

LUMIÈRES DE LA VILLE

« Le Cheval et la Groseille... ».

PANIC IN THE STREETS d'Elia Kazan. — *Scénario* : R. Murphy. — *Photographie* : Joë Mac Donald. — *Décor* : Thomas Little. — *Musique* : Alfred Newman. Avec : Richard Widmark, Paul Douglas, Barbara Bel Geddes. — *Production* : Fox 1950. 90 minutes.

Arthur Adamov disait un jour que le problème de l'art tient à savoir qui mangera l'autre, du cheval ou de la groseille. Entendons qu'il y a deux façons d'être en bons termes avec la rhétorique : l'une, brillante, qui est de se jouer du langage, — l'autre de l'avoir si bien apprivoisé qu'il n'y paraît plus. C'est maintenant le cas d'Elia Kazan : avec *Panic in the Streets*, le cheval a digéré la groseille. L'auteur de *Pinky* est assez sûr de ses moyens pour ne pas céder au morceau de bravoure, là où d'autres que lui se laisseraient prendre, assez maître de sa syntaxe pour s'accommoder du cliché. C'est dire que le nouveau Kazan vaut essentiellement par l'unité de style que le réalisateur a su trouver dans un scénario ingrat, non par la prouesse technique.

De trouvailles, peu : les arcanes de la machine policière américaine nous sont devenues par trop familières ces derniers temps. L'interrogatoire des suspects un soir de rafle, le remarquable *Il marchait la nuit* nous y a déjà fait assister, la fin du tueur — silhouette crucifiée en plein ciel — vient aussi nous rappeler que *Naked City* était une œuvre qui frappait fort — et neuf. Mais j'imagine que Kazan se moque bien des réminiscences. Il sait d'ailleurs le moyen, dès qu'il le juge bon, de marquer de sa griffe une séquence. Témoin la dégringolade de la caméra le long de l'escalier où les criminels se voient pris au piège : le temps d'une enjambée, deux corps de concert roulent dans la cage et la rapidité de la chute fait autour d'eux comme vaciller le décor. Témoin encore la scène du meurtre, danse de mort ouverte par un jazz hurlant et que ferment les détonations.

Pendant de tels appels d'air sont rares,

qui enflent le récit à de certains endroits. Le propos de Kazan est de décrire la lutte menée par un officier de santé pour enrayer une épidémie de peste menaçante, ce qui déjà commande le ton à prendre : celui du narrateur, non du styliste (de façon à laisser une moindre marge entre le texte et l'histoire). A cette discipline du reportage, Kazan a su se plier. Son docteur Reed s'apparente moins au classique détective-amateur qu'au Rieux de *La Peste*, dont il a le coup d'œil bref et le réflexe prompt. Toutes qualités requises pour en faire un de ces « êtres les plus extraordinaires » qui, mensuellement, font retrouver aux lecteurs du « Reader's Digest » le sens de l'homme. On comprend que, vécu par cet homme pratique, le thriller perde de son halo magique et que le magasin d'images se vide : les autos-sirènes y gagnent en discrétion et la poursuite finale en sobriété. Le docteur Reed n'a pas vu autour de lui grouiller le petit peuple des mariniers et des immigrants ni quels mouvements de foule la caméra en aurait pu tirer, les quartiers interlopes l'ont peu retenu. Il laisse à d'autres le soin du pittoresque : son affaire — Rieux nous en avertissait, — c'est la peste. Pour avoir compris qu'il fallait suivre sans ellipses ni relâches la course du docteur Reed, Kazan s'avère grand cinéaste. Et en même temps déçoit.

