

RACCORDS



6

Décembre 1950

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA

R A C C O R D S

PARIS : 23, Rue Raynouard (16^e) — JASmin 25-24

Les manuscrits non insérés ne sont retournés que sur la demande
et aux frais des auteurs.

Chaque collaborateur est responsable des articles qu'il signe.

N° 6

DECEMBRE 1950

S o m m a i r e

Claude MAURIAC.....	Il faut récrire l'histoire du cinéma.	1
Hubert GRENIER.....	Le cinéma moderne et le sacré.	3
Michel FLACON.....	Propos sur le travelling.	10
Gilles JACOB.....	Renaissance du cinéma russe : De Santis.	15
Serge LANCEL.....	Rétrospective : Les lumières de la ville.	19
Jacques BALLAND.....	Bout d'essai : Luciano Emmer.	21

LUMIERES DE LA VILLE

Le plus beau miroir du monde... : Orphée, par Hubert GRENIER.	22
« Nous n'irons pas à la messe demain » : Dieu a besoin des hommes, par Gérard LEBRUN.	24
Un jour de la vie : Dimanche d'août, par Jacques BALLAND.	26
Situations fausses sur un volcan : Stromboli-Vulcano, par Georges GAUDU.	27

BIBLIOGRAPHIE

Noire couverture : Rita Hayworth dans *La Dame de Shanghai* (Columbia films).
Pour l'illustration de ce numéro, nous remercions : Columbia Films, Lux Films,
André Paulvé, les Films Corona, 20th Century-Fox Pictures, R. K. O. Radio
Pictures, Colonna Film, et la Librairie Le Minotaure.

Agent de publicité : George BOUSQUET - 152, Boulevard Saint-Germain, PARIS (6^e)

Directeur-Gérant : MICHEL FLACON.

Rédacteur en chef : GILLES JACOB.

LE NUMERO MENSUEL : 100 frs.

RACCORDS

CLAUDE MAURIAC

Il faut récrire l'histoire du cinéma

Il n'y a pas si longtemps, c'étaient les soi-disant bons esprits qui se moquaient de la prétention du cinéma à être un art. A quelques exceptions près, on n'ose plus prendre aujourd'hui cette attitude de refus ironique qu'en faisant appel à des paradoxes, et non sans adresser à la galerie des clins d'œil, pour bien montrer qu'on n'est pas dupe soi-même de cette plaisanterie. Bien sûr, il y a aussi les irréductibles. Mais ce sont en général ceux qui, soit sur le plan de la création, soit sur celui de l'admiration, sont possédés par l'amour exclusif d'un autre art. Les spécialistes ont toujours eu tendance à être, d'un domaine à l'autre, aussi méfiants qu'incompréhensifs. La chose n'est pas nouvelle et ne doit point nous inquiéter. L'important, en matière de cinéma, est que les profanes n'osent plus se moquer ni faire les esprits forts et que les indifférents sont de moins en moins nombreux.

C'est en créant les ciné-clubs, puis en leur donnant peu à peu une doctrine grâce à des ouvrages historiques et critiques, que les premiers défenseurs du cinéma ont abouti, en France, à ce résultat. Les Histoires du Cinéma occupent donc une place de tout premier rang dans l'histoire du cinéma elle-même que l'on ne pourra plus écrire à l'avenir sans s'y référer. On ne dira jamais assez combien nous devons tous à ces livres, principalement à celui de Brasilach et Bardèche qui a servi de manuel à des générations de jeunes, dont certains étaient appelés à occuper eux-mêmes, par la suite, des postes de commandement dans le cinéma militant, tant sur le plan critique que créateur.

Plus nous nous éloignons pourtant des temps héroïques, plus aussi les perspectives

se modifient. Or, les ciné-clubs ont conservé une optique dont il se confirme de plus en plus qu'elle propage indéfiniment les mêmes formules mortes. Nous n'oublions pas qu'il n'est point de clarifications sans simplifications. Mais s'il faut attenter à la complexité du réel pour avoir prise sur lui, encore importe-t-il de ne pas s'en tenir à la fois pour toutes aux déformations, où si l'on préfère aux mises en forme initiales auxquelles on fut obligé de recourir. Seuls les vieux arts millénaires ont pu fixer l'échelle de leurs valeurs, du moins quant aux œuvres passées, l'avenir restant toujours ouvert à de possibles révolutions. Le cinéma est encore trop jeune, quant à lui, pour que ses hiérarchies soient intangibles. Il était bon, il était sans doute juste, de donner, dans les années vingt, une place privilégiée au cinéma suédois ou à l'expressionnisme allemand, par exemple. Aujourd'hui encore, les œuvres de ces écoles gardent un peu contestable intérêt historique. L'erreur est seulement de continuer à dire qu'elles possèdent la moindre valeur esthétique et de les offrir à l'admiration des jeunes sans leur permettre la moindre critique.

Les spectateurs de bonne volonté des ciné-clubs savent, en général, peu de chose de l'histoire du cinéma en dehors de cette histoire officielle elle-même. Ils assistent précisément à ces séances pour s'instruire. Il appartient donc aux responsables des projections de leur donner un enseignement qui réponde aux exigences de l'époque. Exigence dont ces jeunes spectateurs n'ont sans doute pas une claire conscience, mais qu'ils ressentent obscurément. S'ils ne savent pas avec précision ce qu'ils attendent du cinéma, leurs réactions ne les trompent

en général pas, même s'ils n'osent toujours, ni même très souvent en faire l'aveu, lorsqu'il s'agit de reconnaître l'absence ou la présence de ces éléments spécifiques dans les films anciens qu'on leur montre. Ce n'est pas en criant à l'hérésie et en menaçant d'excommunication ceux qui ressentent la moindre velléité critique qu'on sert le cinéma vivant. Mais comment pourraient-ils connaître le cinéma vivant ces maîtres dépassés qui, sans procéder aux corrections nécessaires, acceptent comme parole d'évangile les moindres jugements d'auteurs qui ont écrit voici près de vingt ans? En faisant à tous un devoir d'admirer éternellement la même *Charrette Fantôme* surannée, le même *Caligari* démodé, on déforme le goût des nouvelles générations, on les aveugle systématiquement sur la véritable nature d'un art dont on leur rend de plus en plus difficile d'identifier les manifestations authentiques dans les œuvres passées et présentes.

L'histoire du cinéma est donc à récrire. Disons, puisque l'engouement collectif dont bénéficie l'art de l'écran ressemble à un sentiment d'ordre religieux, que d'autres livres sacrés doivent s'ajouter aux premiers. N'en conservant que le meilleur, ils procéderont à la mise au point d'une nouvelle table des valeurs. Griffith, par exemple, s'y verra attribuer plus d'importance encore que par le passé. Si on admirait à juste titre en lui le créateur de la plupart des procédés techniques qui firent du cinéma un langage, on n'insistait pas assez sur le fait que de ce langage inventé en grande partie par lui, il sut faire un art. Les manuels d'aujourd'hui (c'est-à-dire ceux d'hier) voient bien en Griffith un artiste, mais c'est l'épopée traditionnelle, c'est le

traditionnel roman dont ils saluent en ses films la résurrection sous une autre forme. Ils ne voient pas que cette forme est si profondément *autre*, justement, qu'elle modifie du tout au tout le fond qu'elle traduit. Dès *Naissance d'une Nation*, Griffith sut user du cinéma en tant que moyen d'expression spécifique irréductible à tout autre. En ce sens, cette œuvre de 1914 fait encore honte à la plupart des films de 1950.

De même faudrait-il considérer sous cet éclairage nouveau les cas de Stroheim, de Vidor, de Vigo, de Renoir et, naturellement, d'Eisenstein et autres grands Soviétiques, dont les moins grands ne sont du reste pas ceux du début du parlant (du *Chemin de la Vie* à *l'Enfance de Gorki*, soit de 1930 à 1938). A l'opposé de ces consécérations non seulement confirmées mais plus hautement encore proclamées, le déchet risque d'être très important. En tout état de cause, un seul cinéaste : Charlie Chaplin, verra confirmé sans modification aucune ce qui fut dit de lui jusqu'à présent, mais c'est aussi le seul dont semble assuré le passage à la postérité.

Sachons donc mettre un terme à l'icônolâtrie des ciné-clubs en élaborant les nouvelles règles, valables pour le cinéma d'aujourd'hui aussi bien que pour celui d'hier, grâce auxquelles naîtra le cinéma de demain et les règles plus précises encore qui le définiront. La période balbutiante de la cinéphilie est achevée. Il est temps, il est grand temps de remplacer l'aveugle mysticisme des enthousiasmes primitifs par une connaissance aussi scientifique qu'il est possible en matière d'art.

CLAUDE MAURIAC.

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'incrutant patiemment les uns

* Voir « La Gorde », « La Marie du Port », « La Beauté du Diable » dans les nos 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 biaisés, 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 promet 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 balotté 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 prodige 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 noirceur 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'écran 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'échancère 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 scélératezesse 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 photographies 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 févrique 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'aimantent. 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 demiurge 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 désespérée 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 perdu de 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 herce 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 métépsychose, *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). Tellè 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 Sjostrom, 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 allègrement 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.

(10) 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!



