

RACCORDS



7

Printemps 1951

REVUE TRIMESTRIELLE 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° 7

PRINTEMPS 1951

Autour du Réalisme

Nino FRANK.....	Blasetti, de Sica, Visconti.....	1
Jacques DONIOL VALCROZE.....	Luchino Visconti.....	5
Henri AGEL.....	Le Réalisme de Stroheim.....	9
Gilles JACOB.....	Saint Jean Vigo.....	11
Oswald DUCROT.....	Rétrospective : <i>La Bête Humaine</i>	16
Jacques BALLAND.....	Visages : Pierre Brasseur.....	19

LUMIÈRES DE LA VILLE

Le Cheval et la Groseille : <i>Panic in the Streets</i> , par G. LEBRUN.....	20
Les Gangsters ne sont plus des Gangsters : <i>Asphalt Jungle</i> , par O. GERARD.....	21
L'Ogre et le petit Harry : <i>Night and the City</i> , par P. NADAL.....	23

BIBLIOGRAPHIE 24

NOTRE COUVERTURE : Simone Simon dans *La Bête Humaine*.

Pour l'illustration de ce numéro nous remercions : M.G.M., Franfilmidis, Paris Film Production, Universalis, La Librairie de la Fontaine, La Librairie du Minotaure, J.-M. François, G. Truffaut.

Le dessin de Pierre Brasseur est de FRANÇOISE SALVA.

Directeur-Gérant : PIERRE NADAL

Rédacteur en Chef : GILLES JACOB

LE NUMÉRO : 100 fr. Abonnement pour 6 numéros : 500 fr. Pour l'étranger : 600 fr.

C. C. P. Pierre Nadal, 8, Avenue Germaine, Savigny-s.-Orge, PARIS 4902-44.

RACCORDS

NINO FRANK

Blasetti, De Sica et Visconti

Extraits de Cinéma dell'Arte à paraître en Avril aux Editions André Bonne.

Le fou d'images. — Trapu et bolté, la grosse moustache assassine, l'œil sombre sous une visière braqué sur la cible à atteindre, on dirait le maître de quelque salle d'armes : c'est Alessandro Blasetti. Tout tempérament et santé, volontiers livré aux délires de l'inspiration, personnification même de la prise directe, du contact humain, du cœur à cœur, ce brillant quinquagénaire n'a pourtant qu'une idée depuis tantôt vingt-cinq ans : garder l'œil au viseur et enregistrer des images, s'adresser au monde par l'intermédiaire de la caméra, tout connaître mais par machine interposée. Il cinématographie tout ce que l'on veut, une ville sacrée ou un roi de music-hall, les héros de l'histoire ou de petites gens de province, les champs, les comesses, les crucifix, les combats, les cocus. Il tient que rien de ce qui existe ne saurait être étranger à son objectif, et tout l'inspire, ce qu'il réussira aussi bien que ce qu'il ne réussira pas. Tel apparaît ce Don Quichotte de la production italienne, le moins naïf, le plus averti des Don Quichottes et qui met au point comme pas un.

Il vient de la presse : trois magazines, *l'Ecran*, le *Spectacle*, *Cinématographe*, où il clame sans se lasser la nécessité de faire des films. Jusqu'au moment où il perd patience, fonde une société de production, engage quelques acteurs, et, dépourvu de la moindre préparation technique, le voilà qui tourne *Soleil*, d'après un sujet fabriqué avec un certain Aldo Vergano (1). L'année d'après, Blasetti prend position avec véhémence contre le « parlant », et aussitôt

après il amène à l'écran les deux plus illustres bavards du music-hall de son temps, le romain Petrolini (*Néron*) et le napolitain Viviani (*La table des pauvres*), en suite de quoi, prenant nouvelle position contre les acteurs professionnels, son *Mil huit cent soixante* élève aux rôles principaux un couple de jeunes paysans siciliens... Ainsi est-il, tout de primesaut, et la contradiction faite homme, allant d'un excès à l'autre, parfait Italien, que l'on voudrait définir par un mot intraduisible mais explicite : « génialoïde ».

Partageons *grosso modo* sa carrière en trois parties, la première, la plus riche en promesses, étant caractérisée par certaine maladresse dans la technique du récit, et, par ailleurs, la hantise des larges perspectives des Soviétiques. *Soleil* (1929) se présentait comme une esquisse romanesque illustrant les travaux d'assèchement des Marais Pontins; au contact de la figuration paysanne, les comédiens trouvaient un jeu sobre et grave. La poésie du sol et de sa fertilité, scandée dans un découpage nombreux et par un montage heurté, reparait dans l'ouvrage suivant, *Notre mère la terre* (1930), histoire fort conventionnelle d'un hobereau ruiné qui fait retour à ses champs. De ces deux coups d'essai, où l'on sent une direction virile, et même de l'intelligence, on passe à un ratage, *Palio* (1932), causé par la faiblesse du sujet : Blasetti y décrit pourtant avec quelque ardeur la fameuse course de chevaux dans une place de Sienna (et l'on peut mentionner ici les images documentaires que, cette même année, il ramenait d'un autre site incomparable : Assise). Nous voici maintenant à son premier chef-d'œuvre, *Mil huit cent soixante* (1932) : l'aventure de deux jeunes mariés, en Sicile, dans le cadre de la conquête de l'île par Garibaldi, l'époux enrôlé, la femme le cher

(1) Ainsi que Camerini, il choisit bien : Goffredo Alessandrini débute dans ses journaux, et, dix ans plus tard, Renato Castellani gardera l'empreinte du travail effectué aux côtés de Blasetti (comparer la première moitié de *Quatre pas dans les nuages* et *C'est le printemps*).

chant, le tout raconté sans nulle esbroufe, avec une justesse et une simplicité extrêmes. Les décors vrais enregistrés dans un éclairage dramatique, l'humanité des ensembles d'un naturel absolu, ces litanies de village, ce champ de blessés et de morts, on admirait là l'éclat du vrai, cette « présence » des êtres et des lieux que l'on nommera par la suite néo-réalisme. La période se clôt par *Vieille garde* (1931), qui évoque les prodromes de la marche sur Rome, en province. Première erreur de Blasetti : tout ce qui concerne les gal'pelles fascistes sonne faux, alors que l'on est séduit par les épisodes provinciaux où elles s'inscrivent (et qui anticipent, dans un certain sens, sur *Quatre pas dans les nuages*) ; l'opposition se produit surtout à la fin, où le réalisateur alterne ses deux éléments d'inspiration, le conformisme et l'authentique, dans le départ des chemises noires et la mort d'un enfant.

Ce film amorce les années d'éparpillement, mais aussi, à coup sûr, d'approfondissement technique, entre 1931 et 1939, où Blasetti étend son clavier par une série d'ouvrages dépourvus d'intérêt, policiers, montains, militaires, sentimentaux ou vau-devillesques. Vient enfin une bande historique encore laborieuse, *Ellore Pieromaco* (1938), sorte de brouillon, qui annonce le réveil du lion, et la période où il donnera coup sur coup la *Couronne de fer*, chef-d'œuvre du cinéma baroque d'hier, et *Quatre pas dans les nuages*, chef-d'œuvre du cinéma humain d'aujourd'hui.

Salutar Rosa (1939) précède la *Couronne de fer* (1941) : moins sublime, et plus distingué, l'on y constate déjà que Blasetti a retrouvé l'élan, le bondissement, l'alacrité miraculeuse des films de Douglas Fairbanks et des *westerns*. Servi par de parfaits interprètes et des photographes de premier ordre (il faut admirer aussi ces décors, naturels ou préfabriqués : le réalisateur n'appréhende jamais la vulgarité, il suit qu'elle peut être féconde, riche en harmoniques ; d'autre part, il aime bien introduire quelque coasserie jusque dans l'héroïque ou la féerie). Blasetti réussit une ratatouille monumentale, un symbolade aux saveurs fortes, que l'on ne saurait pourtant voir sans en être ravivé de fond en comble. Surprise des surprises, le pur chasseur d'images s'avise d'y délivrer un message : paix, fraternité,

liberté, — en l'enveloppant dans un galimatias visuel de haut style. Ce message, on en reçoit confirmation par le fait même qu'il ait réalisé en pleine guerre *Quatre pas dans les nuages* (1942), cette merveille de discrétion, de gentillesse, de naturel, où Gino Cervi joue à ravir (et où le style du scénariste Zavattini est si explicite, ce style que l'on retrouve dans *So Majestà M. Dupont* (1950), comme en maints ouvrages de Camerini ou d'autres) ; et il reparait, énoncé de long en large, dans l'éloge en blanc et noir qu'est *Un jour dans la vie* (1946).

Extraordinaire compositeur et orchestrateur d'images, peintre sur pellicule, Blasetti est mené par un instinct cinématographique sûr. Romantique mais non bruyant, il a, comme Camerini (leur seul trait commun), le goût de la référence constante au réel, jusqu'en ses inventions les plus échelées, quand il monte sur les grands chevaux de *La Couronne de fer*. Son rôle historique n'est pas encore évident, toutefois sa *Fabiola* (1948) donne une indication : il est loisible de voir en Blasetti le liquidateur de l'âge d'or du cinéma italien, de qui il perpétue et transmet le bon, — l'art. Trait d'union avec le passé, c'est par lui qu'un Rossellini, un Visconti, un Castellani renouent non seulement avec la tradition instaurée par l'école napolitaine, mais encore avec l'impure mais riche puissance animatrice des Caserini, des Fosco, des Guazzoni.

* *

Les chemins du cœur. — Un oncle de Vittorio de Sica composait des poèmes aimables et distingués, qu'il n'arrivait de lire dans un quotidien napolitain. En ce temps-là, son neveu devait préparer son bachelot dans un de ces turbulents lycées de Naples, où nous (1) nous mettions en grève à tout bout de champ et assiégeons à coups de tomates proviseur, professeurs et pions dans les locaux scolaires. J'imagine que Vittorio ne participait guère à ce genre d'entreprises ; à coup sûr, venant d'une petite noblesse de province fidèle à la culture, il

(1) Lire à ce propos *Petit cinéma sentimental* (La nouvelle édition Paris) où Nino Frank note ses enfance et celle du cinéma d'une manière « charmante qu'on en vient à l'essayer — à ne plus penser les choses » (N. D. L. R.).

figurait déjà ces Méridionaux tendres, discrets, élégants, que l'on connaît peu parce que l'on connaît trop leurs frères joyeux, bruyants et avides.

