elisabeth rendue subitement par la mort à sa pesanteur terrestre.

Agathe: " un nom qui rime avec frégate dans un des plus beaux poèmes qui existent " dit Paul dans le dialogue. Dans le paradis des amours enfantines, les " Enfants terribles " n'avancent qu'un pied, trop subtils pour y accepter ce renoncement qu'est la jouissance. Mais, un degré plus haut, on trébuche, et Jean Pierre Melville réfléchira sans doute un peu avant de tenter d'adapter "Ulysse" ou "Le grand Meaulnes"

SERGE LANCEL

CARNÉ PREVERT ET LE REPORTAGE

Marcel Carné disait, parlant de son dernier film, qu'il s'agissait d'un exercice de style; un exercice assez inhabituel en effet, qui nous transportait loin d'un monde familier, celui des faubourgs sombres et des ports brumeux. Carné faisait un effort de décentralisation assez pénible pour lui comme pour nous. En vain le photographe a-t-il essayé d'atténuer la lumière crue d'un port ensoleillé, en vain nous montre-t-on le décor réaliste d'un café provincial (sommes-nous assez loin d' "Hôtel du Nord"!) ou d'une brasserie cherbourgeoise. Carné n'était plus dans son élément, ratait ses effets, ne savait quelle excuse donner. Nous a-t-on assez rebattu les oreilles des fameux pêcheurs de Port-en-Bessin. -

" Attention! il ne s'agit pas de figurants! "IL" a pris de véritables gens de mer, quelle tranche de vie! "

Eh bien, montrez-nous donc ces pêcheurs, faites-les parler au moins. Mais non. Quelques vues d'enterrement, un ou deux plans de café et l'assemblée réunie pour la vente d'un bateau: au total même pas dix minutes de film; c'est peu n'est-ce pas? Faut-il l'animer? Voici Carette, l'ivrogne, avec son accent faubourien, ou le capitaine du bateau qui a du faire ses classes à Marseille, avant d'aborder à Port. Nous n'y sommes plus du tout, forcés de nous concentrer sur une intrigue qui n'en vaut pas la

peine, (les amours de Jean-Pierre Aumont Annabella, dans "Hôtel du Nord" valaient-elles mieux? Mais qui se souciait d'eux, quand paraissait Jouvét ou tout simplement les clients de l'Hôtel?)

D'où notre impression: Carné tourne à vide; que lui manque-t-il pour réussir son film? Ce n'est pas très sorcier: l'inséparable Prévert n'était pas de la partie!- Et tout le monde respire. Un tandem comme celui-là ne se dissocie pas sans mal, et Carné sans Prévert, ce n'est même pas Carné. Il serait aussi facile de dire: Prévert sans Carné....mais non, ce n'est pas si simple, car Prévert sans Carné, ce n'est pas Prévert diminué mais au contraire, semble-t-il, Prévert puissance dix; je n'en veux pour preuve que les "Amants de Vérone" de fameuse mémoire.

Bien sûr, une semblable collaboration ne va pas sans heurts. L'équilibre pleinement réalisé dans une oeuvre comme "Quai des Brûmes" ne manque pas de se détruire si l'un des deux auteurs se fait la part trop belle; ce sera si l'on veut le demi-échec des "Portes de la nuit" où il nous semble trop souvent que Carné puis Prévert viennent chacun à leur tour faire leur petit numéro, puis disparaissent pour laisser toute la place à l'autre.

Malheureusement, Carné est responsable des images et Prévert du dialogue: ainsi nous aurons droit tantôt (au début du film particulièrement) à de belles illustrations de Barbès-Rochechouart, tantôt (un peu partout) à de beaux (?) " morceaux parlés " qui empâtent la pellicule, suppriment le rythme et font sourire les spectateurs trop bien élevés pour protester.

Rappelez-vous ces petits chefs d'oeuvre de poésie:

- "En 1939, j'étais à l'île de Pâques."
 - "Tiens, mais j'y étais aussi."
- Son nom gravé entre mille autres sur une statue, il l'avait remarqué!...
- "Le jour de Noël, j'étais à San Francisco"
 - "Et moi à New-York."
 - "J'écoutais une chanson."
 - "Je chantais à la radio."
 - "Mais alors, c'était vous?"