MICHEL FLACON

Propos sur le travelling

Il fallait bien que le cinéma, au cours d'une de ces nombreuses crises de croissance par quoi l'on progresse d'âge bête en âge mûr, apprît à marcher. Il était insupportable que la caméra, dos au mur, résignée, attendît passivement le furieux marteau-pilon des locomotives de la Ciotat, et que le regard de cet œil de verre, pour embrasser le monde extérieur, dût sans cesse procéder par soubresauts et mutations brusques. De cette infirmité naquit le travelling, c'est-à-dire l'invitation au voyage, le droit de bouger, la permission de ne plus avancer par saccades, sur trois pattes de batracien maladroit, du plan général au plan rapproché, mais de procéder, au long d'un réseau de rails qui desservait chaque recoin du plateau, par glissements prestes ou lentes évolutions; bref de modifier sans discontinuité le point de vue sur les choses. Faut-il voir uniquement, dans cette conquête de la mobilité, la chance d'une démarche plus souple pour l'appareil, d'une fatigue moindre pour l'œil, et pour l'esprit, qui répugne à fragmenter, d'un confort supplémentaire? Il y a meilleur profit à tirer du travelling qu'une solution de paresse, et il y faut chercher d'autres mérites qu'une simple facilité de déplacement. En termes différents, fallait-il inventer le chariot pour que la caméra parcourût sans à-coups la distance du point de départ au point d'arrivée, de la table de bridge au cosy-corner, des yeux du jeune premier à la chute d'épaules de la jeune première, du désir à l'objet désiré? Même dans cet exemple voulu sommaire, on voit bien que l'appareil fait plus que se dégourdir les jambes, que le mouvement n'a d'intérêt que chargé de sens, qu'en pareille occurrence travelling signifie non seulement voyage, mais enquête. A partir d'un regard masculin un peu brillant, la caméra qui connaît la consigne (cherchez la femme), prend la piste.

se faufile peut-être parmi des chaises, des tables et des boiseries, pour aboutir au gibier. Voilà jetée l'amorce des passions et des jalousies; voilà la guerre allumée. Il a suffi d'une reptation un peu longue (le temps de nous appâter, de nous faire sentir quelque chose) parmi des meubles Lévitin, de deux prunelles à un décollé. On voit par là que dans le travelling la notion d'espace parcouru compte moins que la notion de découverte, de mise en rapport; que le mouvement pour lui-même, et sa capacité de déplacer les lignes, sont moins intéressants qu'un certain pouvoir de signification dramatique. Tout cela pour en terminer avec cet emploi du travelling comme dérivatif au plan fixe, comme heureuse occasion de variété, comme tournure de style plus dégagée (habitude, entre autres, des grands faiseurs du film américain, où prévaut de plus en plus la technique du recadrage continu par mouvements presque imperceptibles, où la caméra, sur ses patinoires modèles, n'est guère qu'une machine bien entraînée à la filature des acteurs, et à peine plus capricieuse que le petit train du bois de Boulogne. Le travelling perd ainsi tout sens privilégié. Mieux vaut, à ce compte, l'appareillage incertain des studios français, et la pose artisanale, à grand renfort de cales de bois, d'un ballast improvisé). Berthomieu, dans sa grammaire, a senti qu'il fallait chercher dans le travelling, comme ailleurs, l'esquisse d'une loi de langage; et n'y a vu, en fin de compte, qu'un artifice propre à créer le mouvement dans les moments d'action intense. Rien de plus, comme on voit, qu'une règle de grammaire, dont, par malheur, on ne finirait pas de discuter le bien-fondé; car je connais, dans *Tempête sur l'Asie*, certaine scène d'hystérie religieuse, où l'accumulation des plans instantanés et pêchés comme au hasard — membranes lisses

des tambours, peaux ridées des visages d'Orient — crée, beaucoup plus sûrement que mille serpentins de caméra, une impression de désordre contrôlé, de jaillissement éperdu et d'harmonieuse transe; et il est tel film prodigieusement immobile, comme la *Corde*, où la caméra ne demeure pas en place un seul instant. Cette exégèse un peu pauvre du travelling nous force à penser que Berthomieu a seulement écrit la grammaire de ses propres films. Le travelling en effet représente davantage qu'une simple commodité de syntaxe; il apparaît préférable, et plus loyal, de l'envisager comme une figure de style susceptible d'infinites variations, comme un moyen d'écriture inédit — et, pour reprendre notre mot favori, spécifique — des valeurs dramatiques au cinéma. Mais nous devons dès l'abord marcher à la boussole, distinguer le mouvement qui s'approche (ou isole), qui s'éloigne (ou inscrit), qui décrit, autrement dit le travelling avant, arrière, latéral (quitte à risquer ensuite un travelling-arabesque, ou trajectoire, pour de plus délicates broderies) afin d'en explorer, selon les cas, et sans vouloir rien codifier, les ressources d'expression.

TRAVELLING AVANT

Je me rappelle une réflexion de Maurice Tourneur, durant la réalisation d'un mélo de Duvernois. Plantée contre un pilier, une femme attendait Pierre Blanchard pour lui annoncer je ne sais plus quelle catastrophe. L'actrice mordait son mouchoir, pleurait toute la glycérine de son corps et tandis que l'appareil courait vers elle pour capter en gros plan ces larmes de Margot, Tourneur, de sa chaise de toile, conjurait: « Du pathétique, Madame, je veux du pathétique! » Tout banal qu'il est, et en raison de sa banalité même, l'exemple est significatif. Réclamer ainsi de l'interprète le grand jeu des mines désespérées, c'était souligner l'importance du travelling avant comme recharge brusque de l'émotion, comme coup de fouet dramatique, c'était indiquer qu'on avançait, sur ces rails un peu grinçants, à l'extrême pointe de la terreur et de la pitié. D'où vient que le travelling avant mette tant d'électricité dans l'air? Si l'on analyse de plus près, on voit qu'il isole un

élément parmi d'autres, et qu'avant d'être outil de grossissement, il est d'abord instrument de privation. Ainsi au théâtre, quand le faisceau diffus d'un spot se concentre sur un point de la scène, noyant le reste dans l'ombre; quand, sur la terrasse d'Elseneur, la luminosité vague du « qui va là? » devient ténébres afin que s'éveille en un coin la pâle figure du père d'Hamlet, et que les mêmes kilowatts, qui font la brume des nuits nordiques, changent en un spectre grondeur les courants d'air des chemins de ronde, et le ressac des mers de fjords. Théâtre ou cinéma, chacun comme il peut construit ses reliefs. Seulement le cinéma, plus riche, a le choix. Imaginons, au lieu du travelling-transition, le gros plan succédant à un plan général; d'être imposé tout de go, il n'aurait plus la même efficacité; nous offrant les mêmes signes — quelques spasmes musculaires et trois gouttes de Max Factor —, il nous présenterait ce visage tout d'un coup grossi, immense, dans son écrasante existence, dans la singularité vivante des pores et des rides. Car la valeur dramatique du gros plan réside plutôt dans sa force de conviction, dans cette charogne rongée de vers qui retourne les marins du *Potemkine*, dans ce pan de réalité que paraît entraîner avec elle l'écrèmeuse de la *Ligne générale*, dans cette espèce d'évidence physique, à force d'écœurante blancheur — lys brisé, linge humide — du visage de Zazu Pitts dans la scène du dentiste de *Greed*. Tandis que le gros plan instantané agit par surprise, et coupe le souffle, le travelling avant nous prend par la main et nous conduit à l'endroit sensible du drame, préférant, à la mise en demeure immédiate, de plus douces façons.

Sans juger si plus fait douceur que violence, développons notre preuve par l'absurde, et constatons que le gros plan terminus du travelling avant se distingue du gros plan ordinaire en ce qu'il surgit, pour ainsi dire, d'un nettoyage par le vide. Dans l'exemple invoqué plus haut, nous assistons à une lente besogne de sélection, à l'effacement du hall-décor, anonyme et inutile comme le péristyle classique, puis de toutes les régions du corps où ne se lit pas l'émoi intérieur; finalement ne sont plus tolérés dans le champ que les éléments les plus manifestes du drame, le résidu d'émotion

pure, l'équivalent matériel de la formule « messagère du malheur » : une rosée de maquillage sur les joues, et un carré de baptiste nerveusement mordillé. Il importe en effet, pour mener à ce moment l'émotion à son comble, d'éliminer tous les éléments visuels susceptibles de nous en distraire, et surtout, par le mouvement même du travelling, de nous rendre sensible cet escamotage. L'intérêt du travelling avant réside donc moins dans la réussite d'un gros plan que dans le travail de décantation préparatoire, dans cette minute historique par laquelle le spectateur conquiert sa seconde d'émotion. Cette fonction isolante du travelling avant apparaît mieux encore lorsqu'il s'agit d'un très long mouvement qui va cueillir, dans l'infiniment grand, l'infiniment petit. Ainsi débute (puisqu'aussi bien le procédé, par nature, constitue un excellent mode d'exposition), *The lost week-end*, d'une forêt de buildings à une fiole de whisky suspendue par un fil à la fenêtre de Ray Milland. Il est frappant que le travelling avant, qui choisit la partie minuscule d'un grand ensemble mais l'inscrit sur la même surface blanche, parvienne ainsi à établir disproportion et identité de mesure entre les deux bouts de sa chaîne, entre le panorama d'une cité géante et un récipient absurde sur un mur, entre la mer et la goutte d'eau de cette mer. En même temps que le mouvement d'appareil nous mène du général au particulier, de la situation géographique au cœur même de l'histoire, il accroît singulièrement l'importance de l'objet; car pareil gros plan ne nous inquiéterait pas tant s'il n'avait fallu, pour le fabriquer, balayer la plus grande capitale du monde. Voilà comme Billy Wilder, sans le besoin d'un « si... », met virtuellement New-York en bouteille. Quand Preston Sturges, dans les perspectives plus roses d'*Unfaithfully yours*, veut sonder l'âme d'Harrison, chef d'orchestre et cocu imaginaire, durant une exécution, va-t-il cadrer platelement, après quelques pirouettes sur le public extasié des générales, le visage de son héros, convulsé et pathétique comme Berlioz chez Christian Jaque? On ne l'y prend point, et pour une fois Hollywood emploie à bon escient ses poutrelles et ses grues. Dans un sensationnel vol plané, la caméra néglige toute une figuration de Concerts Colonne,

se dirige vers Stokowsky-Sganarelle, et s'approche au point de ne garder dans le champ que l'œil de l'acteur, insolite paysage d'une pupille, d'un iris et d'un cristallin. Qui ne sent alors que cet œil, préféré, dans sa simplicité anatomique, au grand spectacle d'une soirée chic, est plus menaçant que les pires grimaces, et que seule une tempête sous un crâne pourra compenser la houle des philharmoniques? Dès lors le spectateur acceptera sans peine que cet œil soit un œil à surprise, comme les coupes en contreplaqué du Palais de la Découverte, et qu'il s'entrebâille sur le monde de l'imagination, sur cet alambic étrange où les musiques de Rossini, de Wagner et de Tchaïkowsky se transmutent en phantasmes de crime passionnel.

