

Le cinéma moderne et le sacré

A propos d'Orson Welles et essentiellement de *La Dame de Shanghai*.

« *Cela s'appelle d'un très beau nom, femme Narsès, cela s'appelle l'Aurore.* »

GIRAUDOUX.

Décidément nous avons juré de tenir une gageure, et ces lignes que vous lisez de nous et où semblerait devoir s'exprimer, même infime, un dévouement, de plus en plus vous jugez, j'imagine, qu'elles se déroulent selon le tracé d'une plaisanterie assez fade sauvée seulement de temps à autre par une discordance involontaire, révélatrice d'une inexprimable confusion. Car enfin, ce prétendu culte que nous prétendons servir, vous trouvez de toute certitude que nous l'assurons avec les négligences de l'officiant le moins attentif. Nous protestons à longueur de numéros, nous gémissons devant la platitude voisine de l'infini que sur dix œuvres chaque semaine présentées par le cinéma, notre idole, neuf narquoisement nous infligent et lorsque, pour notre bonheur, sortent deux films de deux grands metteurs en scène français, au lieu de nous réjouir et de battre des mains, les lèvres pincées, chagrinement nous esquissons une moue, et lorsqu'un film paraît signé par la minutie d'un célèbre réalisateur étranger, préparé avec toute la ferveur d'une technique nouvelle, nous vous affirmons avec la tranquillité de notre impertinence, qu'il vaut à peine l'honneur d'être dévisagé*. Singuliers ministres, qui s'emploient à effacer les traces des moindres manifestations de leur problématique dieu. Or, voilà une œuvre que les boulevards ont boudée, qu'ont dédaignée la plupart des critiques, dont Cocteau, qui

connaît la question, indique qu'elle ne constitue que bric-à-brac, et Bazin, qui la connaît au moins autant, qu'elle ne représente qu'un pastiche d'humour noir, l'œuvre la moins digne, apparemment, parmi des milliers d'autres, d'une caméra d'Hollywood qui serait honnête, précédée des appâts publicitaires de la vedette le plus péjorativement californienne, une œuvre enfin, était-il besoin de préciser le reste, dont son auteur rit quand devant lui on l'évoque, et voici que toujours aussi imperturbables, nous vous déclarons que quand bien même jamais sur ce modèle il n'y aurait qu'un film, celui-ci, depuis le soir où est née *La Dame de Shanghai*, personne ne peut plus nier que le cinéma soit apparu dans la constellation des arts. De lui, spéculant sur votre complaisance jamais lasse, pour une fois nous allons vous parler.

Sur un tel événement, dont il serait au moins nécessaire de traiter en un volume, cet ennui plane qu'il n'est possible à un critique que de lui consacrer l'esquisse d'un article. Aussi, tout de suite, vais-je vous dire ce que je pourrais taire. L'on commenterait sans fin le scénario parfois absurde-ment jugé absurde (1), alors que de sa complexité une seconde vision dissipe les ombres et les brouillards (aussi réels, au reste, dans l'expérience immédiate que sur un mur blanc le soleil de Midi) pour ne laisser, indélébile, qu'une logique froide, méticuleuse et cruelle comme une toile d'araignée. Sur une trame, et sur deux parfois qui s'entrelacent, et sur trois, des mailles se nouent et s'enchevêtrent, tissées par des bourreaux qui seront des victimes, des victimes qui seront des bourreaux, tels ces crabes étranges montrés dans certains aquariums, s'incrétant patiemment les uns

* Voir « La Corde », « La Marie du Port », « La Beauté du Diable » dans les n°s 2 et 4 de « Raccords ».



« ...la rencontre de Welles et de Rita, folle comme toutes les rencontres... »

dans les autres et s'entredévorent selon une orgie si étudiée qu'on ne discerne plus qui dévore ni qui est dévoré. Et de cette mêlée si tenace, de cette compacte horreur, se dégagent deux certitudes qui éclairent le récit de leurs ternes reflets, la première, dès le début évidente, qu'un homme, un étranger, Welles, qui a eu le malheur de traverser l'écran, n'en ressortira plus, outil livré à l'accomplissement de ces multiples ruses, la seconde, dont la révélation tardive, même sur les songes les plus blasés, imprime une désagréable blessure, que cette arabesque meurtrière était dessinée par le seul fil d'une Ariane qu'on avait crue un ange et qui n'était qu'un démon. Seulement pareille narration, si je ne puis évidemment discerner en quoi Welles sur elle a modifié du canevas apporté par le producteur, et si même il a modifié, je vois fort bien, en revanche, à supposer que dans son unique déroulement le film s'absorbe, qu'elle ne lui accorderait aucune originalité cinématographique et que de cet excellent film noir elle ne ferait qu'un film noir. Il est vrai que cette intrigue se promeut en sujet, cette aventure en drame, ce décor en milieu. Décidant de figurer l'homme qu'on berne, qu'on bafoue et qu'on vend, décrétant que le