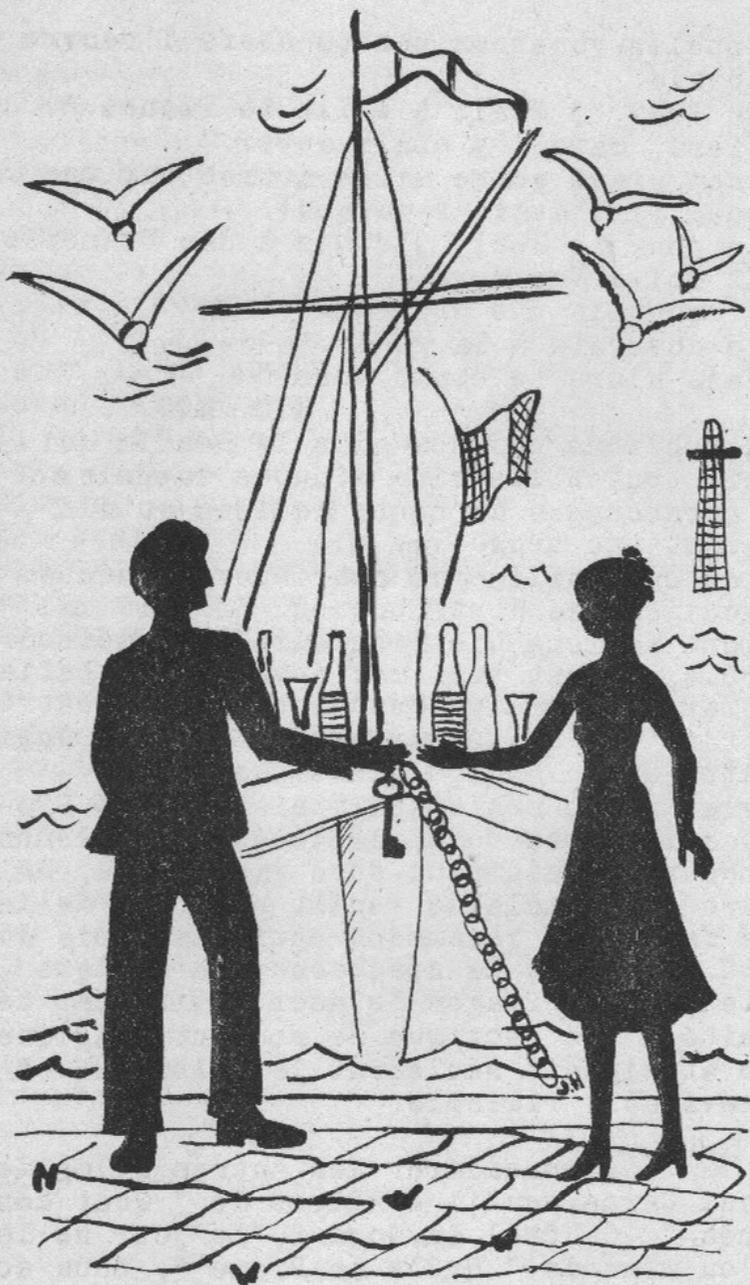
ETC. ETC...

N'oublions pas non plus le Destin qui venait toutes les cinq minutes rappeler à ces personnages de conte de fées qu'ils jouaient une tragédie.

Et qu'on n'aille pas attribuer cet échec à un accident de distribution. On voit mal comment Marlène Dietrich aurait pu défendre le rôle, il est vrai mal joué, de Nathalie Mattier, et comment cette poésie douceâtre n'aurait pas collé aux lèvres de Jean Gabin habitué à un langage plus rude.

Le vrai responsable était bien plutôt Prévert qui, cette fois, dépassait visiblement la mesure (mais peut-être pas, hélas, SA mesure). Le malaise venait bien, et de la même façon que récemment pour "La Marie du Port" de ce que le spectateur en quelque sorte privé d'images "s'accrochait" par nécessité à une intrigue se voulant tragique. Elle atteignait seulement le mélodrame et l'inévitable ridicule.

A considérer les autres films de Marcel Carné, qu'il s'agisse de " Quai des Brûmes ", " Hôtel du Nord ", "Le jour se lève" ou même de " Drôle de Drame ", nous sommes forcés de constater que l'intrigue, adaptée d'un roman ou imaginée pour le film,



ne valait guère mieux; seulement on ne s'en souciait pas, voilà toute la différence. Quoi de plus banal que ce personnage de Gabin, "éternel" mauvais-garçon-au-grand-cœur", déserteur ou assassin d'occasion qui recherche le bonheur, l'amour ou tout simplement la tranquillité

(- "Je veux qu'on me foute la paix!"

- "Tu vas la taire, ta gueule?" BIS), alors que tout se ligue contre lui?

Et quelle différence ferait-on entre les films de Carné ("Quai des Brumes" ou "Le Jour se lève") et ceux de Duvivier ("La Bandéra") ou de Grémillon ("Remorques"), si l'histoire, la simple histoire en faisait tout l'intérêt? Prévert aura beau charger le personnage de tous les mythes particuliers de son petit univers, le rôle n'y gagnera pas beaucoup en densité ni en valeur humaine. 1) *C'est le "style" qui fait la différence. Le style "et" de Carné -*

C'est avant tout que Carné évite de concentrer la lumière et l'attention sur UN acteur principal et il faut s'appeler Jean Gabin, c'est à dire: représenter par son seul nom un type d'homme bien connu pour que le spectateur se croit obligé de ne pas regarder plus souvent à côté. - Voyez ce qui se passe en revanche lorsque le trop fameux Gabin est remplacé dans un rôle central par un Jean Pierre Aumont: le couple d'amoureux affadi (mais sans la petite nuance d'ironie qui sauvait les amoureux de Clair) s'efface devant la clientèle bruyante, vivante de l'Hôtel du Nord. Plus que les simagrées de deux marionnettes évoluant sur le devant de la scène importe ici la figuration et la toile de fond.

D'où l'importance des personnages secondaires: que d'acteurs aujourd'hui célèbres ,

pouvons-nous reconnaître reconnaître dans ces films de 1936-1938.