Si le travelling avant nous rend plausible cette exploration de l'univers des songes, ce voyage d'anticipation, on y peut trouver peut-être, par contre-coup, la bonne manière de remonter le temps. Dans un film que Kinsch, Ginouvès et moi découvrâmes durant août, nous essayâmes d'utiliser, avec sa pleine valeur, cette fonction isolante du travelling avant dans la technique du *flash-back*. Au lieu d'employer les truquages habituels, toutes les façons un peu trop sages de rendre le flou de la conscience dans son voyage au bout de la nuit — les nappes de brouillard avertisseur, le tremblé de l'image, ou même la surimpression, cette spécificité du pauvre —, nous crûmes meilleur de remonter du présent au passé par le simple biais d'une avancée de l'appareil, qui éliminait tous les éléments *actuels* du décor, jusqu'à conserver seulement dans le champ le facteur commun au présent et au passé, en l'espèce un visage de femme. Ce lieu de passage des sensations d'hier et d'aujourd'hui restait une seconde suspendu, comme dérobé au temps; et aussitôt après se trouvait réinscrit dans son cadre passé par un travelling arrière symétrique (retour interdit, au reste, en bonne syntaxe cinématographique. Mais par quel garde-champêtre?) — Il nous semblait que cet équivalent spatial d'une fermeture - ouverture en iris s'adaptât davantage au mécanisme du retour en arrière, traduisit plus justement le reflux des perceptions et le flux des images mentales dans l'opération du souvenir (double effort pour balayer le présent

et ressusciter le passé) et que, dans ce gros plan d'arrêt entre le travelling avant et le travelling arrière, durant le court instant où ce visage cessait d'être immergé dans un contexte temporel, se manifestât, beaucoup mieux que par des ondulations et des brumes, cette décision supérieure de l'esprit, ce raidissement parfait sur la crête avant le plongeon dans les eaux d'autrefois.

Mais le double travelling n'est pas encore à la mode, et les gens disciplinés s'arrêtent à mi-chemin. La plupart du temps, en effet, on relève dans le *flashback* classique l'esquisse d'un mouvement en avant, précaution oratoire et même, à bien y réfléchir, loi élémentaire de composition; cette charge de la caméra vers un visage traduit assez exactement le réflexe habituel de l'auditoire qui se serre autour du conteur, quand retentit le sésame du souvenir, vieux comme les évangiles : « En ce temps-là... » ; et il faut le travelling avant pour dilater de plus en plus, jusqu'à l'échelle du gros plan, ces traits tendus par la concentration intérieure, et alourdis, en quelque sorte, de toute l'attention qui se porte sur eux. Pensons au visage de pomme d'api d'une grand-mère l'Oye sous la lampe des veillées, seul lumineux parmi un public d'ombres... Plus généralement donc, cette manœuvre d'isolement du travelling avant ne représente en gros que la démarche naturelle de *l'attention*, le regroupement sur un point précis de l'intérêt éparpillé. Comme le spectateur, souvent mal réveillé, et plutôt loir de nature, a besoin de buter du nez sur les choses, il trouve là un précieux stimulant, une signalisation de secours; faut-il déplorer qu'on lui mâche ainsi la besogne? Je n'irai pas jusqu'au snobisme contraire qui réclame, avec la profondeur de champ, ces images garnies comme des *drug-stores* où l'on ne sait plus quoi choisir; et je regrette qu'il faille plusieurs relectures de *l'Héritière* pour percevoir tel indispensable détail : occupé, en certains plans, par le sourire d'Olivia, j'aimerais qu'un bon mouvement de l'appareil m'aidât à défricher les cantons plus arides. La palinodie maintenant : il est souhaitable que le travelling avant, plutôt que précaution vis-à-vis du spectateur, prise de position du metteur en scène, se veuille doublage subtil des dialogues et des mimiques, équivalent supplémentaire, en termes

de géométrie spatiale, des idées et des sentiments; et que la caméra, animal d'instinct, semble créer sur sa route ces foyers d'attention autour de quoi gravite un drame. (Exceptons les promenades d'information, les travellings moucharhs du film policier, qui mettent le spectateur dans le secret et découvrent, avant que ne s'y pose l'œil de lynx d'Hercule Poirot, la cigarette oubliée ou l'alliance perdue. De tels mouvements d'appareil, sans débrouiller pour nous l'énigme, nous en présentent les clefs avec une légère avance sur les personnages; nous avons, en même temps, le soulagement de ne pas comprendre trop tôt, et l'illusion d'être guidés par les dieux. Ainsi s'établit, entre l'histoire et le public, une espèce de décal qui empêche la complète identification romanesque; ce complexe de supériorité permet au spectateur de garder ses distances, il laisse la *detective story* à son véritable niveau, celui d'un problème d'échecs. Le même procédé du travelling *a parte* peut être employé à des fins différentes : en certains cas, cette distance introduite entre héros et spectateur les rapproche paradoxalement, crée cette sympathie impuissante, cet élan brisé, de qui sait envers qui ne sait pas. Quand Patrice et Nathalie, dans *l'Eternel retour*, commettent la plus belle de leurs cent mille folies et boivent ensemble, devant la cheminée, les liqueurs défendues, un travelling avant, sur le visage exorbité de Piéral, avertit le public que le crime est commis, et d'un Alexandra fait un philtre d'amour. Nous qui avons vu ce que n'ont pas vu les deux amants blonds sur la peau de bête, gardons de cette brève échappée le sentiment d'une force supérieure qui dépasse la conscience des héros; et d'être surpris désarmés, inattentifs, Tristan et Yseult deviennent à nos yeux les jouets pitoyables et magnifiques de la fatalité.) Hors ces cas d'espèce, nous préférons ne point sentir, dans le travelling avant, le coup de pouce du metteur en scène, la chiquenaude initiale; nous voulons croire que le drame, avec une sûreté de Jaeger, trace lui-même les graphiques de sa propre course. Les mouvements d'appareil du *Troisième homme* sont rares — en dépit d'une fausse légende sur la mobilité de caméra chez Carol Reed; rien d'autre, au contraire, qu'un montage des plus ner-

veux, tels les flashes du début où en dix images-éclairés est évoqué, d'une sculpture rococo aux noyés du beau Danube, des jours de l'opérette à la débâcle des après-guerre, le grand écart entre la Vienne pâtissière et la Babylone du marché noir — ; rares mais toujours justifiés par la nécessité, aux minutes graves, d'indiquer les points de mire de l'attention et de dessiner, en traits pleins, les soudaines offensives du drame vers un visage : ainsi, quand Cotten est qualifié de traître, l'avancée brusque vers sa bonne tête d'irresponsable, enflée tout de même par cette piqure mortelle, fouillée par les mille feux croisés de la suspicion. Mais du même coup nous y pouvons déchiffrer à l'aise l'étonnement ou l'inquiétude; car s'il est cible du regard (et donc butoir pour la caméra), le visage humain porte son expression propre, et le travelling avant à la rigueur ne nous offrirait qu'une loupe pour la mieux scruter. L'objet inanimé, en revanche, n'ayant point d'âme, on comprendra que le travelling ne nous le livre agrandi et démesuré que pour suggérer par là cette stupeur ou cette angoisse des hommes, qui affecte tout d'un d'un coup la physiognomie des choses. *D'Under Capricorn* — condamné sans appel par nos comités de salut public, tout joyeux d'entasser dans la même charrette Hitchcock, Ingrid Bergman et Nathalie Kalmus —, je citerai cette scène de la crise de nerfs d'Ingrid, devant la tête de Jivaro déposée sur son lit par une femme jalouse qui veut lui faire perdre peu à peu la raison (on comprend que les critiques, dans ces histoires de gris-gris, cherchent en vain la bonne chaleur du néo-réalisme). Avec une brièveté saisissante, qui contracte l'estomac comme une descente d'ascenseur, l'appareil fonce sur le masque momifié; et d'un ensemble rassurant, des riantes perspectives d'une chambre aux couleurs claires, ne subsiste plus, sur le vert d'un couvre-lit, que ce morceau de cuir bouilli, visage de Méduse qui garde la pose des morts violentes, tête réduite et soudain gigantesque de toute la frayeur d'Ingrid Bergman. On conviendra que cette transformation à vue (avec les deux temps du travelling, ici presque simultanés) : déplacement sélectif,

arrêt sur un gros plan), rend à merveille le mécanisme mental de l'épouvante : anéantissement virtuel de tout ce qui n'est pas l'objet terrifiant, opacité et épaisseur presque surnaturelle de l'objet lui-même, où se dépose en masse inerte le fluide intense du regard, où la peur se fait marbre.

Plus radicalement encore, le travelling avant « subjectif », où l'appareil prend délibérément la place d'un personnage qui se déplace vers quelque chose, apparaît propre à rendre le jeu de l'attention lorsqu'elle n'est plus seulement direction d'un regard, mais impulsion du corps tout entier : l'attention *agissante* en quelque sorte, captée à ce moment d'équilibre instable où elle va se libérer en gestes, — où cette force compressée, qu'elle soit volonté de meurtre ou convoitise amoureuse, fascination par l'être aimé ou dernier aguet vers la victime, va devenir coup de couteau ou folle étreinte. Lorsque Willy Morus, la petite gouape des *Maudits*, s'apprête à poignarder l'agent double Larga, dans un de ces entrepôts de café où les Brésiliens, j'imagine, se cachent pour mourir, Morus s'efface et l'appareil lui-même marche d'un pas félin à la rencontre d'un visage de chair huileuse que la lâcheté, avant la mort, décompose; de la même façon dans *Quai des Orfèvres*, l'appareil se substitue à Blier quand une fringale amoureuse le jette littéralement vers Jenny Lamour, reine des beuglants, immobile et souriante, avec sa vulgarité sensuelle, son corps de vedette battu chaque jour d'applaudissements, son assurance de Lady Paname perçant sous Lady Ménilmuche. On voit alors que ce travelling dit subjectif — censé nous offrir le point de vue irremplaçable d'un personnage — a plutôt pour effet de dépersonnaliser le drame, d'en atténuer pour un instant le côté anecdotique et singulier, de nous faire ressentir, des passions et des sentiments, certaine dureté minérale et intemporelle; — de signifier en somme, plus qu'un affolement des nerfs chez Morus, la stupidité implacable du meurtre, plus qu'une bouffée de désir en Biquet, la toute-faiblesse du mâle amoureux.

(à suivre.)

MICHEL FLAGON.