citoyen qui menait les foules ici serait ballotté par une poignée d'aventuriers, délibérément, sans renoncer à sa personnalité tentaculaire (il parle toujours au long des bobines et lorsqu'il ne s'adresse pas à ses partenaires, il se tourne vers le public (2) par une suprême coquetterie et par cette élégance de ceux qui ne croient plus qu'en elle, sur ses épaules qu'on voit de plus en plus se tasser il accumule le poids des insuccès. Ainsi, dans cette aube indécise, seul, voûté, s'écartant peu à peu d'une caméra soudain devenue inutile, Kane, qui désirait conquérir Hollywood, déçu par tant d'incompréhensions et de bassesses, choisit le courage de la résignation et à pas lents, aux pas de son génie, s'avance vers le silence et l'échec (3). Mais avant de fermer la porte, l'enfant prodigue a tout cassé. Tellement de films avortés, de pellicules rongées, cela n'a pas suffi, et avant de s'enfuir, saisissant les deux divinités américaines, l'argent et la femme, sur elles, Doniol-Valcroze l'a longuement montré, de tous ses poings il a cogné. Sur la blondeur des cheveux de Rita, hôtesse des songes de milliers de Yankees et de plus son épouse, sur l'or de sa nuque, tendrement, avec des regards infinis, il a déversé des tombereaux

d'atrocités. « Tempête sur Hollywood », un film d'Orson Welles. Seulement, une deuxième fois, si cette œuvre se résumait — si éloquent soit-il — aux proportions d'un pamphlet, elle s'inscrirait — encore qu'à une place privilégiée — dans le courant de l'histoire du cinéma, elle ne la dépasserait pas comme elle la déborde.

L'histoire assurément est noire; et jamais noir sur blanc en un écran n'a abouti à tant de noirceur. Mais cette noirceur-là n'offre avec celle de *Manèges* qu'une parenté verbale. Elle signifie une tonalité irréductible, elle ne résulte pas, comme chez Allégret, d'une absence de couleur. Pour accentuer davantage, cette noircissure n'est jamais noirâtre, ce noir n'est jamais sale. Juste à ses franges se situe la limite, imperceptible, mais fatale, qui sépare l'érotisme de l'érotomanie, l'horrible de l'ordurier. Welles de ses mains énormes pétrit la laideur, il ne la déshabille pas le petit doigt en l'air. Les pseudo-moralistes des jours de pluie ne voient rien, ils ne savent que cligner de l'œil. Par un tel chemin, cet univers sans grandeur devient un univers grandiose. Pour plusieurs raisons. Loin de morceler et d'éparpiller le difforme, Welles en même temps le ramasse et l'agrandit par l'écrin du symbole. De cette manière, serte de tout le film, l'allusion au massacre des crocodiles, prononcée à paroles lasses et étouffées, dont l'écho n'achève pas de mourir sur la suite des images jusqu'à l'instant inattendu où la tuerie se matérialise avec le simple moyen d'un jeu de glaces et de deux revolvers. (De même, avec dix lapins, le carnage de Renoir.) Cette obscurité livide, l'aggrave encore et l'échancre un jeu subtil de projecteurs qui sans cesse laisse dans l'ombre des moitiés de visages et des moitiés de corps. Réelle ou artificielle, ce film s'est tourné la nuit. Cette dame, c'est la dame de Minuit (4). Laffay énonce comme un des thèmes principaux du cinéma le voyage et dans le voyage pour l'imagination de chacun est évoquée la mer. A l'intérieur de cette œuvre, où tout est contenu, le voyage est présent aussi, et la mer, mais à cette caractéristique près, ironique, que ce voyage paraît ne jamais avancer et en elle cette mer tout engloutir. Des flots de sa magie, à travers