Pour le seul "Hôtel du Nord" nous trouvons: Andrex, Bernard Blier, François Périer, Louvigny, Jeanne Marken, Paulette Goddard, Berval, jouant des "pannes" de quelques phrases. Ceci pour la figuration; quant à la toile de fond, le canal Saint Martin, le Quai de Jemmapes, restitués exactement en studio nous introduisaient dans une ambiance peut-être artificielle mais du moins poétique et familière que la prise de vue directe des réalisateurs italiens ne peut nous donner.

Et c'est bien un mot caractéristique du film que celui de Jouvett repris par Arletty, se croyant insultée:

- "J'ai besoin de changer d'atmosphère."

- "Atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une tête d'atmosphère..."

Du Quai de Jemmapes au Pantin du "Jour se lève", au Havre de "Quai des Brûmes", nous ne quittons pas les quartiers populaires et sympathiques, peuplés de visages familiers: On pourrait même dire qu'il y a des personnages-types de Carné, comme il y a des personnages-types de Clair; ce sont les ouvriers, éclusiers, employés ou clochards (Aimos dans "Quai des Brûmes"), toute une foule de petites gens qui se retrouvent au café ou au bal (le 14 juillet d'"Hôtel du Nord")

A la limite, Carné nous en offre la caricature dans "Drôle de Drame": c'est le clochard Genin, le policier Alcover ou le tueur de bouchers Barrault. Ici encore le réalisateur nous donne une ambiance burlesque plutôt que les aventures d'un couple comique; il ne résiste pas au plaisir de faire promener sa caméra au milieu d'une foule bruyante où nous reconnaissons toujours, au

passage, des mêmes figures de connaissance: c'est la manifestation devant la maison de Chapel - Simon ou cette même maison envahie par la police et les journalistes.

Pendant l'Occupation, Carné comme bien d'autres chercha une évasion dans le merveilleux et la fiction: "Les Visiteurs du Soir" qui tranchent si nettement sur son oeuvre, mériteraient à eux seuls toute une étude.

"Les Enfants du Paradis" de la même époque, renouaient de façon originale avec sa manière habituelle: Carné, ce grand reporter, mais "reporter d'ambiance" qui réussissait si bien à faire vivre un milieu, un quartier, tenta de concilier cette peinture avec le besoin d'évasion qui provoquait à ce moment tant d'adaptations, de Balzac notamment. Cette fois, il nous transporta sur le Boulevard du Crime en 1830 et le grand reportage devint...une chronique.

Depuis, son goût des atmosphères populaires, des évocations poétiques dans un décor toujours gris (ce qu'il avait traduit dès "Nogent", son premier film) le poussa à réaliser "Les Portes de la Nuit"; nous avons vu qu'il ne porte pas la responsabilité de cet échec.

Comment a-t-il pu manquer à ce point "La Marie du Port"? Son manque d'inspiration, parallèle à celui de Kosma, sur un scénario qui frappe par son inexistence, suffirait à l'expliquer. Devons-nous regretter cette "Fleur de l'âge" restée en bourgeons?

A coup sûr, nous regrettons la grande époque d'"Hôtel du Nord" et le grand reporter Marcel Carné... qui fera peut-être mieux la prochaine fois?

" L' HERITIERE "

Dernière née de William Wyler, mais première des filles de la Paramount et de l'auteur, "The Heiress", le film aux cinq "os-cars", après avoir fait les beaux soirs de Londres et de Bruxelles, décongestionne les Champs-Élysées.

Si l'on me pressait de donner des équivalents à cette " Héritière ", j'avancerais hardiment les noms de Balzac et d' Orson Welles, les titres des " Ambersons " et du " Cousin Pons ".

Comme dans ces " Ambersons ", le déroulement des événements aussi implacable que l'Horloge Parlante, risque de lasser le spectateur non prévenu qu'emprisonne, comme une ratière, la fausse humilité statique. Seulement la finesse du trait de l'analyste récompense très richement sa patience. Ici comme là, le travail du cinéaste moule si précisément l'adaptation du roman que le départ entre eux semble inadmissible. Mais s'il est bon d'insister sur les rapports entre Wyler et Welles, explorateurs, comme Balzac, d'âmes, s'il est vrai que leur art procède du roman, se situe ponctuellement dans le temps, fait fouiller par ses spots les visages " et ce qui se trouve derrière les visages ", qu'apporte la minutieuse maniaquerie insupportable de Wyler? Une belle férocité.

Ce travail au centimètre carré, implacable et apparemment insensible, cet examen

minutieux, microscopique, déformant, font de Wyler un cruel. Certes, son art consiste au premier chef à arracher un ricanement au spectateur là où universellement on ne tire que des larmes. Point chez ce rigoriste, chez ce classique (J'excepte Mrs. Minniver) d'effets faciles, de gros plans de petites filles en larmes. En fait, le film est atroce, à hurler.

Mais surtout, entre la rétine de la caméra qu'impressionne le visage de Catherine et l'œil de la jeune fille, une loupe en permanence empêche de ciller. Stroheim, Huston aussi, Clouzot peignent féroce, farouchement même, mais à longs traits, comme une fresque. Leur lorgnette offre l'excellence d'un plan d'ensemble rapproché.