Tel apparaîtra le jeune premier : tendre, discret, élégant, et encore plus sensible que sentimental. Ce qui a toujours inspiré Vittorio de Sica, ce qui l'a toujours conditionné et mené, c'est le cœur, la qualité en même temps que la spontanéité de son cœur. Il lui arrivera de le cacher. Ainsi quand il débouche dans la seconde partie de sa carrière, les cheveux de Roméo commençant à blanchir, et la mise en film le tentant de plus en plus : venu du théâtre au cinéma, d'ailleurs se partageant toujours entre scène et écran, il débuttera, comme il se doit, par l'adaptation d'une pièce, *Roses décolorées* (1940), l'un des spécimens les plus exquis et spirituels du genre bâlard qu'est le théâtre cinématographié.

Juste-là, rien de sensationnel, et Sica se pose simplement en concurrent d'un Mario Bonnard, autre jeune premier devenu réalisateur de films commerciaux. Mais ses années de travail auprès de Mario Camerini l'ont marqué, ainsi que Soldati : si celui-ci en a surtout gardé l'enseignement technique, Sica retient certaine influence artistique. Les nouvelles qu'il va donner, *Madeleine*, *Zéro de conduite* (1940), *Thérèse Vendredi* (1941), *Un Garibaldien au couvent* (1942 : petit hommage à Blasetti et au costume), pourraient porter la signature d'un Camerini moins adroit et plus ému que le vrai. Comédies de charme, rôles pour acteurs accomplis, milieux jamais désobligeants, on les dirait issues de la même veine que les bandes réalisées vers la même époque par Mario Mattoli, avec Alida Valli (*Leçon de chimie à neuf heures*, 1941), ou les ouvrages de départ de Luigi Zampa, frais é moulu du Centre Expérimental (*Petites demoiselles*, 1942, après un *Fro Diavolo*, 1941).

En fait, à la lumière du Sica ultérieur, on voit bien que ces bluettes avaient plus de poids qu'on ne le supposait : intelligentes par leur débit et leur mouvement, leur caractère commun et essentiel tient cependant à une humeur de vérité, qui fait pencher la balance du côté de l'humain. Par ailleurs, l'intérêt s'y attache principalement à la jeunesse, à l'innocence parfois drama-

lique de ceux qui ne sont pas encore des « grands » : une école, un orphelinat, un pensionnat, décors significatifs. Enfin, coup de pinceau psychologique déterminant : la fin endeuillée d'*Un Garibaldien au couvent*, jusque-là légère idylle dans le cadre vicillot du Risorgimento.

En 1943, mûri et assuré de savoir répondre à son inspiration, Vittorio de Sica entreprend *Les enfants nous regardent*, d'après un roman de C.-G. Viola, S'attaquant pour la première fois à la sensibilité enfantine, il respecte la ligne et le milieu romanesques, bourgeois même (les traits satiriques ne manquent pas), mais l'on voit bien que la mise au point se fait avec intensité sur son petit héros. Vittorio de Sica a désormais reconnu son langage. Cette expérience, la suivante, — *La porte du ciel*, sur un pèlerinage à Lourdes, tourné en 1944 au milieu des bombardements et des évacuations, donc de brie et de broc, hors studios, dans des rues livrées à l'imprévu, avec des figurations improvisées... voilà les composantes d'un talent qui va bientôt s'épanouir : *Sciuscià* (1945), où l'on échappe à la rigueur d'une trame, pour décrire l'amère expérience de quelques frères du Pico des *Enfants nous regardent*, et *Valeur de bicyclettes* (1948), qui reprend volontairement des conditions similaires à celles de *La porte du ciel*, cherchant, ainsi que cette bande ratée, à donner une réponse vaguement consolante à quelques affreuses contradictions de notre temps. Nullement hors série, mais caractérisée par la continuité du talent, il se peut que la carrière de réalisateur de Vittorio de Sica soit celle que Mario Camerini aurait aimé réussir...

* *

Première synthèse. Terminé en 1943, et aussitôt objet constant des conversations de cinéastes, servant ainsi mystérieusement de trait d'union entre 1943 et 1945, durant ce hiatus qu'Allemands et néo-fascistes emploieront à ruiner le cinéma italien, à le tenter, du moins, en démolissant les installations de Cinecittà, un film, un seul film, *Obsession*, de Luchino Visconti (qui connaît d'ailleurs un sort singulier, interdit d'abord par la censure fasciste pour l'âpreté et la vérité de son propos, ensuite par les cen-

sures alliées parce qu'adaptation non autorisée d'un roman américain), domine ce temps comme la première et convaincante synthèse du génie cinématographique spécifiquement italien.

Duc et communiste, metteur en scène et décorateur de théâtre des plus connus, auparavant assistant de Jean Renoir dans *Une partie de campagne*, Visconti sera précédé dans la voie où il s'engage par un autre débutant, dont l'apprentissage s'est également fait au côté du réalisateur de *La bête humaine* : Gianni Franciolini, dans son *Phares dans la brume* (1942), ose porter à l'écran personnages, faits et décors qui échappent à la convention et essaient de reproduire la réalité populaire, — des ouvriers, les routes de l'Italie du Nord, la vie simple du travail. Ce film, dont on doit souligner la rude saveur sans en exagérer les mérites, semble servir de brouillon à *Obsession*, notamment par une séquence de début qui les appareille : un camion lancé sur une route, au lever du jour. Mais ce qui chez Franciolini reste matière brute ou presque, avant-propos visuel à la Renoir traité à la Carné, devient chez Visconti trait d'art définitif, fulguration initiale d'une poésie strictement personnelle et locale, et — comme disait Pasinetti — pellicule impossible à refaire.

Comment expliquer l'intérêt que les cinéastes de tous les coins du monde, et parmi les plus estimables, Chénal, Garnett, Visconti, ont pu prendre à une aussi médiocre pochade naturaliste que *Le facteur sonne toujours deux fois* de James Cain? Toujours est-il que celui qui en use le plus librement avec ce sujet, auquel il emprunte uniquement sa trame érotique et crapuleuse, semble être l'Italien, qui le transpose avec audace : il en place l'action en Italie, dans la plaine pierreuse du Pô, et cela lui permet d'utiliser pour la dramatisation de son récit les longues routes brûlées par le soleil près de la rivière stagnante, à proximité de Ferrare, ville aux rues extraordinairement ombreuses et acérées; ensuite d'opposer à ce terroir à obsessions la lumière irisée d'Ancone, sur l'Adriatique, vue dans l'animation baroque de sa foire et de ses églises. Mais cette transposition géographique ne suffit pas à Visconti, il s'attaque également

à un remaniement intérieur des personnages, et, des marionnettes superficielles du guignol américain, il fait des créatures typiques du paysage italien : le camionneur beau garçon mais sans force devant son destin, la fille bête, sale, et insupportablement attirante, jusqu'à l'Espagnol, encore plus nécessaire, en sa qualité d'étranger, au cadre provincial de la Romagne. L'aventure ainsi authentifiée, en des décors d'un relief poignant, atteint une espèce d'incandescence, où nous décelons bien la tradition Jean Renoir (le maître a-t-il jamais réussi une œuvre aussi dense que fait l'élève?), mais principalement l'une des lignes de force majeures du cinéma, celle qui sous-tend certaines œuvres de Stroheim, de Sternberg, de Feyder, de Poudovkine, — la sublimation de la réalité obtenue dans son image.

Ce qui importe ici, c'est que cette œuvre, — encore soumise à la composition romanesque et à la manière professionnelle des comédiens, — marque, cinématographiquement parlant, le grand tournant des temps nouveaux, et qu'elle se hausse, on l'a dit, jusqu'à la synthèse d'éléments devenus antithétiques, l'art et l'art, un cinéma de jadis, tout inspiration et vie, et un cinéma de naguère, tout méthode et rigueur.

On conçoit que ce coup d'essai magistral ait fait fonder nombre d'espoirs sur Visconti. Celui-ci ramènera par la suite, d'un long séjour en Sicile, une de ces bandes démesurées et hasardeuses, — d'ailleurs incomplète, si l'on en croit son dessin primitif, tournée sans scénario ni presque, et sans acteurs de métier; intitulée *La terre tremble* (1948), sur la vie misérable des pêcheurs, on ne saurait la comparer qu'à la masse informe de pellicule enregistrée autrefois par S.-M. Eisenstein au Mexique, et qui ne cesse d'alimenter et de féconder le jeune cinéma mondial...

NINO FRANK.

Sur la question de cinéma italien, nous avons, dans nos journaux au n° 19 (février 1951), eu *Sight and Sound*, l'excellent article de G. J. Lambert, 154 St Albans, et, dans *L'Europe* W.C.E. On a trouvé, entre autres, un remarqué interview de Rossellini par François Regal et des notes sur une R-nation, entre le n° 101 (sic) et l'édition du nouveau cinéma italien à la manière habituelle de Lambert. G. J.

JACQUES DONIOL VALCRÔZÉ

Luchino Visconti

« Visconti est sans doute le réalisateur italien qui réunit les deux plus opposés : la lucidité et le pouvoir de faire éclater une vérité poignante, une puissance de romancier et un goût raffiné de la perfection esthétique. »

J.-G. AUDIOL.

(Revue du Cinéma, mai 1948).

L'école italienne de cinéma d'après la seconde guerre mondiale, dite encore école néo-réaliste, a beaucoup fait travailler les stylos des journalistes mais les interviews données récemment par Emmer durant son séjour à Paris tendent à démontrer l'existence de cette école et, partant, de ridiculiser le flot d'encre en question.

