

Renaissance

du cinéma russe : De Santis

Rappel : CACCIA TRAGICA (Chasse Tragique).

Réalisation : Giuseppe de Santis. - Scénario : Lizzani, Rem Picci. - Adaptation : Barbaro, Antonion, Lizzani, Zavattini, de Santis. - Photo : Martelli. - Musique : Rosati. - Distribution : Carla del Poggio (Giovanna), Andreo Checchi (Alberto), Vivi Gioi (Daniele), Eugenia Grandi (Sultana). (Prod. : G. Giorgi Agliani, Lux Films 1947.)

« D'entendre l'orgue ça me f...
des idées pieuses. »

A. FRANCE (Histoire comique).

On se rappelle cette séquence d' « Espoir », où les blessés et les morts étaient descendus de la montagne. Un enfant ne comprenait pas pourquoi les villageois se rangeaient silencieusement sur le chemin du cortège et levaient le poing à son passage. « Pourquoi faire ? » — « Honneur », répondait l'aïeul en se levant pour les rejoindre.

Cette sobre puissance et la composition même d'une cérémonie presque sacrée, les mouvements de la foule, les silhouettes au poing levé, se découpant sur un toit lointain, en contre-jour, offraient la révélation d'un nouvel Eisenstein et la renaissance des glorieuses leçons soviétiques.

Si Malraux, en 1939, rafraîchissait les fresques vibrantes d'Eisenstein, Poudovkine instituée dans les plaines grises, près des canaux de la Péninsule, son légataire universel : *Caccia Tragica* livrait un compositeur de foules, un décalcomaniste doublé d'un orateur ; dans ces annales aussi, pailletées en contre-jour des clairs-obscur des hommes, souffraient les héros, vivaient les seconds plans. La nouvelle école soviétique naîtrait-elle en Italie de la transition néo-réaliste ? Le meilleur film russe pour l'année 1947 est italien.

Entre la foule et les protagonistes, l'œil cherche à s'accrocher : la petite tache claire des grosses socquettes de Sultana lui en offre l'occasion. Sultana, personnage intermédiaire, qui aime trop peu d'événements pour qu'on la distingue, jeune fille inconnue mais en pleine lumière, signe de sa présence une vingtaine de plans importants. Comme le mannequin d'osier, phosphore pour monsieur Bergeret de sa vie conjugale, elle symbolise le Travail, la Force, la Santé, l'Amour auxquels elle est fiancée plutôt qu'au jeune homme qui l'accompagne. Lancée par Giuseppe de Santis, comme un pont suspendu entre la multitude de la coopérative agricole et les héros de cette chasse tragique, Sultana surgit dans le champ quand un panoramique dirige les regards vers les machines. Chaque fois qu'à coups de fusil le jeune homme nettoie les champs minés, en récompense, la jeune fille embrasse son fiancé. Le grouillement compact de cette foule anonyme, dont les gros plans n'écrasent pas les silhouettes obscures, recrée l'unité, la solidarité que l'on extrayait autrefois à l'état pur des films de l'U.R.S.S. On jurait le filon épuisé, la musique interrompue : de la gangue italienne, les mêmes chants, les mêmes chœurs se dégagent ; la même foi illumine les visages. Quand donc, dans *Caccia Tragica*, est reprise l'agitation sonore du générique ? Au policier qui réclame quatre



« ...dans les plaines grises, près des canaux de la Péninsule... »

mille hommes est répondu : « Vous les aurez dans une heure. » Alors la musique s'ébranle et la foule s'ébranle que nul obstacle n'arrêterait.

Dans une période où l'originalité est cotée très haut à la bourse cinématographique, de Santis ne se vautre pas dans des procédés techniques (1) que la mode ignorera après abus ; mais son esprit délivre parfois d'étonnantes trouvailles :

— Les bandits entraînent Giovanna à travers une double haie de paysans armés ; ceux-ci ne peuvent tirer sans sacrifier la jeune femme. Il vient alors à quelqu'un cette idée, en même temps qu'à l'auteur : il siffle ; et tous les paysans, même les femmes, sifflent les bandits, comme ils siffleraient des cabotins-collaborateurs (Daniel). La puissance du montage, les sifflets,

(1) Il faut mettre à part des travellings-avant explorateurs (pour découvrir : le chauffeur prenant le revolver, Micaele qui revient à lui, Giovanna allant appeler au secours...). Ces mouvements sont moins une confidence, un secret, *a parte*, comme Rosebud, de l'auteur à la caméra, qu'un privilège qui avertit le spectateur peu avant les personnages. Ils représentent les mots soulignés d'un texte.

Giovanna hurlant : « Micaele », les coups de feu que les fusils ravalent mais qui vont bientôt claquer, tirent largement sur la batterie nerveuse du spectateur.