De " L'Héritière ", eau-forte cinématographique, les dimensions s'établissent au compas et au tire-ligne. Reprochera-t-on à Wyler - pointilliste - la facilité du gros plan où la rigole d'une ride, le puits de la fossette baignent au grand jour dans le soleil de l'opérateur A. S. C?

Non car (une phrase comme celle-ci devrait commencer par: ce diable d'homme) les gros plans n'occupent pas l'écran. Le cadrage forcé recrée pour le spectateur la consolation d'un choix illusoire. Mais la sécheresse fait bientôt place à un raffinement cynique et bien élevé. A cet égard, les plans fixes prolongés de Morris dévorant Catherine de baisers, qui braquent imperturbablement l'œil sur des détails sur des détails inattendus, sont presque intenable.

L'étude psychologique ~~perce~~ cerne de tellement près chaque personnage qu'elle l'isole. L'incompréhension et la brutalité inhumaine du père à l'endroit de sa fille s'expliquent

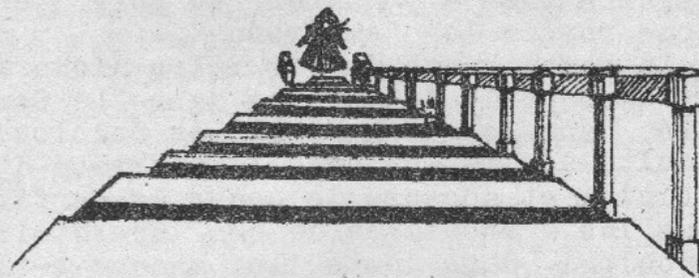
par cette espèce de carapace abstraite où l'ont enfermé le souvenir et le deuil; le regard absent qu'il jette sur le monde lit seulement en surimpression l'image de la femme morte - jamais recouverte par l'autre image de la fille vivante. Acharné à une impossible décalcomanie, il souffre intensément quand la copie manquée, quand l'ébauche tronquée - sacrilège - met la robe rouge qui paraît à ravir sa blonde mère.

Pour illustrer, la scène à Paris, où machinalement, comme autrefois à la mère, il offre à sa fille du chocolat, le refus et le départ précipité du café, sont des plus significatifs. Avant de monter l'escalier, (chère robe rouge, cher escalier de Wyler) - dernier rempart de ce monde, il glisse dans sa poche le portrait de sa femme avec une telle discrétion que le geste, pourtant capital, risque de passer inaperçu. (C'est que l'art de Wyler tyrannise le public. Le détail passe rapidement et nul ne retourne en arrière.) - Telle est la subtile traduction de l'âme du père, qui vit comme un mort, la pupille exorbitée, tragiquement gonflée par la gravure de cette Rebecca qui, en mourant, l'a tué.

Plus que ces cris, ces colères, plus que ces rages froides, la solitude désespérée de ces héros nous glace. Le père meurt sans un regard de sa fille ou de la caméra. L'amoureux présumé reste pour finir à la porte, et Catherine monte, se retire dans sa chambre. Une fois grimpé l'escalier, - ce Styx -, elle est morte pour nous. Nul clin d'oeil vers son enfer : Wyler n'est pas Orphée mais Boileau. - Chacun se complète seul et se recroqueville à l'approche de l'autre. Seule la tante, vacillant hochet, fait exception et essaie de réunir ses parents; mais elle est repoussée et bafouée.

La fille est le portrait raté de sa mère, mais elle ressemble bien plus encore à son père. Il faut la voir quand revient le jeune homme, après la mort du Père. Elle le reçoit avec les mêmes gestes, les mêmes paroles incisives, les mêmes attitudes brusquées que celui-ci. Comme lui, elle le renvoie.

Quand Morris, avec lequel elle a décidé de fuir, ne vient pas la chercher, elle doit gravir, elle aussi, sa valise à la main, cet escalier. On voit d'abord de dos la jeune fille et l'obstacle immense au fond, puis l'appareil plonge dans la cage



et minuscule, rapetissée, Catherine monte interminablement et on a l'impression que jamais ne prendra fin ce calvaire.

Le désarroi intérieur que suscite la présence de celui qu'elle a aimé, qu'elle aime peut-être encore se traduit habilement par plusieurs fins: un plan américain assez long de Catherine (la musique s'enfle et prend de l'ampleur) - Catherine assise à sa tapisserie - et enfin le martellement final impuissant à triompher de la saine volonté.

Enfin, le "treatment" du personnage un peu mince du jeune homme révèle la présence, dans la coulisse, d'un maître. Le doute est

toujours permis. Au moment où l'on jurerait que l'on tient enfin le coureur de dot, un infime détail nous fait tiquer encore. A ce stade, l'équivoque se manie avec la délicatesse d'un horloger, surtout quand la passion de ces fauves se déchaîne.

Dans cette fosse aux lions, Mlle de Haviland, tour à tour adorablement laide et farouchement ensoleillée par l'amour, tire à ravir son épingle de cette tapisserie. J'avais l'intention de lui décerner moi aussi mon petit "Oscar" pour les dernières séquences où elle n'est pas loin d'atteindre l'impeccable maîtrise d'Agnès Moorehead, mais le film, lourd de la gloire de cinq prix, n'a rien à y gagner, et puis, je viens de revoir les "Ambersons"...