« Il n'y a pas d'école italienne, il n'y a d'ailleurs pas d'écoles cinématographiques ou, si elles existent, elles sont l'œuvre des journalistes d'abord, des historiens ensuite », dit Emmer, mais ses déclarations ne font l'effet de celles de Faulkner déclarant qu'il n'a jamais pris garde à la technique littéraire : je n'y crois pas. Il est humain que les témoins actuels d'un mouvement dont ils ne sont pas forcément les initiateurs refusent le terme d'école, qui sous-entendrait qu'ils sont les élèves de quelqu'un. De brillants réalisateurs comme Emmer, De Sautis ou Castellani feraient sans doute leur fier avec que fit un jour Picasso : « En art il n'y a pas de disciples, il n'y a que des maîtres ».

Cette école, même si on ne prend pas le terme dans sa plus stricte acception, même si elle ne fut pas concertée — ce qui est probable —, même si on y fait la part du

hasard et de la circonstance, n'en existe pas moins en ce sens que, par delà les différences de détail, voire d'esthétique, il demeure un dénominateur commun, comparable à celui qui permet de ranger des maîtres très différents dans le Quattrocento, qui fait chanter tous nos gaillards dans le même ton.

Quand Emmer dit par ailleurs « qu'il est normal qu'il y ait une analogie entre des films d'une même époque parce que leurs auteurs ont été témoins des mêmes faits, ont subi les mêmes problèmes » il n'exprime qu'une demi-vérité première puisque les Français, les Anglais ou les Américains placés à la même époque devant les mêmes faits et les mêmes problèmes n'ont pas fait du tout les mêmes films. Mais l'auteur de *Dimanche d' Août* voit plus juste quand il ajoute « ont subi les mêmes influences » ce qui revient pour lui à se contredire et à admettre l'existence d'un ou plusieurs chefs d'école.

Les racines de l'école néo-réaliste remontent en fait à une tradition régionaliste italienne (le plus souvent napolitaine) qu'illustrent des films comme *Assunta Spina*, *Thérèse Raquin* et surtout le fameux *Sperduti nel buio* de Nino Martoglio (1914). Si d'autre part les deux hommes qui devaient, en 1929, ressusciter le cinéma italien mort depuis 1923 (date du second *Quo Vadis* d'Ambrosini) : Blasetti (épique) et Camerini (caricatural) s'inscrivent dans cette tradition, c'est sans doute à un troisième : Luchino Visconti qu'il faut attribuer la plus grande part dans l'épanouissement du néo-réalisme italien.

Or si un Rossellini, un De Sica, voire un Lattuada ou un De Sautis connaissent la gloire de la presse et des salles obscures, Visconti est quasi ignoré. La chose s'expli-

RACCORDS

que par le fait que Visconti n'a fait que deux films qui sont pratiquement inconnus. On connaît l'histoire d'*Ossessione* : son producteur, confiant dans la victoire de l'axe (le film fut tourné en 1942), n'acquiesce pas les droits de reproduction de l'œuvre de J. Cain, ce qui fait que le film, déjà interdit par Mussolini, le demeure hors d'Italie et n'a connu que quelques projections privées en France où il fut d'ailleurs scandaleusement sous-estimé... par des assemblées pourtant de choix. Quant à *La Terra Trema* dont ne fut achevée qu'une partie (celle sur les pêcheurs), après avoir été révélé à Venise en 1948, il retourna au montage où il a subi, paraît-il, quelques dommages et dont il ressortira on ne sait quand et on ne sait dans quel état. Un ou deux films suffirent pour faire comprendre à un certain public qu'un Welles ou un Bresson étaient des maîtres, pour Visconti *Ossessione* suffirait, mais qui l'a vu?



La Terra Trema Foto Ronald

son œuvre doit beaucoup aux circonstances, même à celles — guerre, résistance, mouvements sociaux — qui donnèrent à l'Italie de l'après-guerre un visage relativement nouveau.

Ossessione fut d'ailleurs tourné en 1942 dans une période très aisée de la production italienne (2). Puis, pendant cinq ans, Visconti se tut, et le redépart du cinéma italien en 45-46 fut sans influence sur lui, au moment même où s'affirmait celle de son film sur la production des autres. En 1947 il s'attaque à *La Terra Trema* et l'objet de son étude : une façon séculaire d'exister — ou plutôt de subsister — est sans rapport avec l'actualité. Visconti ne doit donc rien à la leçon de la guerre qui pourtant — par le truchement des actualités de guerre — a donné au spectateur une vision nouvelle des choses et un sens de l'authenticité qui ne peuvent plus s'accommoder de l'imagerie Hollywoodienne ou autre.

Après la malédiction abattue sur *Ossessione*, Visconti délaisse le cinéma et se consacre au théâtre où il réalisa et réalise tou-

(1) Lettre de Rome du 1^{er} août 1948.

(2) Année record de la production italienne : 119 films contre 90 en 1941, 107 en 1943, 17 en 1944, 24 en 1945, 69 en 1946... etc.

RACCORDS



Luchino Visconti semble amuser Aldo Fabrizzi (au centre) et Salvo d'Angelo (à droite)

jours d'éblouissantes mises en scène (*Le Mariage de Figaro*, *Eurydice*, *Huis-Clos...*, etc.) qui étonnèrent jusqu'à Laurence Olivier lors du Festival de Vérone de 1949. Il n'y a pas de doute qu'il soit au-dessus de la mêlée et que ce qu'il cherche à exprimer dépasse le cadre du cinéma-pour-le-cinéma et relève des arcanes mystérieuses de la création qui s'exprime coûte que coûte. Et quand Visconti revint au cinéma, ce fut pour une tentative sans autre précédent que le *Que Viva Mexico* d'Eisenstein, dont l'architecture interne s'apparente à celle de *La Terra Trema*, et dont les méthodes de tournage furent similaires.

« Elle est peut-être difficile à discerner ou à situer, mais il y a une mesure, dans la chronique italienne, qui est due à l'expérience du réalisme français ». Cette réflexion sur le cinéma de l'écrivain Corrado Alvaro me laisse perplexe, mais le vague même de son énoncé me rassure car je ne vois pas du tout quel peut être dans *Paisa* ou dans *Sous le ciel de Rome* l'apport d'une école dite, on ne sait trop pourquoi, réaliste,

où s'illustrèrent (plus ou moins) Baroncelli, L'Herbier, Feyder, Duvivier, Marc Allégret, le jeune Carné et qu'illustrèrent encore Becker, Daquin ou Allégret (Yves) (1).

Avant que le lecteur ne me taxe de crélin je m'empresse de mentionner Renoir. Voilà le mot lâché, mais peut-on dire de l'irrégulier (dans les deux sens du mot), du franc-tireur n° 1 du cinéma qu'il incarne une école autre que celle — impressionniste certes — mais pas seulement impressionniste — qui joint subitement les toiles du père aux films du fils? L'influence de Renoir sur nos amis de la péninsule est indiscutable mais il faut prendre garde à son chemin : elle ne fut directe que justement sur Visconti et c'est la part — importante mais totalement assimilée — de cette influence dans *Ossessione* qui influença à son tour, par la bande, les futurs néo-réalistes. Après avoir transmis le message aux autres par ce moyen original Visconti tourna le dos à Renoir... et à tout le monde avec *La Terra Trema*. Visconti n'a pas pris à Renoir les prémices d'un style mais seulement des ins-

(1) A mon avis Grémillon est un cas à part. Clément aussi, proche, lui, des Italiens.

truments : la puissance descriptive et l'audace de s'attaquer de front aux problèmes techniques au lieu de les contourner par le montage ou même par le découpage. A part quelques natures mortes amoureusement nimbées de lumière, venues tout droit de Renoir et qui révèlent un goût commun chez les deux hommes de l'objet, de la densité de la matière, d'un sensualisme qui débordent les êtres, le « climat » des deux réalisateurs me semble sensiblement différent, Renoir étant plutôt un dramatique et Visconti plutôt un tragique.

Auriol et Piétrangeli ont consacré à *Ossessione* de pertinentes études qui épuisent presque un sujet inépuisable puisque ce film, plus encore que *Citizen Kane*, contient en puissance toute la production américaine qui suivit, préfigura avec une perfection jamais égalée toute la production à venir des futurs néo-réalistes. Piétrangeli parle des premiers mètres d'*Ossessione* et dit : « ... et soudain la grue élève la caméra pour prendre l'entrée royale, dans l'histoire du cinéma, d'un personnage nouveau. Comme un chien errant, mais vagabond par plaisir, ce personnage pénètre dans l'aventure. Il n'a pas encore de nom. Allons-nous baptiser nous-mêmes le Gino d'*Ossessione*? Appellons-le, si vous voulez, le néo-réalisme italien ». En effet — et quoiqu'en pense Emmer — *Ossessione* c'est la naissance d'un style, un des plus riches et des plus complets. Et qui peut lutter par la suite avec *Ossessione*, quel film lui opposer qui témoigne d'une telle mise en valeur de l'être par l'objet et de l'objet par l'être, d'un tel lyrisme, d'une telle puissance poétique, aussi proche d'un tragique grec que du plus moderne des dramaturges? Une ou deux séquences de *Paisa*, du *Voleur de Bicyclettes...* ou mieux le merveilleux *Stromboli* dont l'irradiante austérité, l'étouffante grandeur, la poignante ferveur, le sens aigu de la surréalité pâleraient peut-être devant la

solitaire, l'insuivable révolution de *La Terra Trema* où la création se fait à chaud, les interprètes (les pêcheurs d'Acì Trezza près de Catane) choisissant eux-mêmes les paroles qu'ils vont dire et liant peu à peu les gerbes d'une sorte de transe sacrée et cruelle dont Visconti, démiurge à la tête froide, a fait un discours articulé qui permet une véritable recreation du réel. Opération effrayante, quasi sacrilège, où sa main n'a pas tremblé. Quoi d'étonnant à ce que cette entreprise — comme celle d'Eisenstein au Mexique — soit pour l'instant « maudite »?

« Nous mentionnons dans la vie courante — dit l'écrivain norvégien J. Boyer dans le *Prisonnier qui chantait* — mais au fond de nous-mêmes dort un cygne qui un jour s'éveille, se libère et ouvre ses ailes ». Depuis cinquante ans l'écran ment — physiquement, socialement, moralement, métaphysiquement — quatre vingt dix-neuf fois sur cent. Visconti éveille le cygne et libère les signes de l'art adolescent.