GILLES JACOB

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 Checci (Alberto), Vivi Gioi (Daniele), Eugenia Grandi (Sultana). (Prod. : G. Giorgi Agliani, Lux Films 1947.)

« D'entendre l'orgue ça me fait
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 institue 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, pâillétées 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, phénomène 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 (Daniele). 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

Carmeneita. 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 cinématographiques 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

(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.

réalisme que le mélange de l'art et de la vie, ici : des mouchoirs et des loups 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 glorieux 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,

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 Cloërec! J'en demande pardon à l'auteur, Tony Aubin et aussi à Cloërec. 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).

RETROSPECTIVE

Les lumières de la ville

Petite image de Charlot, génie familier, unique à travers tant d'avatars (fut-ce là le secret de votre durable jeunesse?), on vous en vent parfois de revenir sur l'écran, comme pour imposer à nouveau votre silhouette et aviver notre souvenir. Rien qu'un moment, moment d'inquiétude : les affiches qui vous annoncent ne vous valent peut-être rien; prétendraient-elles vous enrichir en nous, en nous qui avons tant vu votre visage, et en de si diverses modifications? Et cette peur de moins vous aimer, ou pas davantage, qui nous saisissait en allant voir les *Lumières de la Ville*, nous ne la dirions pas ici, si vous ne l'aviez un peu justifiée.

Mais voici déjà que de ces quelques lignes, il nous faudrait nous excuser. Non de ce mode un peu lyrique, non de ce ton tentant (et naïf?) d'hommage et de reproche affectueux, mais, plus largement, de si peu de liberté d'esprit. La croissance de Charlot nous est pénible, ainsi que le changement de ce visage figé par nos regards d'enfants, qui, avant Molière, sinon plus que lui, nous apprit ce qu'est le comique et sans doute aussi le cinéma. Notre jeunesse postule la sienne et le seul bénéfice de cette gêne pour le critique est de lui interdire d'isoler une des perles du chapelet, de trop considérer ces *Lumières* en elles-mêmes, d'ouvrir ainsi une voie facile à l'essayiste. Car l'œuvre de Chaplin enjoint moins de tailler que de recoudre; on y a vu la permanence d'une même manifestation, et il était satisfaisant pour l'esprit de montrer comment elle s'épanouissait curieusement en son contraire, dans les appétits de jouissance brutale d'un Don Juan cynique et élégant; ainsi éclatait l'évidence de l'absurdité suprême, de la dérisoire injustice : c'était Charlot qui, dans la chemise de Monsieur Verdoux, posait sa tête sous le couperet de

l'invisible guillotine. Verdoux, ce masque de Charlot, nous disait-on; mais sous le masque, nous ne pouvions nous empêcher de deviner quelques rides.

Vieillessement sans doute, plutôt que continuité. Trop pressés étions-nous de croire que Charlot avait, selon la belle formule, « gardé le don divin de rester enfant ». Ce soupçon de moins de fraîcheur trouble la fête. Monsieur Verdoux n'est peut-être pas une simple défroque habilement tissée, et s'il était vrai qu'il parle (et agit) par antiphrase, combien significatif resterait l'emploi de cette antiphrase, et combien le moyen d'expression révélerait de l'expression même. Le comique de Charlot, c'était cette lutte contre la méchanceté des choses, cet effarement devant le peu de poésie des êtres; sa noblesse, outre mille petites joies furtives qui lui composaient un bonheur, c'était ce dégoût instinctif du torse bombé et du gros ventre, gonflés par les bank-notes et la confiance en soi. A l'une comme à l'autre, Monsieur Verdoux est infidèle, mais quinze ans auparavant, Charlot préméditait déjà cette infidélité. 1931, c'est l'année des *Lumières de la ville*, c'est aussi l'époque où Chaplin, au hasard d'une rencontre, quelque part dans le Pacifique, se plaignait à Cocteau (relaté par ce dernier; je cite de mémoire) : « Mon esthétique, c'est celle du coup de pied au derrière et je commence à le sentir ». Non qu'il voulût déjà troquer les souliers de chiffons de la *Ruée vers l'or* contre les escarpins vernis du Barbe-Bleue moderne; les *Lumières de la Ville*, les *Temps modernes*, le *Dictateur*, conservent l'uniforme du déclassé. Mais si Charlot ne renouvelle pas encore sa garde-robe, ce n'est pas trop s'avancer que de dire qu'il amende un peu son esthétique.

Nous ne verrons plus Edna Purviance,

qui symbolisait l'échec d'une dérisoire quête d'amour. Et, au risque de paraître prendre à notre compte, plutôt qu'à celui de Chaplin, la responsabilité de tant de conscience éruaité, nous l'avouerons sans détours, le choix d'une bouquetière aveugle nous paraît éclairant. Nous connaissons la sympathie de Charlot pour les déshérités, pour les chiens errants et les pouibots de Brooklyn ou de Kansas City, nous savions que ce sentimental n'est jamais plus fleur-bleue que devant une jeune émigrante en haillons; mais jamais encore nous ne l'avions vu avec une partenaire dont l'infirmité lui confèrât, à lui le loqueteux, tout le prestige du prince charmant des songes. La rencontre avec la fleuriste, très joliment traitée, est suffisamment expressive. Dans le regard du vagabond, devant la main tâtonnante de la jeune aveugle, il y a sans doute, au moins autant que de pitié, d'assurance retrouvée. Silencieux, et par ce silence même, Charlot s'en remet à la Providence, c'est-à-dire deux claquements de portière d'automobile qui le classent d'emblée parmi les puissants, ceux qui allument et éteignent les lumières de la ville. Pour que de cette illusion première naisse un vrai roman d'amour, il fallait la complicité de la richesse, d'un capitaliste « enclin à la parole » dont la complaisance tout éthylique sert efficacement les desseins de Charlot. De tels bonheurs providentiels n'étaient pas rares dans les premières œuvres de Chaplin, mais c'est la première fois de sa carrière que nous voyons Charlot « exploiter à fond » sa chance; c'est la première fois qu'il se développe dans cette situation en dehors de tout souci d'effet comique; qu'il est amoureux jusqu'au sacrifice, mais aussi jusqu'à l'âpreté, car l'amour le plus pur est aussi le plus âpre. Mais, pour une poignée de dollars, les yeux de la bouquetière se dessillent; ce long chemin vers l'amour, Charlot ne pouvait le poursuivre plus long-

temps; cette fois encore, il reprendra seul la grand'route au bout de laquelle l'attend le mot « Fin »; il lui faudra attendre *Les Temps modernes* et Paulette Goddard. Et dans notre musée d'images, nous conserverons soigneusement ce dernier regard de Charlot, ce regard de joie et de tristesse, ce regard où brille une ancienne espérance.

Voici que cet article s'achève, et nous n'avons guère parlé du film. Pourquoi, sinon que de film, il n'y a, dans les *Lumières de la Ville*, à proprement parler pas. De même qu'il serait vain d'examiner le style dans une œuvre où la technique est réduite au minimum, où l'habileté propre du metteur en scène sert avec une discrétion exemplaire l'art du monteur de gags, de même il serait superflu de chercher l'unité d'un développement cinématographique coordonné. Le seul « film » de Chaplin, avant *Monsieur Verdoux*, serait peut-être la *Ruée vers l'or*, à considérer sans grande exigence cette notion de « film ». Le titre des « Lumières », et les premières mesures, si l'on peut dire, accordées à la vie nocturne de la rue, ne veulent que signifier une tonalité générale, et comme le signe sous lequel se place la suite des images. Charlot ne vit pas une histoire, mais se développe dans telle ou telle situation en vue d'en tirer le maximum d'effets comiques. Les coupures brusques entre chaque séquence, et les transitions par annonces verbales ne sont qu'apparentes maladresses. L'inauguration de la statue, le suicide manqué, le combat de boxe, tous ces petits courts métrages qui se suffisent à eux-mêmes, ont pour seule justification une ingénieuse construction musicale par rappels de trois rythmes en alternance. Mais ici nous sentons la vanité de toute critique et seule vaut, outre notre plaisir, la leçon d'un art humble et franc qui nous invite à ne pas trop surcharger la pellicule de nos propres arrière-pensées.

SERGE LANCEL.

BOUT D'ESSAI

Luciano Emmer

Grand, blond, la moustache attentive, les traits un peu tirés, L. Emmer, en souriant (un irrésistible sourire de jeune premier : il marque la trentaine), s'abandonne aux ressorts du fauteuil-club. Ses grands bras seuls émergent du cuir et donnent le thème :

— Ah! j'en ai fini de mon travail! C'est à vous, maintenant.

— Vous tourniez, aujourd'hui?

— Oui. Toute la journée, à la gare de Lyon, une scène de mon prochain film : *Paris est toujours Paris*.

— Avec des acteurs professionnels?

— Non, bien sûr, improvisés. Choisis, engagés sur place : ce matin un chauffeur de taxi, un porteur. Je vous assure, ils ont joué... comment dites-vous? « du tonnerre de Dieu ».

— Cette improvisation sur place est-elle caractéristique de votre manière de travailler en général?

— Non, ce n'est pas une improvisation. Vous comprenez, nous avons au départ une ligne générale, une idée première et directrice. Puis, pour chaque épisode, nous enrichissons, nous étoffons au moment du tournage.

— La différence est assurément très grande avec votre travail antérieur. Je veux dire, les films d'art sur Bosch, Giotto...

— Très grande, je ne crois pas. Ce qui était différent, c'est quand je suis devenu cinéaste après des études de droit assez poussées : j'avais passé tous les examens, sauf un. Mais depuis que je dirige une réalisation de cinéma, je ne pense pas avoir beaucoup varié. D'emblée, je suis passé professionnel. Tout de suite, c'est-à-dire en 1939, j'ai tourné en 35 mm. des courts métrages.

— Le 16 mm. ne vous semble-t-il pas un moyen d'expression valable?

— Ce n'est pas ce que j'ai voulu dire. Le cinéma n'est pas affaire de millimètres; c'est un langage par quoi l'on s'exprime dans tel ou tel esprit. C'est par un certain esprit d'avant-garde, peu valable, que le 16 mm. se différencie du 35.

— Un langage, disiez-vous?...