ses miroitements attristés, elle enlumine la sordidité de l'histoire. Il y a — exactement aperçue par Welles — une fantasmagorie de l'aquatique. Ce charme fantômal, lunaire, inhumain qui se dégage des documentaires sur les profondeurs sous-marines, à la surface Welles le retrouve. Enfin il y a Rita. Contemplée sous tous les angles et jusqu'au travers de l'enchâssure d'une jumelle, modelée au gré de toutes les poses, caressée par les plis de tous les tissus, sculpturale et lointaine, cette Hélène qu'Homère n'inventerait pas devient le motif de l'hymne le plus éperdu qu'à une femme un homme ait joué (5). Telles apparaîtraient les deux faces de ce chef-d'œuvre : l'ignominie de son sujet, de l'autre la splendeur de sa réalisation. Sur de la crasse des virtuosités d'art. Comme résultat une alliance surprenante de l'infâme et du gracieux, des prestiges de la laideur et des séductions de la beauté, de l'erpétologie et de l'esthétique. A Welles philosophe qui penserait que corps splendides et corps affreux se rejoignent dans la scélérateuse de leurs actions pour ne laisser place qu'au silence et qu'au mépris, Welles artiste répondrait que cet univers atroce figure aussi un univers attachant, un monde qu'il serait agréable de peindre, et Welles cinéaste en ce débat ainsi conclurait : sur un récit terne et fangeux, qui semblerait ne donner prise qu'à un récit comme tous les récits, je vais aligner les virevoltes de ma caméra, les enchantements de ma technique, l'hallucination de mes travellings, et par eux, jusqu'à la sueur et à l'ivrognerie, tout conservera des apparences de distinction. De là, ce cortège de morceaux de bravoure, de l'aquarium au toboggan, du pique-nique marin à la galerie des glaces. Seulement, une troisième fois, à ce niveau de l'analyse, cette conception de Welles, ces photographes d'art à partir du hideux, et ce contrepoint perpétuel — dernier style, à y réfléchir, du nouvel irréalisme —, ils s'apparenteraient à ces procédés que bien des voisins recherchent, à ces prouesses qu'Hitchcock réussit souvent, Clouzot parfois, Allégret jamais, ils ne suffiraient pas à accorder à *La Dame de Shanghai* sa place unique dans le cinéma d'aujourd'hui; cette place qu'elle occupe et qu'au prix de tâtonnantes approximations nous cherchons.

Par son découpage fiévreux et oppressé, par ces mille chemins, interdits, barrés, perdus, où les bobines constamment précipitent nos pas, pour nous égarer ou simplement parce qu'elles s'affolent, ce film irrésistiblement évoque un autre film. Ses personnages, même et surtout lorsqu'ils cherchent à s'écarter, s'attirent et s'aiment. Dans ce monde où chacun est pris, ce monde à l'aspect des labyrinthes où en tous sens courent les rats des psychologues, ce monde où la caméra bouge toujours, comme si, elle aussi, elle s'employait à fuir, chacun, par le seul fait que le cadrage le coince, doit jouer le jeu. Oui, cette dame, c'est la règle du jeu. Et ce ne saurait constituer un hasard, cela ne saurait ressortir au domaine exigü de la contingence, si se ressemblent aussi étrangement les deux œuvres que certains s'accordent à hausser au sommet de la hiérarchie filmique. Se ressemblent par leur esprit : la satire, la dégénérescence sociale, à quoi obstinément se joignent des vestiges de noblesse et de dignité, et se ressemblent par leur technique. Toutes deux illustrent cette constatation banale — mais il nous faut redécouvrir nos évidences — que le cinéma — et même si par outrecuidance certains s'ingénient à éviter la comparaison — cela signifie d'abord le théâtre sans coulisses, le théâtre vu de dos, le théâtre sans théâtre. A partir de

cette idée, les idées s'ordonnent. Au théâtre, les personnages vivent selon la règle de l'ensemble. Le héros cornélien ne détient nul mérite à affronter son adversaire, sinon il existerait hors de la scène, c'est-à-dire qu'il n'existerait pas. Cette présence obligatoire, c'est un courage forcé. Les données au cinéma ne sont pas contraires, mais moins simples. L'espace à chaque instant s'allonge ou peut s'allonger, mais à mesure qu'il recule, à sa suite la caméra peut reculer aussi. D'où ces thèmes essentiels que représentent la poursuite et la fuite. D'où, homogène et infini, les deux propriétés retrouvées de l'espace. D'où, dans cette déduction très partielle, les rails et les grues (6). Ainsi s'explique cette contradictoire impression de logique et d'anarchie que le mérite revient à ces deux films de nous livrer avec le plus de clairvoyance et d'intensité. L'anarchie naît de l'arbitraire des mouvements des personnages, la logique de la nécessité des déplacements de la caméra. L'ensemble ébauche une nouvelle forme — littéraire — du destin. Seulement, une quatrième fois, au-dessus de ce niveau commun à cette Dame et à ce Jeu, un autre plan existe où celle-là s'avance seule et vers quoi lentement nous arrivons.