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

REVUES

On nous pardonnera pour une fois une incursion dans un domaine plus général quand nous aurons dit que LA R.U.E. prépare un numéro spécial sur le cinéma.

LA R.U.E. (revue universitaire d'études) numéro 1 — février 1951 — administration : 1, rue de la République, Marseille.

Rédigée par des étudiants et des professeurs de l'Université d'Aix-Marseille, bien présentée, agréable à lire, LA RUE donne une place égale au théâtre, à la musique, au cinéma, à la littérature. R. PAINTARDRE, lucide chroniqueur du Festival d'Aix, Paul Chavanne des Ciné-Clubs, Louis Bois qui étudie *Eurydice* d'Anouilh présentée par le Grenier de Toulouse, Paul Lombard, critique habile d'*Orphée* et de *Justice est faite*, Louis Romani et leurs camarades, prennent le témoin aux *Cahiers du Sud*. Tout fait penser qu'ils ne s'arrêteront pas en chemin.

HENRI AGEL

Le zéalisme de Stroheim

Ce qui fait pour nous la différence entre un Stroheim et un Clouzot — le génie mis à part — c'est que le premier cache à peine dans une œuvre comme *Les Rapaces* une sombre pitié (dont il se raille lui-même, bien sûr, mais qu'il enclôt cependant dans ses images) tandis que l'auteur du *Corbeau* et de *Manon* semble bien plutôt se complaire, en raison d'une perversité pathologique, dans le crapuleux et dans l'ordure. Revoir un de ses premiers films comme *L'assassin habile au 21* est à ce point de vue très éclairant : le détail de l'atmosphère, de l'éclairage, du dialogue, témoigne éloquentement de ce goût du trouble, de cette délectation pour ce qui sent mauvais, dont certains journaux se sont chargés d'être les propagateurs éhontés. Ne refusons pas à Clouzot une certaine générosité, un certain sentiment romantique de l'existence : comme ils sont vite recouverts pourtant par ce jus tiède et malodorant que l'auteur sauce avec des délices non dissimulés! Tout se tient ici : un tempérament taré entraîne un style taré. Rien de plus admirable au contraire que la rigoureuse pureté du sadisme de Stroheim. Sa haine lucide lui a dicté un style d'acier, dont le mordant ne nous impose que les réactions les plus toniques. La santé esthétique de ce style authentifie le réalisme de Stroheim. Restent à préciser les caractéristiques de ce style et, d'une façon générale, de toute forme d'expression dite réaliste.

Ce souci de mettre en relief l'horrible, de le grossir et de l'amplifier jusqu'à l'énormité, n'est-ce pas un processus de transfiguration qui définit un genre artistique bien déterminé : l'épopée? L'accentuation du monstrueux, la dilatation de la misère ou de l'abjection humaine jusqu'à ce qu'elles atteignent un tragique grandiose, n'est-ce pas la mise en œuvre d'une épopée inversée,

l'exhaussement à un registre quasi-surhumain du sordide et de l'immonde qui remplacent le sublime de la littérature épique?

« O fangeuse grandeur! Sublime ignominie! »

s'écrie Baudelaire qui s'y entendait en réalisme. Ne peut-on dire que tout réalisme tend à l'épique, que la peinture même des choses les plus triviales et les plus repoussantes, quand elle est poussée à fond en vertu d'un acharnement, d'une rage sourde de l'auteur, atteint à ce niveau déjà supérieur aux normes de l'humanité moyenne? Zola, Céline, Miller : écrivains d'épopée. Epopée que *Terre sans pain*, épopée que *Riz amer*. Et, par dessus tout, grande fresque épique, grande satire épique, ruisselante de pus, que l'œuvre de Stroheim. C'est un auteur d'épopée, Agrippa d'Aubigné, qui a écrit ce vers admirable, à mettre en exergue aux œuvres complètes du peintre des *Rapaces* :

« L'écume de leur pus leur monte jusqu'aux yeux. »

De même que d'Aubigné et Hugo, Goya et Picasso, en brossant leurs apocalypses, ont été amenés à rencontrer le grotesque, ainsi une peinture du minable et du dérisoire, poussée jusqu'à l'extrême limite du sadomasochisme qui anime le créateur, s'élève à la grandeur d'une fresque.

Dans le cas de Stroheim et des *Rapaces*, le nihilisme ravageur qui anime l'aqua-fortiste des séquences du mariage, du banquet, de la nuit de noces, ce nihilisme sourdement frénétique et qui transforme tout en une farce énorme et sale, rapprochons-le d'un autre nihilisme, non moins violent, non moins tendu vers l'épopée, celui d'*Ubu roi*. L'œuvre d'Alfred Jarry est épique dans la mesure où elle est une négation inspirée

et virulente de l'épique. Ainsi *Les Rapaces*, au moins dans toute la première partie, atteignent à un grandiose piétinement de toute beauté, de toute grandeur, dans l'exploration de la vie moderne et du zoo social.

Pratiquement, comment cette sombre farce, comment ce drame atrocement burlesque parvient-il à l'écran à son plus haut point d'efficacité? L'unité de ton, et ce je ne sais quoi d'irréductible qui signalent le génie créateur animent évidemment tout le film. Dans le détail, on pourrait signaler que le parti-pris de brutalité des scènes les plus importantes est en quelque sorte à deux dimensions : il y a d'une part le choc physique, le malaise, l'horreur ou le dégoût que nous inspirent ces images; mais, en même temps, l'intuition qu'elles sont chargées d'un coefficient de fatalité dont la résonance lourde, indéfinie, résolument primaire permet de distinguer le réalisme vrai de l'image d'Epinal mélodramatique. (Quand Stroheim est trahi par l'inspiration, il tombe précisément dans cette imagerie primaire : une partie du film en est ralentie : premières querelles, ivrognerie, etc...). Rappelons la séance chez le dentiste, l'accueil de la famille à la descente du train, la célébration du mariage, le banquet, le soir des noces, les violences de Mac pour soutirer de l'argent à sa femme, la scène nocturne au cours de laquelle Trina refuse de le recevoir, le meurtre de Trina dans une maison parée pour Noël, la poursuite finale dans le désert et tous les épisodes qui suivent la rencontre des deux anciens amis : l'outre vide, les mains liées par un même bracelet de fer, Poiseau vainement lâché.

Un nombre important de ces séquences est traité de façon synthétique. Dans le numéro d'avril 1949 de *Ciné-club*, André Bazin a étudié la puissance d'envoûtement de ces « totalités spatiales ». Il faudrait reprendre quelques-unes des séquences énumérées et montrer comment la saisie en bloc des personnages sur l'écran confère une crudité, une sorte d'obscénité à ce qu'on nous fait voir. A certains moments, on les voit grouiller comme une vermine.

Toutefois, le recours aux gros plans est fréquent, surtout dans la première partie. Pour intensifier la violence des désirs qui enchaînent les héros — envie, colère, haine, rapacité — leur visage nous est montré à travers une sorte de microscope, qui est bien le moyen le plus adapté aux fins d'un réalisme épique. Comme le jeu de l'interprète est généralement très appuyé, c'est un miroir grossissant et déformant à deux degrés que Stroheim a utilisé. Ce goût du plan très rapproché ne s'exprime pas seulement vis-à-vis des visages : des animaux, des objets y sont soumis (on pense parfois à *Terre sans Pain*, à *L'Age d'or*) et, en particulier, le chat guettant la cage aux deux oiseaux.

Enfin la plupart des effets — leit-motiv du film, dominante d'un passage — sont repris, étirés, brassés jusqu'à la monotonie. Le processus de l'interminable — que Albert Béguin a, parlant de *L'Eve* de Péguy, assimilé à l'existence de la litanie — qui fait qu'un auteur reprend inlassablement et jusqu'à satiété le même thème, la même phrase, la même cadence, ce processus qui provoque un visible ennui chez beaucoup de spectateurs des *Rapaces*, est un de ceux par lesquels s'imposera l'écrasante dérision que Stroheim veut nous communiquer. Sous les coups de ce bélier, notre résistance, notre optimisme doivent finir par céder. L'univers sans espoir de ce demiurge cruel s'enfonce en nous; il nous accable et nous vide peu à peu de tout oxygène mental. C'est par cette impression d'étouffement que l'on définira le réalisme : nous avions l'illusion de vivre dans une planète où l'air était respirable, mais nous voici maintenant transportés dans cette étrange zone — comme elle ressemble pourtant au paysage terrestre! — où nos poumons cherchent en vain une introuvable nourriture. C'est bien à une descente aux enfers que nous a conviés le génie épique de Stroheim, et cet Enfer, naturellement, c'est le monde que nous habitons.

HENRI AGEL.

GILLES JACOB

Saint Jean Vigo, Patron des Ciné-Clubs

« M'sieur i peut y aller? Il a mal au ventre. »

La légende qui auréole d'un halo romanesque et mystérieux les héros morts jeunes nous emprisonne aussi comme un suaire. Ce caractère romantique n'a pas trouvé grâce auprès des amis de Jean Vigo. Sans regarder en face ce que ceci implique d'obligations, de responsabilités, on l'a étiqueté « génie mort trop tôt, avant d'avoir achevé son œuvre ». Contre cette double erreur, il sied de s'insurger. C'est en effet la chance de Jean Vigo d'avoir bouclé sa vie en griffonnant sa signature au bas de cette très grande page cinématographique, « *L'Atalante* », qu'un classement absurde, mais nécessaire, me fait épinglez au troisième rang de notre production, immédiatement derrière « *La Règle du Jeu* » et « *Les Dames du Bois de Boulogne* ». Il aurait fallu que Renoir mourût après « *La Règle* », Bresson après « *Les Dames* ». Un homme n'accroche pas deux fois son œuvre à cette altitude, et quand de tels Sisyphe se sont hissés, au prix de quels travaux, au sommet de la pente, le vertige à son tour les roule au bas de la montagne.