— Oui. Le mouvement est langage, en matière de cinéma. Parce que j'avais adopté d'emblée cette définition, je crois pouvoir dire que je n'ai pas tellement changé. Le mouvement, croyez-moi, n'est pas dans la vie. Vous saisissez, dans la vie, une série de petites scènes isolées, fixes, disons des tableaux. C'est à la caméra qui les enregistre et les oppose ou les réunit ensuite, de créer le mouvement par ce montage. Giotto, vous savez, a fixé des

moments : la caméra les anime en une succession vivante. Voilà pourquoi le cinéma consiste d'abord à saisir des moments importants, des scènes intéressantes. Puis, essentiellement, à raconter une histoire. Voilà le langage : créer le mouvement, le rythme. Ma caméra n'est pas une machine à photographe, sans bavures, des personnages qui bougent, mais une machine que je puis faire bouger, aller ici et là, en changeant les points de vue, avec quoi je puis ainsi donner de la vie, des êtres, du moment important d'une histoire, une impression, un compte rendu personnels.

— Et quels êtres, quels moments vous paraissent importants à filmer?

— Les jeunes, et les rares instants où ils ne pensent à rien.

Mais... pourquoi?

— Parce qu'en ne pensant à rien, on approche de l'enthousiasme. Vous avez vu « *Domenica d'Agosto* »... La rencontre de deux jeunes gens, brève, fortuite, mais qui, dans son instantané, contient tout un avenir, voilà ce qui me passionne. Je veux être près des jeunes d'aujourd'hui, mais cela, c'est très différent : de mon temps, puisque c'est votre expression française, nous étions futiles. Les filles, ou les coureurs du Tour de France (j'étais pour Binda, mon frère pour Guerra, nous nous écharpions...) nous absorbaient. Aujourd'hui, on paraît plus réaliste, même cynique. Plus d'illusion, ou d'évasion : au lieu des romans, on pratique les *Reader's Digest*.

Mais je crois qu'en réalité (c'est cette réalité-là que je veux saisir), tous cherchent quoi espérer. Dans cette quête, je suis avec eux plus que je ne peux dire.

Naïvement :

— Aimez-vous aller au cinéma?

— Oui, beaucoup. Et je n'y vais pas en metteur en scène, pour apprécier le travail des confrères. J'y vais en simple et bon public.

— Malgré tout, vos réalisateurs favoris?

— Chaplin, bien sûr, Stroheim, René Clair. Oui, Clair. Il n'accorde pas d'importance au travelling pour lui-même, mais d'abord à la vérité humaine, à la valeur humaine qu'il y a en chaque individu, et qu'il a toujours su découvrir.

— Et le réalisme italien?

— Il n'y a pas de réalisme italien. Il y a, comme je disais, une vérité humaine. À la faveur des guerres, elle se fait plus préhensible, plus pressante aussi. En Allemagne, en Angleterre, chez vous, on a connu ces époques où rien ne vaut que recréer la réalité. Il y a des films sur le dimanche qui se passent dans les méandres de la Sprée, sur les plages d'Ecosse, à Nogent, vous savez. En Italie, après-guerre, nous ne pouvions détourner nos caméras des hommes qui nous entouraient. »

À l'heure des adieux, je cherche une question qui appelle une conclusion :

— Quelle est votre saison préférée?

— L'hiver. Parce qu'après l'hiver, je pense que viendra le printemps.

Jacques R. BALLAND.

(1) En français dans le texte.

LUMIERES DE LA VILLE

Le plus beau miroir du monde...

ORPHÉE. — Réalisation et scénario : Jean Cocteau. - Photographie : Nicolas Hayer. - Décors : D'Eaubonne. - Musique : Georges Auric. (Prod. : André Paulvé, 1950.)

Il y a eu une querelle des *Visiteurs du soir*. Chacun en a pensé ce qu'il en a désiré; mais il y avait les *Visiteurs du soir*. Il y a eu une querelle de la *Corde*; mais il y avait la *Corde*. Il y a une querelle d'*Orphée*; mais il n'y a pas d'*Orphée*. Simple oubli. Délicat tout de même, et noble, de se battre pour une ombre; j'allais dire : pour un reflet.

Le poète a pris un soin méritoire à se prémunir contre la critique. Un seul exemple, mais qui suffit. « J'ai voulu traiter le problème de ce qui est écrit d'avance et de ce qui n'est pas écrit d'avance. Bref, du libre arbitre. » Comme je vous l'imprime. Ainsi que Platon, ainsi que Spinoza. Ces poètes maudits détiennent de ces audaces. Mais, dans un autre article, ces lignes : « La beauté déteste les idées... notre époque se dessèche à force d'idées. » Devant nous, le pont-levis se dresse. Aussi bien, voilà évité un trop facile écartement. Retenons seulement cette opinion d'un critique, qu'il faut estimer lucide, et qui nous rappela que la mort, dans cette Asie en feu, pour le manieur de bazookas qui chaque minute l'attendait, c'était autre apparence, peut-être, que Maria Casarès. Le siècle, en matière d'émotions, nous a rendus difficiles.

Orphée, ici, n'est que par hasard. Il existe plusieurs personnes qui s'appellent Dupont. Giraudoux et, en l'occurrence, Anouilh nous avaient autrement habitués : ils remaniaient la légende, ils exploraient plus avant sa signification, ils ne la mutilaient pas. Au reste, le film pourrait ne jamais s'arrêter. Opiniâtres, les maniaques de la descente aux enfers. Quelques minutes fort drôles : lorsque Orphée joue à cache-cache avec Eurydice. La salle, à ce moment, garde

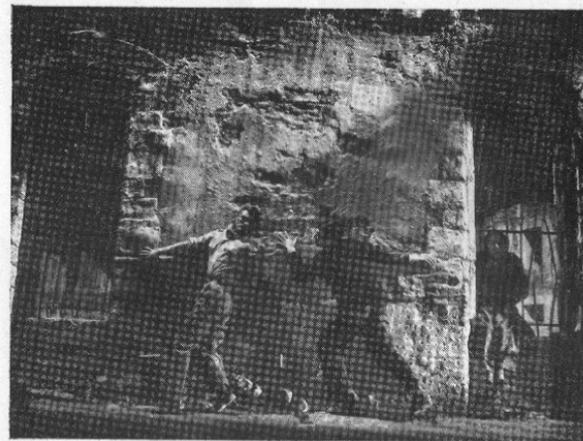
mal son sérieux. Mais s'il s'agissait d'un film comique, il fallait nous prévenir : nous aurions ri avec moins de gêne.

La question n'est pas que l'oiseau chante avec ses doigts ou avec ses plumes. Tous les thèmes traités naguère par Cocteau, et tous représentés ici, dans cette œuvre qui ne figure qu'un agenda, cela nous émouvait de les méditer noir sur blanc; aujourd'hui, où dans ce voyage d'une plume à une caméra, le style a disparu, ils se sont évaporés avec le style. Marais qui traverse un miroir, ce ne sera jamais que Marais traversant un miroir. Dans cette aventure éternelle, le signe, une fois de plus, a trahi l'objet. Lorsque nous penserons à la mort, nous ne penserons pas à des postes de radio ni à des gants, mais à certains cierges, mais à certaines *Trois lumières*, mais à un certain Fritz Lang. Le mystère aussi a ses lois.

« Orphée évite de prouver quoi que ce



« ...le seul Périer... »



« ...les maniaques de la descente aux enfers... »

soit... Une œuvre est belle comme un visage est beau. » Je regrette, sur ce visage inexpressif et fade, de n'avoir même pas trouvé ce bouton au nez qui sauve le réel, ou ces blessures dont Malraux a parlé. Sur le banc d'accusation, les acteurs figurent en place visible, tous aussi gauches, aussi raides, aussi absents; à cette différence près que Casarès joue mal dans un rôle intéressant, Déa correctement dans un rôle sacrifié, et que, seul logique, dans un rôle sans portée Marais joue sans talent. Le seul Périer... Autre inculpé sur ce banc, à titre de personne morale, le Café de Flore ne méritait pas, même débaptisé, de pénétrer dans cette légende éternelle; et rejoint dans le placard des choses non vues le Lorientais de Becker.

Lenteur, inégalité, sécheresse, il est miracle de voir à chaque film de Cocteau s'entasser obstinément les mêmes défauts. Obstinement et même cyniquement, parce qu'il n'est plus permis à un metteur en scène de massacrer, après les films russes, les jeux de foules et de bandes, après les films américains, le coup d'aile des motocyclettes. De rythme point, parmi ces scènes d'interminables dialogues et d'interminables promenades, le long de couloirs bien moins infernaux que ces égoûts viennois de récente mémoire. Point de montage ici, ni

de vie : de très jolies images, trop minutieuses, trop savantes, trop immobiles, qui disparaissent comme elles avaient apparu, brutalement, sans ce halo qui distingue les univers habités. Restent quelques truquages, des jeux de gants et de miroirs, et des négatifs, témoignage du génie de Méliès.

Après la projection de la *Vie du poète*, Louis Chavance écrivait : « Cet irréel n'est qu'artificiel. » Les miroirs, les couloirs, les atmosphères raréfiées, les démarches incertaines, nous les retrouvons à trente ans de distance, la poussière en plus. Personne ne pouvait savoir en 1930 jusqu'où s'étendait cette route bordée de fleurs artificielles et d'eaux dormantes que, sautillant, le poète venait d'emprunter. Si elle déroulait ses lacets vers la dérision, ou si elle les déroulait vers le génie. Expérience contrôlée, elle menait à ces plaines sableuses où s'endorment parfois les talents.

L'on retiendra cette vision déconcertante d'un enfer dirigé selon les lois de la plus absurde bureaucratie, cette réplique de Casarès désespérée : « Chez les humains, il ne resterait plus qu'à boire », et ces regards où Périer a exprimé, dans leur détresse sans merci, la résignation et le sacrifice des hommes. En termes de sport, cela s'appelle « sauver l'honneur ».

HUBERT GRENIER.

“ Nous n'irons pas à la messe demain ”.

DIEU A BESOIN DES HOMMES. — Réalisation : Jean Delannoy. — Adaptation et dialogue : Jean Aurenche et Pierre Bost, d'après le roman d'Henri Queffélec : « Un recteur de l'île de Sein ». — Photographie : Robert Lefebvre. — Décors : René Renoux. — Musique : René Cloërec. (Prod. : Paul Graetz, 1950.)