Lorsque Rita court sous d'étroites arcades, que des pincements de mandoline résonnent autour d'elle et semblent scander



« ...cette limpidité sur l'eau croupissante d'un océan pareil à un étang... »

ses pas que la peur seule guide, lorsque dans son mouchoir, comme un talisman, elle enroule une cigarette inutile, des aspects du réel aussi banals qu'une course ou une cigarette s'enveloppent d'une mystérieuse singularité. A chaque minute, au cours de la destruction incessante des images, de ces évanouissements et de ces renaissances, au cœur même de notre vision une sourde inquiétude nous avertit que derrière elles, incessante elle aussi se profile une signification. Sur le rocher où Rita se dore, inavoués ou conscients, des dizaines de rêves et de désirs sommeillent autour d'elle. La saoulerie de Bannister dans la taverne de marins, c'est le début d'une ivresse où beaucoup plongeront. Une signification..., une inquiétude, un choc, et peut-être un appel. Ces poissons hideux, sortis des insomnies d'un démiurge pervers, ces glaces sarcastiques qui composent une galerie dans quoi la raison s'effondre, et cette limpidité sur l'eau croupissante d'un océan pareil à un étang, d'un ciel désespérément monotone, d'un ciel pareil à un plafond, parler à leur sujet de décor ou d'ambiance serait ne pas parler, ils enserrant, ils étouffent l'âme de Rita, l'âme de Welles, votre âme, mon âme comme un étai vivant. Une communication surnaturelle unit l'horizon et l'homme, la conscience et l'objet. Cette aube sale et désemparée de Frisco, c'est l'aube de Welles, et c'est la nuit de Rita, ces verres qui se brisent et ne mireront plus. Contre les visages — hagards, toujours autres — se collent soudain des reflets surprenants, soit qu'en leurs yeux des lueurs s'allument, aussi nostalgiques qu'autour du port ces mille lumières aperçues du navire, soit qu'une immobilité de tous les muscles sur les figures paralyse le trouble et l'anxiété. Le calme du quotidien s'effondre ici, et l'ennui du prévisible. Tout se plie au gré de l'insolite, du bizarre. Dès la première séquence, dès la rencontre de Welles et de Rita, folle comme toutes les rencontres, après elles les roues de la calèche nous entraînent, nous ravissent vers les chemins d'une terre où le fatal et l'inattendu se pénètrent, le fatal et l'inattendu, première ébauche du magique. Les acteurs subitement surgissent, violentent notre attention et subitement disparaissent, nous nous perdons à essayer de les suivre, à essayer de

nous rappeler leurs traits, tantôt tenaces et tantôt flous, à essayer de capter le mystère de ces âmes qui nous sont interdites et qu'il serait précisément un sacrilège de deviner. Durant le film, les vivants n'arrêtent pas de mourir, et les morts de vivre, et notre imagination défaillante, la secoue encore une durée détraquée, discontinue, sautant d'une lenteur immobile (la caméra alors se fixe : telles, la plupart des scènes de la croisière) à une accélération sans repères (ainsi, dans un tournoiement de vertige, le procès ou la glissade dans le Luna Park endormi). Ce pays échappé aux lois du compact et du rigoureux, privé de la logique et de la vraisemblance, de ses frontières il recouvre le pays de nos songes. Les voiles de ce yacht, par delà les rives géométriques de la civilisation logico-expérimentale, nous amènent vers le paradis perdue la pensée primitive (7), environné de miracles et de sortilèges, par nos rêves parfois justement frôlé. Incantatoire, comme diluée dans un lointain inconscient, la voix de Welles berce notre émotion, caresse notre trouble. Dans les sons de ses plaintes, elle nous prévient à ses premières syllabes que rien ne pourra conjurer ce qui ne peut que se produire, qu'à la limite des événements futurs les forces humaines s'interrompent, si bien que demeure seulement, tandis que nous suivons le tracé de ce film, immergés peu à peu dans sa mélancolie et dans sa lassitude, un espoir vide d'espoirs, une espérance maintenant pure, celle sans quoi nul ne verrait ni n'entendrait rien, l'espérance irréductible de toute perception. Délivré des torsions et des heurts du tragique, cette fausse poésie, parce qu'il échappe aux contaminations de la curiosité, le récit désormais engendre au ras même de son déroulement cette « magie sans espoir », cette « prière à l'absence », dont sur un autre registre a traité Monnerot, cette attente mystique de ce que nous savons jamais ne devoir arriver.