Les projets de Vigo auraient-ils vu le jour? J'aurais aimé, pour ma part, le voir traduire cette délicieuse « *Double mort de Frédéric Belot* » de Claude Aveline, qui sommeillait dans ses cartons. Mais n'était-il pas homme à partir aussi bien se fixer chez les Patagons? Plutôt que d'inventer les scénarios que Vigo tourne peut-être au paradis des cinéastes, cantonnons-nous autour de ses trois ou quatre films, souvenirs oubliés d'une vie brève comme un dimanche, mais remplie jusqu'au bord. C'est la force de Jean Vigo que de tenir tout entier dans le creux d'une soirée. Le hasard s'est amusé à y cacher soigneusement quelques grandes recettes de cinéma; non qu'il faille creuser

très profond, mais il faut creuser partout. Et, une fois posé que Vigo n'est pas un génie, à seule fin de ne pas galvauder le terme, voyons comment en moins de vingt années, le massacre d'idoles, le révolté, l'insulteur public numéro un, l'anti-conformiste, le guillotiner des valeurs établies est devenu une institution nationale aussi permanente que Louis Jouvet; comment une reprise de « *L'Arlésienne* » à l'Odéon-Comédie Française n'est pas plus rentable qu'une séance dédiée à ce lilliputien de la création.

*
**

Que n'a-t-on dit déjà sur le documentaire socialement engagé, sur cet « *A propos de Nice* » qui se retourne et cligne un œil entraîneur et complice vers son suivant immédiat « *Terre sans Pain* », vers « *Aubervilliers* » et, parallèlement, vers « *La Règle du Jeu* » et « *Lumière d'Été* »? J'avoue cependant être autrement secoué par la vue des rigoles sales et des cloaques du vieux Nice que par la vue des mille ébats d'un certain monde où la chair et l'argent sont présidents de la République. Qu'une astucieuse caméra pointe, comme des canons, les cheminées des usines contre une foule bariolée qui danse ou se chauffe au soleil, après l'avoir comparée à divers spécimens du Jardin d'Acclimatation (rappelez-vous le petit train qui amène les touristes), voilà qui me touche infiniment moins. On aime mieux, chez Renoir, une bourgeoisie consciente de sa propre dégénérescence, qui se rendait au poteau la tête haute, les mains libres, et même : *en courant*. On dira ce que l'on voudra : il y avait là de la grandeur. Dans l'éprouvette d'« *A propos de Nice* », la satire ne laisse qu'un précipité dérisoire.

RACCORDS

Cette fameuse satire sociale de Jean Vigo, que le premier pionnier venu pêche en transparence, frétille, scintille, jusqu'à l'avenglement, de mille feux, des pétroleuses la rallument sans cesse, pas toujours prêtresses du seul dieu Cinéma.

**

Du cinéma, il en transpire pourtant par tous les pores de cet auteur historiquement de médiocre importance, mais d'une prodigieuse originalité. Jean Vigo ou vingt ans de cinéma français.

Je ne crois pas aux miracles, mais ne pense pas m'avancer beaucoup en disant que Vigo a franchi la barrière du parlant d'une manière insensible, aisée, miraculeuse, habituellement réservée aux passe-murailles. Ce n'est pas un hasard si, plusieurs années avant « *Quai des Brumes* » — et peut-être mieux — les partitions de Jaubert pour « *Zéro de Conduite* » et « *L'Atalante* » font jaillir tout le talent du musicien. A une époque où l'on aimait à s'enivrer des bruits de la réalité (gloire à la chasse d'eau de Jean Renoir) oser remplacer le classique bruitage du train de « *Zéro de conduite* » par un leit-motif de Jaubert était d'un téméraire novateur. On relèverait à chaque pas de ces belles audaces chez un homme qui avait trop d'intelligence et d'amour pour l'Art pour ne pas mépriser le réel.

L'un des premiers, Vigo perçoit l'importance de la musique au cinéma et saisit aux cheveux l'occasion de lui offrir un véritable rôle, dont elle ait lieu de se montrer jalouse. La musique est, dans « *Zéro de Conduite* », un fantôme plaisant qui accompagne, mieux que le pion, la meute des gosses en promenade, et poursuit avec eux, sautillant de bon cœur, le surveillant Huguet sur la piste de l'amour.

Un thème unique, à l'accordéon, fil magnétique du drame, dénoue et noue les péripéties de *L'Atalante*. Il vient chercher les mariés à la sortie de l'église et conduit cette noce-enterrement, qu'entraîne à perdre haleine Dita Parlo, vers la péniche, cercueil flottant. Surtout c'est cet air, diffusé par le haut-parleur d'une boîte à musique où Dita Parlo écoute sa chanson, qui fait l'unité de ce film-orchestre et per-

mel à Michel Simon de dénicher la fugitive. Tous les moyens sont bons pour l'allègre refrain de se glisser dans la bande sonore : le phonographe du chaland ne distille pas d'autre air. Et quand le Père Jules passe son doigt sur le disque, comme pour l'essayer, et que la musique aussitôt se déclenche, son ébahissement, le nôtre, le forcent à recommencer, à nous émerveiller encore.

Bien sûr, hélas! c'était une plaisanterie : caché hors du champ, l'enfant accompagnait à l'accordéon le doigt de Michel Simon, mais avouons qu'une seconde... Car c'est une des recettes de Jean Vigo que de faire sauter le convive, comme une galette, du fantastique à la farce, dans ces festins cinématographiques où la musique remplace le caviar.

Pour en terminer avec la bande sonore, et avant de glisser vers l'entraînant tourbillon des vingt-quatre images-seconde, ajoutons que Vigo joue du dialogue comme un tambour-major manipule sa canne : trop sûrement pour la laisser choir. Je me rappelle le temps, pas si lointain, où, avec Sancerre, nous ne nous abordions pas autrement que par des « M'sieu, i peut y aller, il a mal au ventre? » — des « comme c'est spirituel » — des « eh bien! moi, monsieur le professeur, je vous dis : merde! » — des « vous êtes magnanime, mon cher » — et des « pot de colle, passe-moi ton pot de colle, ton pot de colle... » dits avec l'intonation, l'accent des acteurs, et qui nous mettaient l'âme en joie comme nous avaient comblés d'aise les célèbres refrains d'*A nous la liberté*.



« ... le Père Jules, chevalier de l'aventure... »

RACCORDS

Mais un passage s'enfonce, je crois, plus avant... Appelons-le : premier point de vue subjectif, visuel et sonore, de l'écran. (Il faut insister sur « visuel et sonore » car l'on ignore pas qu'un Abel Gance, par exemple, lançait bien avant ses caméras comme des boules de neige). Il s'agit, on l'aura deviné, de la très belle scène où le Principal (le nain Delphin) convoque dans son bureau l'élève efféminé. En légère plongée, c'est-à-dire du point de vue de l'enfant, l'on nous fait subir de longs préparatifs : le Principal tente de loger son haut-de-forme, mieux : son autorité, sous un globe de verre, comme une pendule. Dressé sur la pointe de ses pieds, il tâtonne un moment, parvient à atteindre le haut de la cheminée, redescend, campe alors ses pieds dans un manchon, s'installe sur son fauteuil et commence : « *Mon petit... je suis un peu ton père. Cossat est plus âgé que toi; ta sensibilité... la sienne... la vôtre enfin. Névropathe, psychopathe...* ». Bien entendu, ce discours sans suite, ces bribes, ne sont pas le texte officiel du sermon prononcé par le proviseur, mais seulement ce qu'on perçoit, ce qu'en retient l'élève. Pour couronner le feu d'artifices, comme de ces boîtes d'où s'échappe un long serpent, le principal jaillit, en une contre-plongée menaçante, dans un éclairage fantastique (1), spectre infernal de ce cauchemar.

**

Le fils d'Almeryda ne se contente pas d'être un railleur pamphlétaire, un magicien du son, c'est aussi un bon plaisant. Il se promène dans Nice et, toujours au bon moment, son sourire enregistre, son viseur se braque, le moteur de sa caméra grésille. Un balayeur ramasse prestement dans sa pelle une pièce de monnaie : Vigo l'a vu. Il arrive juste à temps pour voir débarquer les voyageurs, pour les voir se faire *ratisser* après avoir misé au casino argent, femmes, valises. Il ne reste plus rien, et là le cinéma ne s'escamote pas lui-même : il *éclate* de rire.

Car tous les moyens proprement cinéma-

(1) Mais oui, Clouzot!

lographiques sont bons pour Jean Vigo, s'ils aident son appareil à plaisanter. La promenade des Anglais se voit minutieusement fouillée, scrutée, vidée, radiographiée, déshabillée même, puisque, du fond d'une bouche d'égoût qu'enjambent les femmes, le réalisateur lève vers le ciel un œil satisfait et bien ouvert. Sans doute trop accoutumé à l'obscurité des salles sombres, Vigo, pour fixer le soleil, réclame-t-il ce filtre au bout de sa lorgnette. Voilà pour les angles rares.



« ... des mains qui ne se tendent encore que vers des baudruches... »

Les mouvements d'appareil ne sont pas laissés à l'écart, témoins les panoramiques qui contorsionnent la caméra au long des façades tarabiscotées des grands hôtels niçois; témoins les travellings qui soulignent les anomalies des statues; témoins encore les enterrements accélérés, tournés image-par-image, comme pour témoigner, par cette précipitation grotesque, digne de Jarry, combien l'on est pressé de cacher les morts dans cette ville de plaisirs. Enfin, dans le ralenti qui rend ignobles les danseuses du Carnaval en constituant une véritable déformation du geste jointe à une nouvelle leçon d'anatomie, comme dans ces baigneurs qui se triturent les côtes sur la plage, ou dans les jambes, prises en très gros plans, de ceux qui dorment au soleil, on croit deviner la bizarre recreation d'un nouveau monde, hideuse et familière.

RACCORDS

Ainsi Vigo s'est-il plu à montrer que chacun des principaux procédés du cinéma offraient autant de prétextes au rire. Pousée jusqu'à l'extrême limite de l'imaginaire, la simple plaisanterie frôle cet absurde que seuls les Marx ont rendu vraisemblable : une femme est assise sur la Promenade; l'image suivante nous l'offre assez dévêtue et, brusquement, la voilà complètement nue, dans son fauteuil. On songe à Dullin dans *Quai des Orfèvres* : « Non, mon petit, pas les chaussures... pas les chaussures ». Il en va de la sorte pour le circur qui frotte une chaussure avec son chiffon. Nul fondu n'intervient pour adoucir. Le comique jaillit aussi brutal que l'enchaînement : le chiffon frotte le pied nu avec la même ardeur. Fin d'A *propos de Nice*. Quel réalisateur ne voudrait terminer son film par un tel éclat de rire?