Déçoit deux spectateurs : l'un pour qui le thriller est garantie de violence, déballage de l'armoire aux mythes — le Rhétoricien (celui-là en effet n'y trouve pas son compte : l'auteur n'en a pas trop fait, la groseille n'a pas mangé le cheval); l'autre qui s'obstine à goûter du film américain, comme hier du roman, son apport irremplaçable : une

RACCORDS

façon originale de faire valoir l'image pour elle-même, non par la charge affective qu'y introduit d'avance l'esprit prévenu (qu'il soit lecteur de Faulkner ou de *Déetective*). Ce dernier est peut-être le Terroriste. *Panic in the Streets* le gênera par le souci majeur qui s'y trahit de demeurer au style indirect et de se défendre du spectaculaire, — tendance encore plus accusée dans le *Give us this day* de Dmytryk (où en revanche la seule séquence à grand spectacle, l'ensevelissement du maçon sous la chaux vive, n'émeut pas, parce que forcée).

Le néo-réalisme américain est un genre reconnu auquel *Les Bas-Fonds de Frisco*, plus que *Naked City*, ont fait acquérir ses

lettres de noblesse. Encore faut-il prévenir une confusion qu'entretient la publicité : le film dit d'atmosphère est ailleurs, là où le cinéma n'est plus tenu pour un moyen d'expression plus souple, mais pour un art déjà codifié, un invariant. Nouvelle perspective où ce n'est plus l'adaptation du fait divers que l'on projette de conter qui fait problème, mais son adaptation proprement « cinégraphique ». La différence entre le traducteur et l'écrivain mesure sans doute la distance qu'il y a du film dit réaliste au « thriller » authentique, de *Panic in the Streets* à *Asphalt jungle*.

GÉRARD LEBRUN.

Les Gangsters ne sont plus des Gangsters.

ASPHALT JUNGLE. — Réalisation : John HUSTON. — Scénario : Maddon et Huston d'après le roman de W.-R. Burnett. — Photographie : H. Rosson. — Son : Shearer. — Musique : Miklos Rozsa. Avec : Doc. : Sam Jaffe. Emmerich : Louis Calhern. Dix : Sterling Hayden. — M. G. M. 1950. 112 minutes.

Quelques policiers montent prudemment un escalier. Revolvers aux poings, ils enfoncent la porte suspecte derrière laquelle, en grand deuil, une veuve prie sur le corps de l'homme qu'ils venaient arrêter. Par ce grand coup de botte, John Huston nous ouvre des horizons nouveaux sur le milieu. Y aurait-il une esthétique du gang?

Pour les réalisateurs, le monde des criminels n'est en général qu'une source de pittoresque plus ou moins frelaté et de « sensation » à servir en pâture au public. L'auteur ici innove en élevant la portée de l'œuvre et en prenant le sujet plus à cœur que ses prédécesseurs. Il a d'autres ambitions que de nous faire courir sus au malfaiteur en lui braquant dans les yeux les faisceaux conjugués des projecteurs de la police, pour le précipiter finalement du haut du pont de Broadway dans les eaux sombres de l'Hudson, en une sorte d'apothéose crapuleuse, ou bien de nous attendre sur un malheureux que la soif du luxe entraînera au vol et pour finir à la mort, et que tout excusait. Voulant restituer une vision aussi impartiale que possible du

monde des gangsters, détruire un préjugé, Huston met sa pensée dans la bouche d'Emmerich, l'avocat : « On croit toujours que les criminels sont des phénomènes; et pourtant, comme ils diffèrent peu des autres! »

L'audace est grande de porter un tel sujet au cinéma, d'autant plus grande que, si l'on excepte le discours du chef de la police, aucune concession ne vient rassurer les esprits alarmés. Encore me paraît-il un peu trop mal venu dans le découpage pour être de la seule veine d'Huston, et le plan où l'éclair de magnésium emplît l'écran semble-t-il indiquer que le récit est mis là pour aveugler. Il n'est que de fermer les yeux.

Que se passe-t-il donc quand la ville dort? Il s'agit pour quelques gangsters de préparer un vol de bijoux et de l'exécuter. L'équipe que forment les gangsters est un petit résumé du milieu où ils vivent; c'est la décrivant que John Huston a trouvé le moyen de montrer que l'on n'est pas gangster afin d'être gangster.

Cette société a, comme les autres, à côté