— Ils claquent, en effet, et le sifflement de l'air qui s'échappe des pneus crevés valorise la comparaison avec *Les Dames du Bois de Boulogne*, où Bresson attendait de la terre, roulant d'un pot de fleurs brisé, le même réalisme sonore.

— Plus tard, de Santis joue au petit Poucet. Quand les paysans pénètrent dans la villa abandonnée par les voleurs, ils découvrent à terre un train mécanique dérisoire chargé de dragées dérisoires. Micaele, qui vient d'épouser Giovanna avant qu'elle ne serve d'otage, comprend aussitôt le message. Et l'enchaîné sur le train véritable n'est là que pour mémoire, et par politesse.

— Micaele roue de coups Alberto, en présence des bicyclettes de leurs anciens camarades de déportation assemblés dans un stade proche ; on est tenté d'écrire : devant eux. Quand il l'a presque assommé, les applaudissements montent du stade, de même que, dans le ballet « Carmen », les chapeaux des aficionados d'une corrida voisine roulaient jusqu'aux pieds de Don José-toréador, après qu'il eut estoqué la

Carmencita. Chère à Mauriac, à Flacon, la spécificité, plus simplement : un lien, naît.

— Enfin, la dernière image (2), importante, celle que l'on emporte avec soi, qui incline définitivement la balance du jugement : l'intervention de Giovanna et de Micaele sauve de justesse Alberto du lynchage; le bandit trouvera une place dans la collectivité, du travail. Mais il fallait à la masse un autre dérivatif que le retour du bétail, à de Santis et au public une conclusion grandiose : Micaele, qui émiettait une motte de terre, comme on ne le fait pas dans *Les Raisins de la Colère*, ramasse d'autres mottes et les lance sur Alberto, comme des dragées. Celui-ci s'éloigne *sans riposter*. Alors, en souriant, les autres entrent dans la ronde et criblent l'ancien chef de bande qui serre machinalement une motte, comme on serre une main.

La beauté tragique de cette lapidation pour rire, de cette fusillade au figuré, géniale happy end, de cette exécution capitale comique, « c'est-à-dire appartenant aux comédiens », n'échappe pas au spectateur qui, tâtonnant comme un aveugle dans les lumières de la ville, quitte cette « chasse », à regret, silencieux, la gorge serrée, ÉTRANGER dans sa propre cité mais amoureux de l'humanité, évitant de peu de laisser sous le fracas des voitures sa tête pleine d'images.

**

Pourtant le style de Giuseppe de Santis n'est pas seulement le fait de solides travellings-avant, de trouvailles cinégraphiques prometteuses; ne se contente pas d'art dans le réalisme des mouvements (les cyclistes qui, à l'ouverture, traversent la voie ferrée), de savants éclairages en clair-obscur, d'arbres ou de fenêtres cadrant habilement les héros, et de saluer au passage *La Règle du Jeu* par de ressemblants coups de projecteurs (3); ne cherche pas à monter en épingle de judicieuses correspondances entre les bandits masqués et les masques des enfants (n'est-ce pas la traduction du

réalisme que le mélange de l'art et de la vie, ici : des mouchoirs et des lous noirs? « La vie, c'est la catastrophe burlesque, c'est le comique terrible, c'est le masque de carnaval sur des joues sanglantes », ni à tirer gloriole de sa structure classique, de sa construction rigide, géométrique comme un jeu de cubes, puisqu'à la fin on jette des mottes de terre comme, au début, des dragées, puisqu'à la fin le retour du bétail interrompait l'assemblée populaire de la coopérative comme, au début, son départ, sa saisie; le style de Giuseppe de Santis est fait principalement d'éloquence : par là, il mouche à nouveau la mèche soviétique, suffisamment fumeuse depuis quelque temps.

S'il est vrai que la haine souvent donna naissance à des chefs-d'œuvre, châtiments imaginaires, c'est-à-dire : de l'imagination, alors ce n'est pas faute d'avoir suffisamment haï la guerre que de Santis ne hissa pas sa *Chasse Tragique* au sommet de la production contemporaine. Presque autant que dans *Le Diable au Corps*, et plus que le réalisateur lui-même, la guerre est l'auteur de ses personnages, de ses situations. Elle est cause du film; partout un calque solide et bien réel la dénonce en surimpression : c'est la guerre qui laisse jouer ce peuple avec les fusils qu'ils ont gardés; c'est la guerre qui jaillit en jeyser dans ces mines qui explosent. Elles n'annoncent pas symboliquement, comme dans *Lumière d'Été*, l'approche de la révolution, mais signifient que la guerre est une bombe à retardement : même quand elle est morte, elle nuit encore et ses convulsions perturbent le monde longuement. « Vous faites comme pendant la guerre », reproche quelqu'un aux bandits trop expéditifs, « la guerre est finie ». A quoi la radio riposte : « La guerre est finie, mais ses chansons restent dans toutes les mémoires. » Et elle diffuse ensuite le chant de Lili Marlène.