*
**

Pour sa satisfaction propre, Jean Vigo teinte toujours sa poésie d'une goutte d'érotisme qui flotte quelque part entre l'humour et le rêve. Il aime découvrir la peau nue des mariés de *L'Atalante* et s'arrange fréquemment pour présenter l'un ou l'autre, au moins autant l'homme que la femme, en tenue légère. Il déshabille Michel Simon jusqu'à la ceinture, utilisant son nombril comme porte-cigarettes, de même que, sur la Corniche, il déshabillait les horribles filles d'A *Propos de Nice*. Souvent, dans *L'Atalante*, on éprouve l'impression délicate d'être de trop, et pourtant, aucune envie de partir, de laisser les époux seuls un court instant, ne nous assaille. On voit par là qu'il était bon, dans un numéro où le néo-réalisme italien des Blasetti, des Visconti, des de Sica, vient converger avec le nouveau réalisme américain de Huston, Dassin, Kazan, vers le réalisme tout court de Stroheim et de Renoir, il était bon de tailler, au besoin à coups de coudes ou de ciseaux, une jolie place, bien au centre, à Jean Vigo, ce merveilleux intimiste, le seul peut-être du cinéma.

Vigo s'amuse enfin et, cette fois, avec plus de tendresse, à couler un regard sur

les cuisses nues des cancren sonnambules et à découvrir brusquement — plaisanterie éculée comme dit l'autre, mais qui tout le premier le fait rire — les petites fesses des enfants qui ont fini par y aller. Mais loin de donner à ses images une allure équivoque, Vigo plonge le spectateur dans son passé, enferme notre émotion dans les barreaux du retour en arrière, devant un miroir où nul ne pénètre jamais, et qui se contente de renvoyer, sans rides, la chère image du théâtre du petit monde. Il n'y est encore question que d'étonner ses condisciples, les cigares ne s'y fument que parce qu'ils sont défendus et les mains de ce petit peuple qui vire à l'adolescence ne se tendent encore que vers des baudruches.

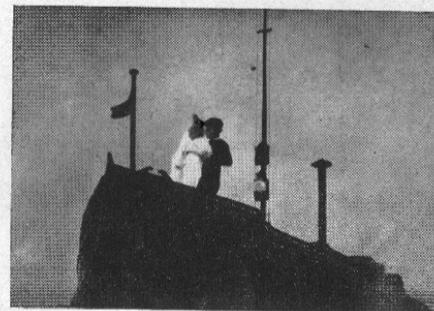
*
**

Sous l'hélice du chaland qui passe coule la Seine, coule aussi la poésie de Jean Vigo. Fluide comme le sable, irréaliste comme des ondes, elle plonge la tête du jeune marié dans un seau d'eau qui, seul, peut lui livrer l'image de la fiancée perdue. Hagard, la pupille dilatée, ressemblant curieusement à Taris, le nageur, Jean Dasté quitte le seau pour la rivière, dans un émerveillement de bulles. Sur le seau, à son tour, Simon le Pathétique, raisonnable et tendre, jette un coup d'œil rapide. Mais nul reflet ne brille et ce poète inconscient, ce Père Jules, chevalier de l'Aventure, lâche un jet de salive définitif et rassurant.

Un homme crache dans un seau, Descartes l'emporte apparemment sur la légende, et voici la poésie de Jean Vigo qui mêle jusqu'à les confondre réel et surréal. Encore le réel, tel que le conçoit Vigo, est-il bien proche du surréal, tout comme le verre est proche du diamant. Tel le camelot ambulante, l'homme-orchestre de Gilles Margariis, le Père Jules figure le bon sens; en fait, l'aventure et le rêve, ces Artistes Associés, n'ont pas de meilleurs imprésarii. Ecoutez parler Michel Simon : « Enfin, quoi, non mais c'est vrai, alors? bien sûr... » vous êtes bien assis. Descendez dans la cabine du Père Jules : vous voilà en voyage.

Comme un enfant à qui l'on propose le

RACCORDS



« ... le mirage léger de la mariée en robe blanche... »

reflet mouillé de la lune avant d'aller dormir, Jean Dasté ne s'apaise qu'avec le mirage léger de la mariée en robe blanche. Le poète ici doit beaucoup au photographe; la surimpression ne relève plus de la technique : elle est la Sylvie de cette Nuit fantastique, où l'homme poursuit son rêve. Les bulles lui tiennent compagnie, jouent avec leurs corps, comme elles jouaient avec celui de l'illustre nageur, le corps de chair et le corps de rêve de ces heureux amants.

Calme, Dasté nage calmement, comme pour freiner le temps, et le ralenti évoque cet autre ralenti où les enfants de *Zéro de conduite* nageant dans l'air, avant de chevaucher les maisons, dansaient le ballet mécanique et blanchâtre de cette procession nocturne. Les bulles sont toujours là : elles pleuvent mollement sur le champ de bataille, petites plumes des oreillers crevés de notre enfance. Quant au pion, petite chose ballottée entre l'Administration et les gosses, dont l'autorité suprême consiste à imiter Charlot à la perfection et à décider si Cossat, Tabard et leurs complices peuvent ou non y aller, endormi, ligoté à son lit que

l'on dresse vertical, un lampion lui tiendra compagnie « sous ce linceul de pourpre où dorment les dieux morts », sans que l'on reconnaisse autour de cette idole les rites sacrés d'une religion disparue ou les premières tortures des cérémonies mystiques de ces éternels — mais derniers — mohicans.

La légende qui auréole d'un halo romanesque et mystérieux les héros morts jeunes l'emprisonne aussi comme un suaire.

GILLES JACOB.

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.

R É T R O S P E C T I V E

La Bête Humaine

En adaptant *la Bête Humaine* en 1938, Renoir tentait pour la deuxième fois de porter à l'écran un épisode des *Rougon-Macquard*, les quelques lignes de Zola citées à la suite du générique avertissaient le public qu'il devait retrouver l'esprit même de « l'histoire naturelle et sociale ». Comment Renoir, auteur de *Boudu* et d'*Une partie de campagne*, s'est-il constitué exécuteur testamentaire d'un romancier qui se voulait savant et réussit à être poète épique, mais aussi bien dans ce qu'il a fait que dans ce qu'il a désiré faire a toujours manqué l'humain, ce qui pouvait rendre proche et touchante la vie de ses personnages ?

La Bête Humaine résume Zola comme *La peau de chagrin* résume Balzac. C'est l'épopée de l'inhumain qui surgit dans le civilisé, force aveugle qui le pousse à détruire et à tuer. La même force qui précipite l'homme vers le meurtre, pousse le roman vers son achèvement. Autour de Lantier en qui une hérédité alcoolique fait lever le désir chronique de donner la mort, Flore, Roubaud, fonctionnaire modèle, Pecqueux, le noceur, emportés par la violence de la jalousie, Séverine avec la tranquillité et l'innocence de son désir d'évasion, sont amenés, par une nécessité brutale ou insinuante, à la même destinée. Et le roman se clôt sur l'évocation du train dont les conducteurs se sont entre-tués et qui roule dans la nuit, bondé de soldats ivres et beuglants, — pour où ? jusqu'à quelle catastrophe ? — train fantôme bientôt dont les appareils télégraphiques, affolés, signalent seulement la présence de gare en gare, dernière image ou plutôt dernier symbole, mythe final de ce poème du massacre.

De cette accumulation de violences Renoir retranche beaucoup. Le personnage de Flore est quasi supprimé, celui de Lan-

tier, allégé de tout un merveilleux scientifique, devient autre chose qu'un sujet d'expérimentation dont l'intérêt se mesure à son étrangeté. Son suicide, qui épargne au chauffeur le meurtre du mécanicien, transforme le rôle de Pecqueux auquel Carette, avec son accent faubourien et le ton rouspéteur qu'il garde dans l'affection et l'inquiétude, donne son humanité et sa chaleur. Dans le même esprit quelques scènes ont été ajoutées par Renoir, le bal des cheminois où la tendresse tempère l'ironie et le ridicule, le drame, l'adieu simple et émouvant de Carette à son camarade, substitué au grandiose dénouement de Zola ; le mouvement même du roman, son sens ont été inversés. Pour quoi ? Pour quelle vérité plus profonde que Renoir a cru découvrir dans le réalisme et qu'il appartenait au cinéma de faire ressortir davantage ?

Il y a deux réalismes. Entendez d'abord un effort pour une description aussi exacte que possible de la réalité : l'œuvre mérite alors d'autant plus le titre de réaliste que ce qu'elle décrit est censé posséder une plus forte quantité de réalité. A la limite c'est le naturalisme, ce réalisme du boueux. On peut choisir une autre définition : un art qui représente son objet *comme* réel, qui réussit à édifier un univers imaginaire aussi cohérent et indubitable que le monde quotidien. Raconter les événements *comme* si réellement ils avaient été, le cinéma n'en doit-il pas passer par là ? Le dessinateur ou le poète inventent, la caméra est censée enregistrer, et le spectateur comprendrait mal que les images oublient le déjà-vécu auquel elles doivent d'exister. Un passage de *La Bête*, la visite de Séverine à Grandmorin fournit l'exception qui par sa médiocrité confirme que la règle est bonne. Toute la scène — Madame Roubaud accueillie par

quelques phrases équivoques du secrétaire, le président s'éloignant avec sa filleule tandis que la caméra s'arrête timidement sur le seuil et pour mieux être indiscreète simule la discrétion — toute la scène, destinée non à raconter mais à renseigner, le cinéma muet nous l'aurait épargnée par la facilité d'un carton : Séverine était la maîtresse de Grandmorin. Le malaise du spectateur devant ces sous-entendus et ces clins d'œil qu'il sent adressés à lui, vient de ce que l'image trahit sa nature. Elle cesse de représenter pour illustrer. Elle signifie au lieu de raconter. La grammaire du cinéma ne possède pas ce mode irréal.