La barbichette de Sir Ralph Richardson vaut bien celle de Larquey dans "Le Corbeau" celle, dans les "Bas Fonds" de Sokolov. Il ausculte son poumon avec la sobriété d'un praticien et découpe le cœur de sa fille comme les grenouilles de son laboratoire: au scalpel. Sans doute lui manque-t-il le parapluie de "P.H. contre Gestapo"; non qu'il l'ait perdu, mais seulement avalé.

Nouveau Gary Cooper affirme la publicité, Montgomery Clift séduit Catherine (et le public?) en chantant "Plaisirs d'Amour"... en Français puis en Anglais. Au reste, M. Clift a de fort belles dents; Wyler le sait: ils en usent.

LA FABLE MONTRE qu'elles sont juste assez bonnes pour croquer, sous la pluie, le marmot, mais non, dans ses riches pénates, la dot de L' Héritière.

GILLES JACOB.

NOTES SUR L' "ESPOIR "

Ce film m'a toujours paru dépasser le documentaire sans tomber non plus dans le genre film d'aventure; c'est qu'on ne nous représente ni les mérites d'un parti avec un désir de propagande désintéressée, ni le tableau mouvementé d'une lutte héroïque; on nous introduit dans un monde de guerre, dans un univers que le danger perpétuel a transformé, dans des consciences tendues, surtendues vers la lutte; nous oublions l'histoire et entrons dans cette humanité imbibée de guerre, dans ce pays qui se trouve être l'Espagne, à cette époque qui se trouve être celle de la lutte franquiste.

Dès le début nous assistons à une mort; l'oraison funèbre nous contraint à pénétrer dans ce monde creusé par la mort, par cette quatrième dimension de la mort qui ne cessera qu'avec la dernière image et le dernier accord de cette musique dure et arc-boutée de Darius Milhaud.

C'est ainsi que les séquences suivantes nous apportent le témoignage de ce qu'est une existence exaltée par le danger. Pour ces hommes, chaque persienne devient dangereuse, chaque mur redoutable; les choses se vident alors de leur signification habituelle et inoffensive, et se présentent dans leur pureté et leur singularité. La boutique où se prépare le coup de main devient un lieu étrange et la cornue une mystérieuse bête tout autant que les chars

d'assaut; de même les avions sans moteur parqués dans leur hangar font partie d'un univers mythologique, comme des sphinx de fer; et lorsque ces sphinx deviendront des sauterelles et s'envoleront en pleine nuit, les paysans dans leurs voitures trembleront et se coucheront sur leurs volants; la promenade en auto dans la nuit, la vision d'un cortège d'hommes chargés de chairs saignantes et la retour à travers un océan d'herbes géantes, autant de signes qui nous indiquent l'immensité de cette vie habitée par la guerre et le danger.

Mais ces hommes sont aussi en rapport direct avec les bêtes; on sent une intimité profonde entre ces vies périlleuses et ces troupeaux qui fuient devant les mitrailleuses et les avions; dans la voiture qui se précipite sur le canon se trouve une chèvre; dans les rues presque désertes des chiens, des ânes traînent toujours au premier plan.

Ce qui nous révèle dans sa pureté ce monde, à nous qui ne connaissons pas cette existence tendue par le danger et par la mort, c'est une utilisation remarquable de l'éclairage et du bruitage. On remarque soit une lumière intense d'après-midi d'août espagnol, soit cette lumière de début de soirée, chaude et douce, qui transfigure le paysage avec une étonnante facilité, soit enfin en pleine nuit la lumière cruelle des phares d'auto qui creuse des ombres inhabituelles sur les visages, les maisons et les routes.

Le bruitage est aussi soigné: qu'on se souvienne du silence rythmé par le canon à la seconde séquence, puis des bulles qui cré-

vent à l'intérieur de la cornue en contre-temps avec le canon, court-circuit sonore d'où naît une étrange impression de solitude; qu'on se rappelle également, après la collision de l'auto et du canon, le déchainement des sirènes et des mitrailleuses, et aussi plus tard en pleine nuit les claxons angoissés des voitures en bordure du champ d'aviation; et tout cela sur un fond inépuisable d'appels de troupeaux, de bêlements, d'abolements.

D'autre part ce film est un des rares à avoir su créer par une utilisation parallèle très habile de l'éclairage et du bruitage, des impressions d'un ordre différent. Pour ne prendre que deux exemples, je citerai d'abord le moment où le boiteux et son chef vont dans une ruelle prendre une auto: lorsque soudain un coq se met à chanter, de ce cri et de l'ombre de la ruelle naît une surprenante impression de fraîcheur; le second exemple se place après le capotage de Schreiner: lorsqu'il s'avance vers Magnin, en même temps que l'on voit un paysage de sable et de pins éclairé par un soleil de fin d'après-midi, l'on entend une multitude de grillons, et ces deux sensations, visuelles et auditives, en éveillent une troisième de chaleur et d'épuisement.