Oublierait-on la guerre que cet ex-soldat d'Hitler (« Il continue à faire la guerre. » — « Celui-là, quand il ne tue pas, il dort. ») connaîtrait de subtiles tortures pour en réveiller la mémoire, et cette collaboratrice que la libération tondit. Le train du Marché Noir et ces anciens déportés, marqués (Forfaiture?) d'une croix indélébile la rappellent également.

Si, à Alberto, la fin du film pardonne,

(2) La première montrait un homme et une femme s'embrassant : le film commençait où les autres finissent.

(3) Sans oublier le son qui, fréquemment en avance sur l'image, comme chez Bresson, assure la continuité et constitue le principal méridien entre les deux pôles d'intérêt.

c'est, bien sûr, que la coopérative a pitié, qu'elle ne rend pas la mort pour la mort; mais surtout, elle sent confusément qu'elle ne juge pas le grand responsable : sous cette enveloppe de gangster, sous cette signature nazie au bras, plaquée par la guerre, pense et souffre un homme comme les autres (4). D'ailleurs n'est-il pas pardonné lorsqu'il s'approche du micro? On lui donne la parole : par lui, de Santis parle. Au fond de l'image flotte l'étendard italien, éloquent rappel du drapeau rouge que brandissait « la mère ». Mais les gens dans les champs sont loin; ils réagissent vaguement à son appel : ne vous y trompez pas, spectateurs de tous les pays, à vous s'adresse ce cri. De Santis dénonce à son tour la grande Illusion, l'éternelle illusion, puisque déjà se plaignent dans le train les trafiquants du Marché Noir : « Nous avons besoin d'une autre guerre. »

**

Bien sûr, on patientera jusqu'à la sortie du troisième volet, c'est-à-dire de *Pâques Sanglantes*, avant de démontrer la permanence des thèmes dans l'œuvre de de Santis. Il en est cependant quelques-uns solidement ancrés. Un microphone analogue introduira (*Riso amaro*) dans l'univers des mondines chez qui de Santis fréquente ensuite; elles prendront d'assaut les mêmes trains bondés jusqu'aux mêmes plaines humides qui permettaient à Martelli les mêmes photos grises. Dans *Caccia Tragica*, on danse déjà avec la frénésie sensuelle de Silvana Mangano; dans *Riz amer*, un érotisme commercial et calculé presque scientifiquement, fera éclater à nouveau les batailles collectives de *Chasse Tragique*.

(4) La scène de l'ambulance, où la croix gammée du déporté jurait avec la croix-rouge sanitaire, était à cet égard significative : derrière la croix nazie vivait un homme ayant le meurtre en horreur; et dans le placard aux croix-rouges attendaient, chargés, des revolvers.

Enfin, ici et là, deux femmes se découvrent, se frôlent, s'envient. Le passé aventureux de Francisca, la voleuse de *Riso Amaro*, éblouit les yeux sombres de Silvana, moderne Bovary. Dans la première œuvre de l'auteur, au contraire, Daniele, collaboratrice plainte plutôt qu'aimée, plainte pour ses pauvres cheveux courts toujours caressés (même quand elle est représentée tondue, en poupée), jalouse et détruirait volontiers le bel amour de la jeune mariée, tandis qu'elle plonge inconsciemment les doigts dans la chevelure admirable de sa captive.

Les râteaux hollywoodiens ont su rafler, temporairement ou non, les talents de Charles Chaplin, Stroheim, Renoir, Wyler, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Murnau, Sternberg, Litvak, Otto Preminger, Florey, Tourneur, Mamoulian, Dieterle, Hitchcock, etc... Qu'attend donc l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques, dont les réalisateurs, autrefois si puissants, batifolent aujourd'hui autour de photographies de fleurs en couleurs naturelles, pour arrêter à son service Giuseppe de Santis, élève de Visconti, grand espoir européen?

Je me suis laissé conter qu'on dépense bien des millions pour le déplacement d'un joueur de football.

GILLES JACOB.

ERRATUM. — Quel malin génie de la preuve par l'absurde m'a soufflé que la musique du *Corbeau* était de Cloécéc! J'en demande pardon à l'auteur, Tony Aubin et aussi à Cloécéc. Pendant que j'y suis, mentionnons Guy Bernard (Les dernières Vacances, La danse de mort), Lopez (Quai des Orfèvres), Maurice Yvain (La fausse maîtresse, Lettres d'amour) et surtout Wiener (Le crime de M. Lange, Mariage de Chiffon, Macadam).