La littérature en revanche s'est monté un arsenal de comparaisons et d'anlithèses, de « comme » et de « mais » qui ouvrent les horizons du possible et tissent autour du pauvre présent un monde d'aériennes et intemporelles relations. Ecrire, même pour décrire, c'est s'évader. Zola tente-t-il d'analyser la conscience de Lantier lorsque s'emparent de lui ses fureurs de meurtre, deux métaphores lui viennent en aide. « C'étaient... comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait au milieu d'une sorte de grande fumée qui

déformait tout ». Ou celle-ci, qui ne manque pas d'allure « c'était comme une soif toujours renaissante de venger des offenses très anciennes... Cela venait-il donc du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle depuis la première tromperie au fond des cavernes ? » Emprisonnée dans l'événement la caméra était incapable de cette épique chevauchée à travers le temps. Si Renoir a cru rendre la première métaphore en inscrivant le générique sur un tournoiement de fumées, comme cette image isolée paraît vaine, plus symbolique, plus intellectuelle encore que dans le roman ! Insérée dans un prétendu monologue intérieur elle pouvait plus aisément se faire prendre pour vécue.

Le cinéma avait d'autres ressources. Lorsque la folie envahit Lantier, Renoir écrase sur le visage de Gabin un éclairage blafard, pesant, impitoyablement égal, qui élimine les ombres, aplatit le relief et impose sur cette face noyée de lumière, le masque massif de la brute. Le cinéaste et le romancier ont également sacrifié l'espoir d'étaler l'intérieur d'une pensée, mais quand l'un, pour dissimuler ce vide, tisse un réseau de symboles et d'images, un



« ... le masque massif de la brute... »

conventionnel ersatz de conscience, l'autre tente de pétrir une enveloppe charnelle où l'âme soit comme matériellement visible, un réel composé de matière et de conscience, et, dans ces formes façonnées par la lumière, de rendre sensible l'obstiné travail de l'âme lorsqu'elle s'efforce d'affleurer à la surface du corps. Au lieu de ces rapports imaginaires, de ces appels qu'en tous sens le romancier lance vers l'irréel, la caméra révèle un monde de relations dont sont faites les choses elles-mêmes, et redécouvre, partout présente, la grande immanence.

Un autre exemple. Séverine humiliée, battue, vaincue, par une colère qu'elle sait juste, d'abord se blottit dans la ruelle du lit, puis rassemble ses forces pour hisser au-dessus des couvertures un visage qui mendie le pardon et dont l'humilité se sait toute puissante. De cette longue ascension la caméra ne laisse voir longtemps qu'une dérisoire conséquence, le couvre-pieds lentement tiré par un bras qu'on devine y prendre appui. Pourquoi cet événement, infime dans l'ordre des causes et des effets accapare-t-il l'écran? Aucun personnage n'a pu l'apercevoir. Vécu par personne, où existe-t-il? Dans la pensée du metteur en scène? Commentaire, comparaison, symbole? Bien plutôt la caméra lui restitue l'existence propre qui fut sienne. La faiblesse de la femme suppliante, la grâce de ces gestes inquiets d'eux-mêmes et de paraître trop arrogants, toute cette vie hésitante se transmettent au pli d'une étoffe qui à son tour palpète et vit. Rien ne mérite d'être oublié de ce qui participe à cette circulation de mouvement et de souffrance dans la nature, la détresse d'une femme et le long étirement d'un drap. Sur l'écran se dessine déjà le jugement parfait où toute chose sera pesée, pour cela seul qu'une fois, à l'appel de la réalité, elle n'aura pas refusé de jouer son rôle, fût-il de figurant.

Lantier s'est enfui du bal. Raidi par la volonté de tuer, il s'avance comme un somnambule dans l'appartement des Roubauds, obscur et désert, sans que la bande sonore cesse de déverser la ritournelle sur laquelle, à quelque distance du drame, on danse encore. J'aimerais comparer la séquence à une scène du roman, à première vue analogue. Pendant que Roubaud épuise à battre

sa femme sa douleur de mari trompé, Zola, par intermittences, fait entendre, venant d'un appartement voisin, le piano, les chants et les rires d'une joyeuse famille. Pourquoi, ici, y a-t-il simple antithèse? De deux séries d'événements ensemble cousues par un fil trop blanc, l'une est destinée à mettre l'autre en valeur, sacrifiée à l'autre, n'existe que pour l'autre. Parce que les phrases qui disent la musique et les phrases qui disent les pleurs doivent se succéder suivant l'ordre du langage, dans ces points à la ligne qui séparent les deux séries, se logent pour le lecteur, les intentions de l'auteur, éclate l'évidence du procédé.

Dans notre séquence en revanche la musique est vraie, aussi vraiment entendue que sont vues les images. Comment penser que celle-ci accompagne seulement celles-là, d'un commentaire ironique ou désabusé? Dans leur simultanéité l'intention n'a plus la place de s'infiltrer. De même que les paroles sortent des lèvres des personnages et non de quelque phonographe logé là-haut, dans la cabine, spontanément on situe la ritournelle quelque part derrière le rectangle lumineux, dans ce monde mystérieux dont l'écran, au fond de la salle, ouvre les profondeurs. La musique est aussi présente — à peine un peu plus lointaine — que dans la séquence du bal, lorsque l'orchestre s'époumonnait sous nos yeux. Seulement l'espace s'est agrandi, le réel a révisé ses frontières et, sur l'unité des images et du son, copié son unité. Comme la métaphore littéraire avait été, sur l'écran, promue correspondance, l'antithèse devient réel déclinement.

Le cinéaste prisonnier du réel? De cette condamnation un Renoir a su faire la plus merveilleuse des vocations en découvrant dans les choses mêmes cet ordre et ces rapports que la littérature leur imposait du dehors. Il rejette l'épopée naturaliste car tout sublime est vue de l'esprit, perfection d'un ordre rationnel imposées à la nature, plus fidèle, croit-il, à l'esprit de Zola en retrouvant dans les plus humbles objets la richesse et l'incomparable valeur de ce qui est.

OSWALD DUCROT.

VISAGES

Brasseur⁽¹⁾

Comme Chaplin avec le monde, il jongle avec lui-même. Ses bras dans l'espace, son verbe, d'arabesques en pointillés, esquissent autour de l'Homme les serpentins inquiets, les voûtes havanaises d'une illusion tragique. Brasseur, par Prévert, figure toujours l'homme en butte à l'incommunicable, qui devine à chaque signe l'importance de son message, mais ne peut déchiffrer le code nécessaire. Boutonneux chef de gang pour un macabre hold-up sur le *Quai des Brumes*, un souci déjà l'obnubile : être pris au sérieux, imposer alentour une autorité quelconque; ces impératifs l'énervent d'abord, l'amènent ensuite aux pires inconséquences. Quand il s'obstinera plus tard à renfermer dans un placard minuscule toute la *Lumière d'été*, lorsqu'en réponse à sa verve insolente tonnent d'applaudissements les *Enfants du Paradis*, Prévert nous avertit par le choix du même acteur d'avoir à retrouver quelque filiation. Le peintre des tournesols comme le maître du Théâtre boulevardier n'ont qu'une ambition, immense et sacrilège : parvenir enfin à l'expression totale, affirmer leur personnalité, obtenir créance et compréhension pour dominer la foule par la seule valeur d'une pleine réalisation de soi. L'exaltante conscience qu'une maîtrise personnelle permettrait à l'homme, de ce fait exemplaire, d'assujétir le commun des mortels, rythme la quête bafouilleuse du demiurge bavard. Car la dernière de ces débauches verbales n'est après tout qu'une aspiration banale à la toute puissance. La jeune gouape du Havre bavai aux rires incrédules de ses camarades; de même, ennoblé mais aphone, le lion des Funambules rugit de n'atteindre jamais l'ère superbe du Maure offensé; tous deux ragent d'être seuls à connaître leurs possibilités. De même encore l'éthylique complainte du décorateur raté qui, selon les phases de la lune, joue tour à tour le destin motorisé ou cet autre chauffeur de la mort. Si la toile blanche paraît onduler à leurs gestes vengeurs, c'est en évaluant le pouvoir que leur pourrait conférer une audience réelle, la faculté donnée de confier enfin, sans coupures, sans balbutiements ni poses de muets, les dictées de leur inspiration. Brasseur à l'écran, parce que l'habite quelque divine transe ou l'orgueil maladif des adolescents, attend l'adulation des Autres, l'admission sans réserve de ses volon-

(1) J'entends le Brasseur des grands rôles, non l'homme de la Jamaïque.

tés créatrices. Mais la foule se retire, le monde s'évanouit, le globe souverain, insipide baudruche, se dégonfle et s'affaisse. Brasseur reste seul, et jouera pour lui seul la comédie de la gloire et du bonheur. Pour lui seul, car il fut toujours mal-aimé, et là peut-être se cache le secret de ses échecs. Ce charmeur, par ces discours éperdus à quoi rêvent les jeunes filles, qui répercute en écho de son nom proclamé au générique des pamoisons délicieuses, ne conquiert cependant jamais l'amour sincère de la femme qu'il désire. Après la sphère universelle, se brise entre ces doigts trop agiles le flacon de verre blanc, qui porte bonheur, et qu'avaient gonflé d'un souffle séculaire les angéliques verriers de Murano. Gorgia s'esclaffe; tantôt pouffait de rire les filles d'un port normand. Il n'est plus que de repartir en auto, seul, bafoué, grinçant.



Brasseur donc, assume les espoirs, les vicissitudes et la tristesse cachée du Comédien. Sur la scène du monde, il met en procès la condition d'artiste, et nul, s'il n'est béotien, ne peut s'en détourner. Les triomphes d'un soir, les amours de coulisse où Cupidon s'aveugle à l'éclat trompeur des lustres de théâtre, les mots inutiles que l'on sème à tout vent, définissent son rôle. La mort sanctionne toujours la réussite (le peintre succombe, Othello s'assassine après son cri sincère, le vénitien débauché meurt d'avoir aimé vraiment), la puissance et la gloire maillent atrocement un masque crispé pour un dernier blasphème.