Là où nul ne penserait l'agripper, au cours d'une histoire de crapules et de crapuleries, au travers de ces lividités, mélange d'abandon et de charme, d'incohérences et de mystères, viscérale en ce qu'elle oppresse et religieuse en ce qu'elle exalte, une forme du sacré est née. Et



« ...ces verres qui se brisent, et ne mireront plus... »

maintenant, si l'on désirait développer une comparaison qui de ligne en ligne s'était formée, traduire mes termes imprécis dans les notions exactes de hasard objectif, de merveilleux quotidien, de droit du rêve, d'amour fou, de délire cohérent, si l'on cherchait à évoquer un film dirigé — non selon les clefs surréalistes qui ne valent que ce que valent des clefs — mais selon les valeurs surréalistes, chacun s'apercevrait que cette *Dame de Shanghai*, du domaine du roman transposé à celui du cinéma, c'est, par les vertus de la métempsychose, *Nadja* ressuscitée — jusqu'à l'humour, autre thème, partout présent et déjà dans ce titre admirable, puisqu'à part lui de Shanghai il n'est pas question ni de près ni — à peine — de loin (8). Non point que Welles s'inscrive dans la lignée des disciples de Breton, que sans doute jamais il n'a lu (il a pu retrouver une inspiration plus ou moins parallèle par le biais de ses études sur l'expressionnisme, phénomène d'ailleurs larvé, rudimentaire et fruste) uniquement parce que le fait surréaliste ne

s'arrête pas comme les ésotérismes aux rives des océans, uniquement parce que, de par sa mobilité, son indépendance envers toute contrainte, toute convention, toute pesanteur, le cinéma plus que la littérature s'avère à même de traduire — même si tous ont échoué des films délibérément voulus surréalistes — la fantasmagorie de la conscience enchantée (9). Tellé se profile, encore brumeuse et indistincte, au sortir d'une nuit froide où l'annonçaient des scintillements d'étoiles, où annonçaient cette Dame les lucurs de Sjöström, Lang, Machaty, Dreyer..., cette aurore (10). Mais dans les projets de Welles je la vois sans lendemains (11), mais au génie de Welles je crois peut-être plus que lui-même, mais — précédent qui sur tout jette un doute — les derniers coups de fusil de la révolution surréaliste déjà se perdent dans l'indifférence, mais, dans ce monde du seul possible, il n'est rien moins sûr qu'une aurore soit suivie d'un midi.

HUBERT GRENIER.

NOTES

(1) Et par son auteur lui-même. Mais il ne faut rien croire des commentaires dont Welles cache ses films.

(2) L'étude encore n'a été qu'ébauchée de l'influence chez Welles, homme de cinéma, de Welles, homme de théâtre.

(3) On a comparé cette fin avec la marche vers la guillotine de Monsieur Verdoux. Entre Welles et Chaplin le rapprochement jamais ne semble décisif. Sans pénétrer dans une discussion assez aisée, ce seul fait *a priori* me paraît l'écartier que Chaplin, au temps de Charlot, ne devait pas dépasser soixante kilogs, tandis que Welles mesure 1 mètre 80, et pèse allégrement ses deux cents livres. Leur point de vue sur le monde ne saurait être le même.

(4) Un traitement coloré effacerait l'âme de ce film. Comme il y a une esthétique du noir et blanc, peut-être en existe-t-il aussi une métaphysique.

(5) Après quoi, ils ont divorcé.

(6) A partir de considérations analogues, Laffay ébauche - brillamment - une philosophie du cinéma. Il faudra revenir un jour sur cette question obscure. Reconsidérer en particulier cette pression trop facilement affirmée de la technique artistique sur la pensée de l'artiste.

(7) Welles s'est écrié un jour que l'avenir appartenait aux barbares.

(8) « On se tue comme un rêve ». Ces mots célèbres ne serviraient-ils pas de commentaire aux images finales du film ?

(9) Welles, dans ses propos, calomnie au moins autant le cinéma que Breton la littérature. Autre ressemblance unissant ces artistes dont les révélations infiniment débordent l'art. De fait, il est exact, comme Breton le prétendait de la chose imprimée, que le cinéma peut être un des plus tristes chemins qui mènent à tout.

(1) Il est évident que ce panégyrique ne vise pas à établir que « La Dame de Shanghai » représente le meilleur film de l'histoire du cinéma, qu'avant elle rien n'avait valeur ni vie. Il voudrait seulement suggérer que de toutes les œuvres elle semble la plus chargée de sens, la plus lourde d'avenir.

(11) Macbeth, hélas !