Dans une interview récente, M. Delannoy s'est défendu d'avoir fait là œuvre philosophique. Du moins, son titre fleure bon l'œuvre « qui-fait-penser » et « qui-honore-le-cinéma-français », comme il est convenu de dire à propos de chaque film de M. Delannoy. Mais la raillerie ici est facile, car on ne saurait trouver à reprendre qu'aux bonnes intentions de l'auteur, et c'est tellement usé. D'autant plus qu'un des mérites de M. Delannoy est de dissimuler si bien le poncif qu'on se demande à la sortie : « Mais où était-il donc ? ». Car enfin, il ne suffit pas d'avoir déguisé Pierre Fresnay en Savonarole rustique ou un peu plus implanté Madeleine Robinson dans ses emplois de bête traquée pour avoir fait médiocre. Aussi bien, si le film de M. Delannoy ne met rien en question, pose-t-il au moins une devinette.

L'action se situe donc dans l'île de Sein, au siècle dernier. Les simili-Fougeron qui ornent la façade du « Madeleine » nous avertissent de loin que les passions y seront âpres-et-violentes; mais le dialogue nous apprendra en sus qu'on a de la conversation, dans l'île de Sein. Exemple (de mémoire) :

« Tu as quelque chose à me dire? — Ça peut pas se dire, mais ça peut se voir. Je veux t'épouser. — C'est vrai que tu me plais plus que toutes les autres. — Seulement « plus »? — Oh! bien plus... »

Et l'on marivauda et l'on argumenta, on va même jusqu'à disserter fort savamment, voire à se piquer d'exégèse. La casuistique cependant prédomine. Exemple :

« Si je tuais ma mère qui est possédée du diable, aurais-je l'absolution? — Oui, à condition que tu renonces à ton projet. Alors, ce ne serait plus la peine de demander l'absolution. — Mais si je l'avais fait et que le Bon Dieu ne m'eût pas foudroyé? — Alors, peut-être. — Eh bien, je l'ai fait... » Etc...

Or, tout cela :

1° Est tiré d'un roman valable de Henri Queffélec (mais sur ce point on aurait mauvaise grâce à se montrer plus intransigent que l'intéressé);

2° Est du cinéma. M. Delannoy se l'est parfois rappelé et il se serait injuste de ne pas signaler les quelques séquences du film *Un recteur de l'île de Sein* éparses dans le film (qui-fait-penser) *Dieu a besoin des hommes*. La femme réprouvée qui va mettre bas hurle à la mort au vent du large, le faux prêtre — visage bosselé par un contre-jour — fixe l'hostie consacrée, un sourire hébété irradie la face d'une paysanne dans la procession, et voilà qui démontre que Delannoy n'a nul besoin de laisser bavarder ses dialoguistes pour faire parlante une image. Car là niche le poncif, si l'on sait voir : d'étouffer l'image par le surjet théologique. Nous le rabâche-t-on assez qu'il s'agit bel et bien d'une hérésie, que le sacristain de l'île de Sein porte préjudice au dogme! Je pense que par un de ces mouvements de herse dont il sait si bien user pour faire surgir à nos yeux le chœur obcliné des femmes de l'île, le metteur en scène en dit là-dessus plus long que le texte. Si la grâce est « mouvement spontané du corps », ces regards fermés qui affrontent en silence le curé et ses gendarmes ne traduisent que repli sur soi et mépris. Mais le silence dure peu, car Aurenche et Bost sont gens consciencieux : pour avoir amorti la portée des images, ce sont eux sans doute qui ont mérité l'Imprimatur, et non l'œuvre même.

On dira : Delannoy s'élève tout de même au-dessus de *Monsieur Vincent*. Le malheur est justement que son film souffre la comparaison et que la différence soit affaire de degré, car un tel sujet demandait à le traiter un style qui lui fût propre. Le jeu d'Andrée Clément en donnerait peut-être idée : seul de tous, il est juste, parce que



« ...Thomas le sacristain entraînant sa paroisse sur les flots... »

bref. Un passage aussi retient en ce sens, où l'on assiste à la fabrication — en gros plan — des hosties au fer à repasser : à lui seul, il rend présent le sacrilège, plus que toutes les clameurs des paroissiens égarés. Il ne s'agit plus alors de savoir si c'est du côté du sacristain ou de celui du curé que se trouve l'ivraie — comme s'en inquiétaient mes voisins à l'entr'acte — mais de suivre dans sa révolte un peuple sans Dieu.

Voilà le sujet, voilà le style que M. Delannoy a en même temps esquivés. Tel qu'il est, son film fera les belles matinées des patronages du jeudi, qui y goûteront en particulier l'enluminure évangélique de la fin : Thomas le sacristain entraînant « sa » paroisse sur les flots pour y chanter la messe des morts que se refusait à célébrer le curé en la mémoire d'un suicidé. Tandis que monte le plain-chant, l'écran, semé de voiles, bascule au gré de la houle. Quoi d'étonnant après cela que les Iliens songent au repentir? Ils ont retrouvé le sens du péché, ce pourquoi il sera beaucoup pardonné à leur pasteur improvisé, faux prêtre, mais surtout faux apostat. On ne demandait pas à M. Delannoy de lancer un défi, mais on ne lui demandait pas non plus d'apporter son obole à l'art saint-sulpicien.

Mais, après tout, est-ce de sa faute qu'il y ait un roman chrétien, un théâtre chré-

tien, et pas de cinéma chrétien? La caméra, dès qu'elle aborde le sacré, ne saurait-elle qu'étifier? Le noir et blanc est-il imperméable au règne de la grâce? Autant de questions qu'il appartiendra sans doute à Robert Bresson et à son *Curé de Campagne* de résoudre. Car, si l'on voit bien ce qui aurait pu faire de *Dieu a besoin des hommes* le film du sacrilège, on voit moins en quoi il aurait pu s'achever en maîtresse œuvre de foi. Sans doute, la tentation cinématographique est-elle d'accuser à l'excès le comportement — elle épiluche l'homme de l'intérieur. Aussi avons-nous peine à croire que des lèvres psalmodiantes de la paysanne qui égrène son chapelet, puisse jamais sortir une vraie parole de prière, peine à croire que Thomas, quand il pose au mystique, exprime par son regard une autre vérité que celle de l'homme au plus extrême du dénuement. Moralité bien pauvre, se reproche-t-on aussitôt. Mais, dès que le cinéaste entend dévoiler les « âmes », peut-il prétendre à plus?

Que dire des acteurs? Ils tentent — fort honnêtement — de « faire-penser », eux aussi. Quant à M. Fresnay, le réalisateur qui voudrait tourner *Clérambard* devrait songer à lui : il s'y est acquis des titres certains.

GÉRARD LEBRUN.

Un jour de la vie.

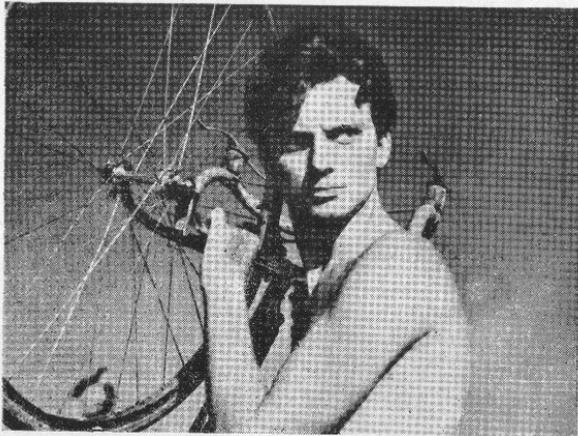
DIMANCHE D'AOUT. — *Réalisation* : Luciano Emmer. — *Scénario* : Franco Brusati, Luciano Emmer, Guillo Macchi, Cesare Zavattini. — *Photographie* : Domenica Scàla, Leonida Barboni, Ubaldo Marelli. — *Musique* : Roman Vlad. (Prod. : Colonna Film, 1950.)

L'école italienne, par sa dernière production, un nouveau metteur en scène, homologue la formule qu'avait proposée, sous une pluie sempiternelle, l'Anglais Robert Hamer : il n'est de réalisme que du dimanche; et l'étude peut suffire d'un personnage en ses distractions de week-end, pour atteindre certaine vérité que bien souvent n'approchent même pas les films « de semaine ».

Aux citadins, en effet, dont le comportement sur la plage n'est plus rythmé par les nécessités de la vie sociale, se peut restituer le plus précis naturel. La vérité sort de l'eau en bikini, et l'homme étendu sur le sable, ventre bedonnant, poil du torse découvert, évite facilement de paraître sophistiqué. L'abandon d'un jour de repos permet à l'observateur de saisir, avec justesse et verve, au hasard d'une promenade au-dessus des mollets brunis, les mille et un épisodes où se trahissent les états d'âme sincères d'un comptable ou d'une caissière. Longtemps, sans doute, Luciano

Emmer a parcouru la plage d'Ostie, la pauvre plissée de plus d'un clin d'œil.

Sans avarice, il veut au public procurer le même plaisir; le style du récit renouvelle à chaque plan le pacte de cette complicité. Abusé par l'ellipse, le spectateur a l'impression de comprendre beaucoup plus que n'expriment les seules images, et la certitude souvent illusoire d'avoir prévu tout ce qui arrive. (Rosette repousse vivement son fer chaud...) Subjective, docile, la caméra enregistre exactement ce que voit le gras Napolitain, étendu au bas de l'établissement de bains, ou le docteur, au restaurant, qui aperçoit par delà Vinzo Perrone et sa campagne, la souriante maman de Graziella. Mais chacun de ces plans, chacun de ces cadrages nous est aussitôt prétexte à moquer doucement le personnage dont Emmer offrait le point de vue. L'œil du réalisateur derrière la caméra, le nôtre devant l'écran papillotent en même temps; et l'on goûte un plaisir subtil à pénétrer ainsi l'intimité d'âme des protagonistes pour ironiser sans malice à leurs dépens.