Mais c'est dans la fameuse collision, (de l'auto et du canon), que cette technique obtient son plus troublant effet: l'auto s'avance et se rapproche de plus en plus à mesure que se fait de plus en plus intense et fréquent le bruit des mitrailleuses; il s'établit une montée en flèche du double rythme visuel et auditif, quand soudain c'est le choc et qu'à cette succession de plus en plus rapide et violente des images fait brusquement suite un vol de pigeons, en même temps qu'un grand silence; mais ce vol n'a

aucune valeur symbolique, et vouloir lui en attribuer une c'est méconnaître son vrai rôle qui est de faire sentir la présence de la mort à la faveur de cette violente rupture de rythme. Le même effet est d'ailleurs obtenu avec autant de bonheur un peu plus loin: dans le jardin d'un bistrot, à la chute rapide de deux hommes qui se tuent succède brusquement l'image silencieuse d'un tonneau largement éclairé. La mort devient alors quelque chose d'extrêmement proche et mystérieux. C'est avec elle aussi que s'achève le film: raison d'être de l'immense cortège, un cercueil se balance ridiculement sur le dos d'un mulet; c'est à une exaltation de la mort que nous avons affaire ici.

Cette suite non liée des séquences, écartant toute perspective documentaire ou autre, impose le point de vue que nous prenons ici; si le film voulait uniquement rapporter des épisodes de la lutte anti-franquiste, on pourrait lui reprocher un manque de logique et de rigueur, mais un tel reproche ne tient pas, si l'on voit dans ce film le témoignage de ce que sont des vies d'hommes qui ont retrouvé, par une intimité avec le danger et la mort, le sens et la présence du monde. De même qu'une remarquable utilisation de l'éclairage et du bruitage dégage les choses, les paysages, les êtres, de leur crasse de significations habituelles pour les rendre dans leur pureté et leur singularité, de même l'on a volontairement égaré le spectateur-auditeur en ne lui laissant pas regrouper les épisodes et les situer sur une carte, à seule fin de l'obliger à voir et à comprendre l'essentiel.

JOEL BARREAU

JEAN GEORGE AURIOL

Il est trop tôt pour mesurer pleinement l'étendue de la perte que vient de causer au cinéma la mort de Jean George Auriole. Les collaborateurs de "la revue du Cinéma", les amis de Jean George diront sans doute quelque jour l'importance de celui qu'ils connurent comme le plus séduisant et le plus attachant des hommes. Mais il appartenait à "Raccords" de dégager dès maintenant l'essentiel de son influence.

La première revue de cinéma intitulée: "du cinéma" (1928-1931) et la seconde: "La Revue du Cinéma" (1946-1950) sombrèrent toutes les deux par suites d'embarras financiers, de l'abandon des éditeurs et de l'indifférence des pouvoirs publics. Mais les vingt-sept numéros d'une publication qui se voulut délibérément intellectuelle, - et dont le style fut copié depuis en Italie ("Bianco e Nero"), en Angleterre ("Sequence" - "Sight and Sound"), - n'auraient pas, de l'aveu unanime, existé sans ce prestigieux animateur.

Cette revue, document artistique d'une grande valeur, et d'une probité presque minutieuse, réussit pour la première fois, par ses articles de synthèses, par son souci de définir au delà des oeuvres du moment l'esprit et le langage du cinéma, à éviter le danger qui guette les ouvrages d'actualité et à prendre au contraire, avec la course du temps, sa véritable valeur.

Jean George Auriol, dès son jeune âge acquis au journalisme, se manifeste également dans "L'ami du peuple", où lui est confiée la tribune de la critique, et dans "Pour Vous". Il traduit deux livres sur le cinéma : "Technique du film" et " Silence on tourne". Plus tard L'écran français lui ouvrit ses colonnes. Son goût de la mystification lui avait fait choisir, pour signer de brillants reportages, un pseudonyme à l'américaine. Ainsi s'alignèrent à "La Revue du Cinéma" les articles d'Amable Jameson.

Cette activité consacrée tout entière au cinéma déborde de bonne heure le cadre du journal. Scénariste, collaborateur de L'herbier pour ses premiers films, Auriol écrit avec Marc Allegret l'adaptation de Lac aux Dames. Il rédige aussi plusieurs scénarios dont "L'Honorable Catherine", et collabore récemment aux dialogues de "Fabiola". Partisan convaincu de la coproduction franco-italienne, il travaillait, quand la mort vint le surprendre, au dernier film de Zampa. On retrouve en cette sympathie pour le climat italien, quelque chose de la personnalité profonde de J.G. Auriol; une grande sensibilité, un raffinement à la Stendhal, un certain goût du mystère - en bref une manière de romantisme parmi cette parfaite lucidité.

Mais, autant qu'on doit regretter l'homme d'un délicieux commerce, et d'une large culture, que fut J.G. Auriol, il faut déplorer ce vide brusque, creusé par sa disparition, dans la critique cinématographique d'aujourd'hui. Cette attention passionnée, cet enthousiasme de découvreur qui le faisait organiser le congrès de la Sarras (rencontre de techniciens et de cinéastes tels qu'Eisenstein et Ivens, initiative

audacieuse à l'époque), il sut les manifester dans le domaine, trop souvent galvaudé, de la critique - dans ce commentaire jamais achevé de l'intelligence d'une machine. Dans cette "Revue du Cinéma", qu'il voulut et organisa, et dont il fit un rendez-vous de noms illustres, il écrivit lui aussi, avec ces bondissements d'intuition, avec la démarche alerte, fougueuse, le pas de conquête qui était le sien, ces articles, demeurés dans la mémoire, où se marquent un flair souvent infallible, une étonnante sûreté de détection. King Vidor, Murnau, le cinéma soviétique, Orson Welles, l'école italienne enfin, on n'en finirait pas de citer ses découvertes, ou, en terrain déjà exploré, ses inédites prospections.