« ...le fils d'un rétamateur... »

Ces indiscretions du spectateur, que provoque l'exemplaire discrétion du réalisateur, livrent peu à peu le secret du film. Pour tous les Romains qu'a choisis S. Amidei, qu'Emmer a dirigés au hasard des cabines de plage, ce dimanche d'août importera longtemps, la vie quotidienne vue au travers du prisme dominical, prendra désormais une tout autre coloration. Au matin, chacun donne avis qu'il part s'amuser, peut-être s'évader, du moins réaliser, à la faveur d'une liberté très provisoire, les rêves patiemment caressés au soir des jours ouvrables. Pour raccorder aux entr'actes scolaires l'hebdomadaire récréation des grandes personnes, ils joueront le rôle de leur héros fictif favori. Mais l'équivoque se résorbe tout au long du jour. Au crépuscule, quand il faut rentrer à Rome, reprendre le labeur journalier, le gras Napolitain n'est plus courtier enbourse et sa voiture se révèle pousive, la tante acariâtre vante moins ses terres de Fallonica, Marcella avoue sa parenté avec un chauffeur de taxi, accepte, quémante les baisers du fils d'un rétamateur. De brèves rencontres rapprochent les uns, de vieilles rancœurs que mûrit le soleil séparent les autres; à tous, les aventures de ces vingt-quatre heures donnent l'occasion très salutaire de découvrir leur vérité.

Ainsi, l'illusion dénoncée du romanes-

que, l'élégance funambulesque d'un mari-vaudage de dancing débouchent l'un et l'autre sur l'avenir solide d'un vrai bonheur. Pour certains, par un réalisme plus intime et profond la journée sera décisive : Lucienne et René ont piétiné l'amour qui seul de leurs sentiments s'impose comme authentique; le père de Christiana, au contraire, inscrit sur son agenda le numéro de téléphone par quoi se pourra composer l'indicatif d'une existence nouvelle. Nul ne rentre bredouille, pas même les enfants, seuls à ne pas s'amuser, et la nuit qui tombe sera blanche pour beaucoup, qui dresseront un bilan.

De René Clair, et c'est tout dire, l'œuvre devrait être citée, l'influence reconnue. Hors ces souvenirs, le critique éprouve la joie très désintéressée de se sentir inutile et désarmé. Contraint par l'auteur, dont c'est ici le critère de réussite, de renoncer pour deux heures à tout un bagage d'attention jalouse et de surveillance crispée, il souhaite avant tout galoper sur un chemin de plage, et jouer, sur un carré de sable, les crabes endormis. Une vérité qui s'impose jusqu'à devenir le rêve que poursuit mon voisin, dont je puis sourire mais pour me défendre, ce pourrait être le triomphe du réalisme.

JACQUES R. BALLAND.

Situations fausses sur un volcan.

STROMBOLI. — *Réalisation et scénario* : Roberto Rossellini. — *Photographie* : Otello Martelli. — *Musique* : Renzo Rossellini. (Prod. : R.K.O. 1950.)

VULCANO. — *Réalisation* : William Dieterle. — *Adaptation* : Mario Chiari. — *Photographie* : Arturo Gallea. — *Musique* : Enzo Mosetti. (Prod. : Artisti Associati 1950.)

Nous avons manqué de voir un grand film : celui qu'eussent réalisé ensemble Roberto Rossellini et Anna Magnani. Ils avaient un très beau sujet à leur disposition : l'acharnement de l'homme à vivre partout, même sur les flancs d'un volcan, sa volonté farouche de maîtriser les éléments, de les ignorer ou de les utiliser rendent nécessaire, dans les zones de combat contre la nature, une discipline sociale éprouvée

par les millénaires. La domestication de la femme, de sa personne et de ce qu'elle représente pour le mâle de désirs, de complaisance envers soi-même, est l'élément essentiel de cette discipline. Si l'épouse est le repos du guerrier, la maîtresse est son tombeau. Or, la maîtresse n'est pas l'épouse irrégulière, c'est simplement la femme qui a la vocation de plaire. Qu'Anna Magnani débarque un matin aux rivages du Stromboli,

c'est une situation dramatique. Elle est la femme. Elle n'est pas l'épouse. Elle fascinera les hommes et provoquera la jalousie des résignées. Il n'est pas utile pour qu'elle suscite les passions que son passé ait été de mauvais aloi. Il suffit d'une certaine manière de porter la jupe.

Rossellini eût su sentir et exprimer le désaccord, et bâtir là-dessus un drame. Avec la Magnani, qui n'est pas une actrice, mais une nature, un monstre sacré, il eût engagé un corps-à-corps qui nous eût donné un film haletant d'angoisse et d'humanité, unissant au réalisme de *Rome, ville ouverte* et à l'intensité de certains épisodes de *Païsa*, la densité psychologique et poétique du *Miracle*, son chef-d'œuvre. Rossellini ne compose pas un film. Il l'enfante. Mais pour jouer ce grand jeu il faut un partenaire. Ce partenaire peut être l'événement. L'auteur de *Païsa* a le génie du court métrage. Ici cependant il lui fallait Magnani. Elle seule pouvait vivre sa vie devant la caméra sans avoir appris son rôle. Malheureusement, il n'a eu qu'Ingrid Bergman.

Ingrid Bergman ne sait pas faire le cinéma-amour. Dans son pays les femmes lancent le disque et sautent les haies. Elles ne traînent pas leur vie privée dans la rue. Outre cela, elle arrive d'Hollywood. C'est une actrice. Elle ne sait pas inventer son rôle à mesure. Qu'elle essaie d'être naturelle, qu'elle fasse semblant de buter sur un mot d'italien, elle est atroce. C'est Marie-Antoinette jouant à la bergère. Il y a plus encore. Que fait-elle à Stromboli? Elle ne peut pas y porter le drame. Elle est d'un autre monde. Elle n'a pas le sens latin du péché. Elle est d'une religion où l'on divorce. Lorsqu'on a son corps, et qu'on le porte avec cette allure si peu inquiète, on peut se faire parachuter sur les flancs d'un volcan italien. Les hommes n'y verront rien. Ainsi, dès en concevant son film, Rossellini avait perdu sa partie. *Stromboli* ne pouvait être qu'une œuvre vide de sens.

Cependant, ainsi placé par sa propre faute dans une situation fautive, il a fait la preuve par l'absurde de la valeur de son art. Il a très bien senti sa faiblesse, et tout mis en œuvre pour éviter le désastre. Malgré qu'on en ait, nulle part mieux que dans *Stromboli* ses qualités personnelles ne sont évidentes. Ayant à utiliser Ingrid Bergman,



«...C'est Marie-Antoinette jouant à la bergère...»

faute de pouvoir compter sur elle, il a su lui éviter l'affront de scènes trop réalistes. C'est sans doute pour cela qu'il n'arrive jamais à nous faire croire à sa peinture de mœurs. Mais ce défaut compte peu à côté de la catastrophe évitée : Ingrid ridicule. Et surtout, le centre d'intérêt naturel de son récit n'existant pas, il a apporté tout son soin à la réalisation, dans le film, de courts métrages dont la valeur intrinsèque mérite notre enthousiasme. Pêche au thon, éruption du Stromboli sont de grands moments de cinéma. L'anecdote est écrasée par les digressions, mais ce ne sont pas des attractions, ce sont des documents. C'est que là il se soumet entièrement à son sujet. Il peut le faire. Il a à qui parler.

William Dieterle et ses collaborateurs, au contraire de Rossellini, n'ont pas encore compris ce qui leur est arrivé. Ils ont eu à qui parler du début à la fin. Ils ont eu entre les mains Magnani, une Magnani plus accomplie, plus disponible que jamais, et n'ont rien tiré d'elle, ou si peu en regard de ce qu'elle pouvait donner. En bons fabricants de produits industriels, ils n'ont vu en elle qu'une actrice. Ils lui ont écrit un rôle, et l'on fait entrer dedans tant bien que mal. La première séquence de *Vulcano*, purement descriptive, montre assez ce qu'elle pouvait faire. Elle y est savoureuse. Elle donne la comédie avec une précision et une façon toute italiennes. (On l'a absurde-ment traitée de tragédienne de l'écran. Jean-George Auriol y voyait plus clair, lorsqu'il parlait de sa « verte verve ».) C'est du Maupassant sicilien. Nous voilà mis en

grand appétit. Malheureusement le romanesque d'Hollywood prend bientôt le pas sur la satire. Au lieu de voir *Boule de suif*, on assiste à une revue du folklore cinématographique : un gardien du volcan, cousin du montanier de *Sortilèges*, un scaphandrier fatal qui descend chaque jour parmi les poissons pour on ne sait quel office (prétexte à du sous-Cousteau), un trésor enfoui sous les flots (prétexte à du sous-de Mille). Privés des boîtes de nuit et des 6,35, la violence et le meurtre s'adaptent au terrain : on fait le coup de poing dans les cavernes, on assassine au fusil sous-marin. Sicile oblige. Ces élucubrations sont entrelardées de morceaux de bravoure documentaires : pêche au thon (décidément obligatoire), pêche à l'espardon, extraction de la pierre ponce; épisodes qui, faute d'un traitement plus magistral, ne valent pas les prouesses de Rossellini. Le film se termine sur le prêche d'un carabinier et, côté grand spec-

tacle, sur une descente de lave nettement moins impressionnante qu'une reconstitution en studio. C'est alors qu'un discret panonceau nous avise du sujet : lutte de l'homme contre la nature sur une terre sauvage. Sans doute est-ce la préface d'un second épisode.

Telle est la condition du cinéma. L'éclosion d'un grand film demande l'accord de tant de facteurs, étrangers à l'art pour la plupart, que le tout devient une sorte de miracle. Si Roberto Rossellini était resté avec la Magnani, le nez de Cléopâtre eût pris sans doute une longueur de plus. Ils n'ont pas réalisé ensemble le *Stromboli* qu'ils auraient pu faire. Il a fallu deux fois plus de pellicule et trois fois plus de millions au moins pour faire deux futurs films oubliés, n'apportant rien à la carrière d'aucun des deux. Il est quelquefois dommage que les artistes ne se résignent pas à ne pas vivre.

GEORGES GAUDU.

REVUES

Séquence (numéro 12, automne 1950), d'une présentation plus luxueuse que jamais, avec sa couverture jade où s'embrasent, à l'ombre des volcans en feu, Geraldine Brooks et Rossano Brazzi, continue de nous offrir un sommaire de choix. Peter Ericsson absent, Lindsay Anderson et Gavin Lambert tiennent la vedette, le premier avec un article polémique sur le rôle du metteur en scène dans la création du film (à propos de John Ford et de *She wore a yellow ribbon*, cause assez contestable joliment défendue par Anderson), le second avec une étude sur l'œuvre cinématographique de Cocteau, intitulée, de façon significative, *Cocteau et Orphée*. Dans cet article de synthèse, le premier tenté à notre connaissance, Lambert néglige exprès certaines productions secondaires et s'attache surtout au *Sang d'un poète* — et à son orchestration *Orphée* — pour y démêler, parmi un composé d'obsessions, de talismans d'enfance, les deux aspects fondamentaux de Cocteau : conception romantique et allégorique (thèmes favoris de la beauté, de la passion, de la mort, des mystères suprêmes),

goût du détail réaliste (apparat documentaire du *Sang d'un poète*, observation clinique, étude de mœurs des *Parents terribles*, situation d'*Orphée* dans le monde contemporain). Elargissement adroit, et justifié, de la formule de Cocteau lui-même : « Documentaire réaliste d'événements irréels ». Quelques surprises, au passage : mépris excessif pour la *Belle et la Bête*, excessive sympathie pour *Orphée*. Nous préférons, pour notre part, le Magnifique à la Rolls-Royce, le château des figures de plâtre aux couloirs de l'*underworld*; mais c'est affaire de goût. — La chronique de l'actualité rassemble Visconti, Huston et Wyler. La typographie, le choix et la qualité des photos sont, comme d'habitude, impeccables.

Nous rappelons à nos lecteurs que la LIBRAIRIE DE LA FONTAINE, 13, rue de Médicis, à Paris-VI, possède le plus grand assortiment d'ouvrages français et étrangers sur le CINEMA. Livres neufs, d'occasion, épuisés, rares, photos de films et d'artistes, revues, etc... - Catalogue sur demande.

Conditions spéciales aux Techniciens et Ciné-Clubs.

BIBLIOGRAPHIE

Jaque Catelain présente
Marcel L'Herbier

Il faut féliciter les éditions Jacques Vautrain d'avoir pris l'initiative d'une collection destinée à présenter au public l'œuvre de nos grands metteurs en scène. Toute recherche spécialisée, toute tentative de bilan appellent séries et groupements, et il est bon qu'à des volumes épisodiques, dépareillés — et rares — se substitue aujourd'hui une suite d'ouvrages reliés par ce magique fil d'Ariane : « Les grands créateurs de films ». L'Herbier avait plus d'un titre à inaugurer la collection : ancienneté d'abord. C'est donc à un pèlerinage aux sources mêmes du cinéma que nous invite J. Catelain. Le présentateur a pris grand plaisir à cette longue promenade, et il a su la dire avec beaucoup d'esprit. On sent dans ces pages attendries, pittoresques, la nostalgie souriante d'un conteur charmé par ses souvenirs. C'est reconnaître que l'ouvrage est moins un travail de critique, une analyse approfondie de l'œuvre, qu'une succession d'anecdotes, une aimable et nonchalante recherche du temps perdu — effeuillage de souvenirs, carnets intimes d'une longue amitié et d'une longue collaboration. A travers cette chronique alerte passent les reflets d'une époque où le cinéma, encore hésitant et mal connu, jouait Cendrillon dans la grande kermesse mondaine, — quand un cocktail grisant mêlait Bergson, d'Indy, Castellane, Montesquiou, Diaghilew, Strawinski, Isadora Duncan. Parmi le tumulte frivole des salons et des premières, parmi cette délicate floraison de serre, s'est formé Marcel L'Herbier. Voilà qui est révélateur; et certaines évocations plus personnelles (un appartement caligaresque, les dunes résineuses du Touquet) achèvent de dessiner la personnalité de l'homme, et de nous éclairer du même coup sur le style : préciosité, raffinement, esthétisme à la Wilde; au meilleur sens des mots, un certain goût de l'artificiel, de l'abstrait et de la brocante féérique. Sous d'autres angles, une distinction, une absence de relâche, qui se retrouvent dans la facture des films de L'Herbier : minutie soignée, perpétuel

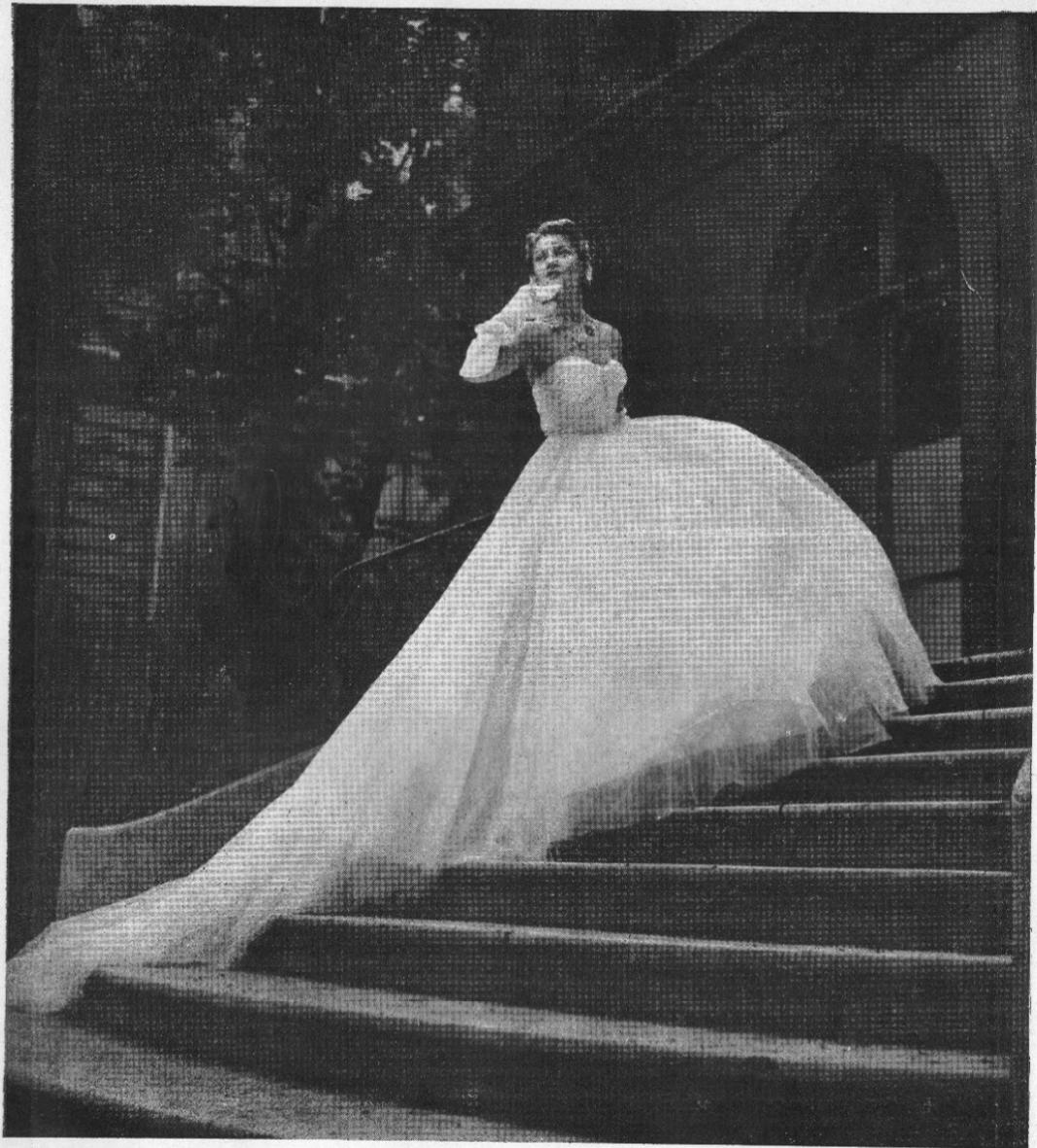
RACCORDS

souci de correction, sévères exigences de forme. Aux moments les moins heureux, cela donne mélodrames gourmés, galas historiques à quatre épingles; quand L'Herbier vise plus haut, ou plutôt quand l'industrie cinématographique lui en laisse la permission, cela donne la merveilleuse *Nuit fantastique*, hommage à Méliès, somnambulique aventure avec sa leçon d'amour sur un toit. Cette nuit fantastique, opportune en la nuit trop sombre de l'occupation, n'était que la reprise d'anciennes hardieses, de tentatives pour élargir, dans une période balbutiante, les moyens d'expression du cinéma : *Eldorado* (à propos duquel Catelain a réussi un excellent morceau de bravoure, avec grouillement d'exotismes et couleurs crues de fête espagnole), « mélodie d'images autour d'un drame », audacieuse transposition plastique des états d'âme, exercice, avant la lettre, de caméra subjective, où le mur blanc de l'Alhambra, soudain parcouru de torsions fantastiques, disait la peine de Sybilla et sa solitude dans l'univers, où les brouillards et les fous firent hurler Gaumont, philistin de cette bataille d'Hernani; *l'Inhumaine*, conçue dans une sorte d'ivresse futuriste, rendez-vous du cubisme, de l'électricité et de la haute-couture, avec sa froide ordonnance, avec la géométrie limpide des décors de Cavalcanti et des épures de Léger; les grâces et les virevoltes pirandelliennes de *Feu Mathias Pascal*. On pourrait encore citer, un étage plus bas, *Adrienne Lecouvreur* et surtout *l'Honorable Catherine*, charmante histoire de chantage à la pendulette; ce n'est, tout de même, que du très bon mode mineur. Dans ses recherches avant tout, dans ses efforts pour imposer au cinéma une nouvelle dignité de langage, réside l'apport considérable de L'Herbier au septième art; et c'est le mérite de Catelain que d'avoir su forcer là-dessus, avec discernement, la dose d'enthousiasme. — Signalons enfin que les éditions Jacques Vautrain nous annoncent pour bientôt un Clouzot, un Autant-Lara, un Clair, un Carné, un Grémillon; à départ prometteur, perspectives alléchantes. La collection achevée — souhaitons-la fournie — se sera déposée ainsi sur nos rayons, en stratifications successives, un panorama complet du cinéma français.

M. F.

Schiaparelli

PARIS



“ Il peut neiger ”

Création de TRISTAN MAURICE



Jeanne Lanvin

Christian Dior

Couture
Parfums

30, AVENUE MONTAIGNE