Restaient, en préparation, un livre sur René Clair, une étude sur Autant-Lara. Quand un jour, sur la route de Chartres...

RACCORDS

HOMMAGE A KURT WEIL

Le cinéma vient de perdre, en la personne de Kurt Weil, l'un de ses plus grands musiciens, et surtout l'un de ses précurseurs.

Après l'immense succès de sa première oeuvre, Kurt Weil, comme tant d'autres, était parti pour les Etats-Unis, et il signa les partitions de plusieurs autres films, mais son chef-d'oeuvre restera L'Opéra de Quat' Sous. Est-il besoin de rappeler ici l'exceptionnelle valeur de cette musique? Les airs de L'Opéra, avec leur humour, leur mélancolie, leur finesse satirique, restent dans toutes les mémoires, et des chansons comme "La fiancée du Pirate" n'ont pas vieilli. C'est un fait presque unique dans l'histoire de la musique de cinéma qu'une aussi durable fortune, et l'on peut se demander si le souvenir de certains succès actuels restera aussi vivace dans un temps que l'est resté celui de l'Opéra de Quat'sous.

Plus que la valeur de ce film, c'est son importance dans l'histoire du cinéma qui nous semble devoir être soulignée: Kurt Weil a ouvert une voie dans laquelle bien peu se sont engagés avec autant de bonheur que lui. Il a su trouver, avec G. W. Pabst, le secret d'une intime union entre la musique et l'image: L'Opéra démontrait qu'un film, aussi bien que d'une idée psychologique, philosophique ou picturale, peut partir d'une idée musicale: l'opéra de quat'sous, c'est la complainte du chanteur des

rues et de son orgue de barbarie: autour de ce thème initial, G.W. Pabst ordonna ses délicates broderies; ainsi la musique, plus qu'un simple accompagnement devenait le corps et la matière même du film, et L'Opéra de Quat'sous marquait la naissance d'un nouveau genre cinématographique: il donnait ses lettres de noblesse au film musical. On peut, sans exagération, voir dans l'Opéra de Quat'sous un des grands classiques de l'écran, et dans son auteur un des plus authentiques initiateurs du cinéma.

JEAN SANCERRE.

S A D S T O R Y

Nous savions Monsieur Pierre Laroche capable de la plus totale incompréhension. Nous n'oublierons pas de sitôt les injures qu'il a prodiguées à Robert Bresson à propos des "Dames du Bois de Boulogne", non plus que la très large part qui lui revient ainsi dans le boycottage d'un de nos meilleurs auteurs de films. (I)

Nous espérons néanmoins, dans notre ingénuité, qu'il respecterait "LOUISIANA STORY" qu'il s'aviserait de l'exceptionnelle valeur que prend ici la bande sonore (les silences n'y sont point un manque, tout au contraire!...), qu'il prendrait garde que le rythme du film, le lyrisme profond qu'il transmet se suffisent à eux-mêmes. Il nous paraissait que Flaherty avait parfaitement dit ce qu'il avait à dire par ses seules images, ce qui, à première vue, semble devoir être la démarche du cinéaste. C'était là compter sans la prétention qu'a M. P. Laroche d'être poète. L'on n'est pas impunément dialoguiste de Prévert. Et il faut avouer que, dans une telle perspective, ce raton-laveur a tout l'air d'une provocation!

C'est pourquoi Monsieur Pierre Laroche a écrit un commentaire pour "LOUISIANA STORY". Il nous explique le film; il est bien bon. Estimant sans doute insuffisantes les photos admirables, d'animaux ou de sous-bois, il enfile des fleurs de rhétorique, artificielles et poussiéreuses, il s'efforce au style

imagé, salive implacablement, sans omettre, comme de juste, quelques traits d'esprit "bien parisien", pour ajouter peut-être à la couleur locale. Et comme malgré cela, l'art de Flaherty, cinéaste pur, restait prépondérant, eh bien l'on a châtré, çà et là, coupant les plans à propos desquels, vraisemblablement, Monsieur Laroche, n'avait rien à dire.

Le sabotage s'avère ainsi des plus efficaces. Cette épopée, ce chant par et pour les yeux, n'est plus qu'un documentaire dûment commenté, non pas ennuyeux mais irritant et presque démodé. Par quel miracle nous furent épargnées en conclusion quelques phrases progressistes sur la Standard Oil ? Nous eussions été comblés.

Je ne commenterai pas, à mon tour. Le mal est fait, le producteur satisfait. Au reste, c'est la loi de nature : fût-il aux fers, un canard saura toujours rejoindre les marécages pour y barboter intensément, et bruyamment.

JACQUES R. BALLAND

(I).

Monsieur Pierre Laroche, dialoguiste de "La femme que j'ai assassinée", entre autres, reste également l'inénarrable auteur d'une "Petite stèle pour Orson Welles" dont la meilleure est sans doute d'intituler Welles "une enseigne au néant".

N.D.L.R.

PETITE MISE AU POINT.

La liste des films que nous déconseillions n'a pas été du goût de tous, il fallait s'y attendre. "L'Ecran Français" nous demande de justifier l'exil de trois d'entre eux : "SCARFACE" - "ORAGE" - "LONG VOYAGE HOME"; nous accédons d'autant plus volontiers à ce désir que c'était là notre intention première.

Quelle erreur fut, en effet, cette publication de titres de films, interdits ou conseillés, un peu à la manière de ces "index" à la porte des églises! De quel droit, moral ou spirituel, cet ostracisme ou cette gloire? Seule, une place parcimonieusement distribuée empêcha "Raccords" de donner alors ses raisons: mais il ne visait pas si loin. Simplement, s'estimant trompé par des jugements habituellement répandus et faisant autorité, il tenait à mettre en garde le lecteur en un temps où le prix des places est libre...

Il existe un malentendu "SCARFACE"; nous aurons fait oeuvre utile si nous le dissipons. Les historiens classent à juste titre cette oeuvre premier des films de gangsters. C'est donc un film original et important dans l'histoire du cinéma, si l'on en juge par ses trop fréquentes reprises. Mais en conclure que "SCARFACE" reste le chef-d'oeuvre du film de gangsters (Georges Sadoul) semble à tout le moins un peu hâtif. Certes, l'on n'est pas prêt d'oublier le rythme du récit, la violence des images, et pour être plus précis, la pièce de monnaie

qui sautille dans la main, l'enseigne au néon: "Le monde est à nous"; non plus que le sadisme de la mitrailleuse, joie physique à manier l'acier dont Grémillon se souviendra dans "Lumière d'Eté". Il reste surtout l'admirable scène du "bowling", après la fusillade des ombres: la boule du gangster "descendu", seule preuve de son existence et de sa force, tant qu'elle roule, dernier acte symbolique et dérisoire, va faucher les quilles, comme on faucherait des hommes... Ceci pour prouver notre bonne foi.

Mais les dialogues insipides traînent en longueur; les scènes ridicules aujourd'hui et d'un comique souvent involontaire - entre frère et soeur, gangster et fille, outre l'insuffisance des moyens employés si l'on songe à ce que l'on a vu depuis (petit nombre de policiers et de motocyclistes). ENNUIENT LE SPECTATEUR DE 1950 et lui prouvent que le film (avec "La femme de nulle part") (aujourd'hui insoutenable) reste un de ceux qui ont le plus vieilli.

Encore un coup, l'historien qui sommeille en moi m'ordonne de voir ce film important; dans la salle, le spectateur et le critique que je suis baillent, rient et déconseillent à leurs amis et lecteurs, qui, dit-on, délaissent les salles obscures, d'aller voir ce film-clé, pionnier d'un genre, mais qu'use le Temps, autrement qu'en anthologie.

Là où nous avons été à la lettre stupéfait, c'est quand le Minotaure défend "ORAGE". Au point que nous nous sommes même demandé (une seconde...) s'il l'avait réellement vu.

37.

Non qu'à "Raccords" nous n'aimions pas Marc Allegret. "Lac aux Dames", "Gribouille" et "Entrée des Artistes" restent à nos yeux de bons films que nous ne saurions trop conseiller d'aller voir. A la rigueur, "Félicie Nanteuil" n'est pas dépourvu d'intérêt. Metteur en scène plein de goût, peut-être l'un des plus cultivés du moment, Marc Allegret sait s'entourer de collaborateurs éminents, et s'il est obligé d'accepter parfois des scénarios du genre d'ORAGE, sans doute est-ce, comme dit Stroheim, qu'il a une femme à nourrir.

Le sujet d' "Orage" est emprunté à une nouvelle d'Henri Bernstein. Nous nous refusons à examiner sérieusement la grande scène du Deux, le couplet du Trois avec pour baissers de rideau des trains, des locomotives... Achard, Thirard, Pimenoff, Auric, Allegret et Morgan ont bonne mine dans de telles situations. Le Minotaure n'a plus qu'à se défiler au milieu du spectacle, sur la pointe des sabots. Est-ce la scène où l'auto de Boyer-Morgan s'arrête dans un petit chemin et se réveille entourée de moutons et de brebis qui l'a achevé ? Sans doute des vaches eussent mieux fait son affaire; mais Lebon n'en avait pas sous la main et c'est moins champêtre. A ce stade, le mélo s'avale comme une potion.

Nous reviendrons bientôt sur "LONG VOYAGE HOME" qui réclame un examen attentif. Fais-nous confiance, cher Minotaure, Thésée tient bon le fil.

THE CLAPMAN

BIENTOT

UNE NOUVELLE
REVUE LITTÉRAIRE

TERRE

DES

HOMMES

+ + +

Imprimerie :

A. MATHEY - 246, rue Saint-Jacques

Directeur-Gérant :

Michel FLACON - 45, rue d'Ulm.

+ + +