Et seule l'exégèse future apprendra peut-être ce que fut, pour Prévert, Brasseur acteur de films, s'il incarne l'interprète, si le poète ne lui confiait pas la monstrueuse mission de parler pour lui, d'être à l'écran et dans ce monde recréé son alter ego qui nous clame ses désirs, et dénonce en « a parte » les sortilèges de l'impossible.

JACQUES BALLAND.

LUMIÈRES DE LA VILLE

« Le Cheval et la Groseille... ».

PANIC IN THE STREETS d'Elia Kazan. — *Scénario* : R. Murphy. — *Photographie* : Joë Mac Donald. — *Décors* : 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.

Cependant 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 marinières 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

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 *Détective*). 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 « cinématographique ». 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 mal-faiteur 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 attendrir sur un malheureux que la soif du luxe entrainera 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.

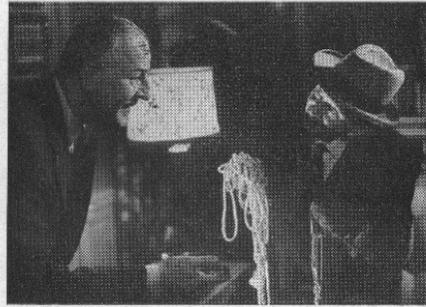
Que se passe-t-il donc quand la ville dort ? Il s'agit pour quelques gangsters de préparer un vol de bijoux et de l'exécuter. L'équipe que forment les gangsters est un petit résumé du milieu où ils vivent ; c'est la décrivant que John Huston a trouvé le moyen de montrer que l'on n'est pas gangster afin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

Cette société a, comme les autres, à côté

des aventuriers, des hommes qui gagnent le pain de leur femme et de leurs gosses : on nous laisse entrevoir des intérieurs de petites gens, où les femmes ne comprennent pas ces travaux de brutes et pendent un crucifix au-dessus de leur lit. Mais il n'est pas dans les intentions de l'auteur de plaider « pour » et de nous montrer une crapule aimable. Il y a aussi les « crapules de la crapule », ceux qui roulent et trahissent même les leurs, rajustés à leur niveau véritable, c'est-à-dire beaucoup plus bas que celui où les place en général le cinéma que l'amour des aventures rend indulgent. Cette hiérarchie sociale est la réplique exacte de celle de la société « légale » : les gangsters ont leurs hommes d'affaires (Emmerich, l'avocat marron, bluffeur et bas); les forceurs de coffres sont les techniciens de ce monde hors la loi : experts et méthodiques, ils tâchent de gagner leur vie avec leur talent; il y a les intellectuels, comme ce « docteur » qu'intéresse seulement la conception d'un vol parfait mais qui « travaille pour ses vices »; enfin les simples, ce jeune Hercule au regard obstiné qui rêve de la ferme natale... Voilà une association qui ne songe qu'à son travail — travail étrange sans doute — et que même les sirènes de la police ne viendront pas distraire de sa tâche. (« Keep going », dit Doc, suçolant imperturbablement son cigare). Envoyée l'impression un peu vaine de lire un journal illustré à quatre sous que nous donnent même les meilleurs films du genre. Et nous devons convenir qu'ici, il s'agit d'une histoire d'« hommes ».

En présence d'un assemblage aussi varié et d'une fraîcheur nouvelle pour des yeux habitués seulement, quand on parle de crime et de vol, aux « mots » et aux revolvers trop volumineux pour des complets à rayures impeccables, on trouve un goût nouveau, inconnu, pour cette « Jungle de l'asphalte » qui nous prend par son pittoresque et sa vie. Nos regards un peu étonnés vont de cet avocat mondain au tueur débraillé, et nous nous attachons volontiers à l'amitié étrange qui unit au malabar tête ce « docteur » méticuleux, amateur de jolies femmes.

L'intérêt se transforme en émotion quand l'échec brise cette équipe dont l'hétérogénéité même et la bassesse de quelques-uns



« ... Une association qui ne songe qu'à son travail... »

font la faillite. N'est-il pas poignant de voir les deux seuls êtres foncièrement bons de l'histoire condamnés d'avance, dans leur travail comme dans leur fuite, parce qu'ils sont hors la loi? C'est la pierre d'achoppement de leur société : même parfaitement organisée, elle est sûre de sa perte. La moindre faute l'y entraîne et, avec elle, les hommes de bonne volonté qui la composent. La plus belle partie du film est peut-être celle où les deux rescapés — le docteur et son ami Dix, l'homme de Néanderthal, comme l'appelle, je crois, « Sequence » — essayent, au delà des menaces de la police et de la crapulerie où ils vivaient, de retrouver les joies qu'ils souhaitent depuis longtemps au fond de leur cœur d'homme.

J'aime surtout la scène où le docteur, sur le point d'être capturé, regarde un instant la femme qui danse sous ses yeux et lui fait miroiter la promesse de ce Mexique où les femmes sont belles; l'humour en est d'une élégance infinie.

Un peu sentimentale peut-être, un peu fabriquée, mais très forte, la fin du garçon simple, qui s'écroule en arrivant au pied de la colline que ses aïeux ont toujours possédée dans le Kentucky, termine le film. Cette vision, d'une fraîcheur nostalgique et tranquille, souffle au visage une bouffée de cet air, éternellement réclamé dans un film qui en est à dessein parfaitement avare. Elle contraste avec la dureté de l'œuvre et, plus généralement, avec celle des précédents films de John Huston.

OLIVIER GÉRARD.

L'Ogre et le Petit Harry.

LES FORBANS DE LA NUIT. — (Night and the city) de Jules Dassin. — *Scénario* : Eisinger. — *Photographie* : Greene. — *Musique* : Waxman, avec Richard Widmark, Gene Tierney. Fox. 1950.

Le néo-réalisme italien a fait école depuis qu'il fait recette, mais les Américains ne savent lui emprunter que ses décors, et comme l'on n'a pas beaucoup de ruines sous la main, on va les chercher sur place (*Le Troisième Homme anglais*) ou l'on utilise les « bas quartiers » — l'un vaut l'autre et taudis pour taudis... Malheureusement, depuis que le cinéma américain est descendu dans la rue, il est prudent de ne pas sortir sans arme : la cité (sans voile ou dans la nuit) fourmille de mauvais garçons et la police elle-même n'est pas très fréquentable. Mais par une évolution qui lui est propre le film américain élimine le policier pour laisser s'affronter tranquillement les mauvais garçons. Dès lors nulle morale, pas même souvent celle du milieu, n'entrave l'action brutale. La censure n'a pas à intervenir.

Les Forbans de la nuit, sorte d'*Opéra de quat'sous* pris au sérieux, nous donne la mille et unième version de l'homme traqué. Du sang, de la viande et de la course à pied... On triture en pleine chair et la graisse s'évapore en sueur sous les lampes. R. Widmark a perdu presque toute la sienne pour acquérir des jarrets de champion.

Pourtant, si l'intention de Dassin était de « faire vrai », il n'a pas su se délivrer des routines : nous revenons toujours à ces boîtes de nuit moins luxueuses que les cabarets de Broadway, et l'on ne sort du studio que pour d'infénales poursuites. Dassin qui devait mal connaître Londres a dû emprunter un plan à Cavalcanti et suivre les itinéraires marqués au crayon rouge de « *A tout péché miséricorde* ». Il n'y a pas plusieurs moyens de filmer ruelles, escaliers et pavés gras; quelques films avant *Le Troisième Homme* nous l'avaient bien fait voir. Mieux valait une journée ensoleillée de « *Naked*

City » que deux ou trois nuits des « *Forbans* ». L'originalité consiste en cette visite nocturne : conduits dans un cabriolet par un guide du « milieu », nous parcourons « London by night » avec arrêt obligatoire dans les boîtes louches de toutes les rues de Lappe anglaises. Les bas-fonds de Londres ne pouvaient que tenter l'auteur des *Bas-Fonds de Frisco*. Il en souligne l'aspect fantastique que n'offrent pas les villes américaines; fleuriste, ivrogne, exploiteur de mendiants : revoilà bien vivant l'*Opéra de quat'sous*. Mais il ne saurait s'y attarder : si le décor est bien anglais, l'intrigue est tout américaine. Le héros, jeune coq vantard, est défini au début : « un artiste sans art » : n'est-ce pas la définition même de l'enfant? Curieux de tout, tour à tour enthousiaste et déprimé, inconsciemment cruel et peureux, coléreux, orgueilleux et faible, puis inutilement fanfaron pour courir à sa perte, tel apparaît Fabian. Comme un gamin, il joue avec les allumettes et, maladroit, se brûle. Il revient alors en pleurnichant (« Je veux être quelqu'un ») auprès de sa femme. Hélène impose sa volonté à Fabian comme Mary calme ses désillusions. Mais on ne peut toujours surveiller les enfants; vient un moment où le garnement doit être corrigé, et c'est la fuite après le combat sensationnel... Une immense partie de « cache-cache » à travers Londres (les égouts n'offrant plus de place suffisante). Kristo le vengeur mène, de loin, la chasse et lorsque l'« Etrangleur » aura puni Fabian et se laissera emmener entre deux agents, Kristo dégoûté jetera sa cigarette, estimant sans doute qu'il était inutile de déranger la police pour si peu de chose.

PIERRE NADAL.

BIBLIOGRAPHIE

Orson Welles

par A. BAZIN

Le prix Canudo a été attribué au *L'Herbier* de Catelain par 9 voix contre 6 à *Orson Welles* de Bazin. Nous avons dit les qualités de l'œuvre de Catelain. Fallait-il la préférer au livre qui demeure, pour tous ceux que le cinéma intéresse, le modèle de la critique cinématographique? Si l'on songe que le prix devait revenir à un « théoricien du cinéma », que le seul reproche possible à faire à Bazin — quoique finalement injustifié — est une tendance à systématiser, à solidifier en théories générales des remarques particulières, que d'autre part l'essentiel mérite de Catelain vient de la manière narrative, du ton de conteur amusé qu'il a préférés aux exigences d'une étude à proprement parler critique, on ne peut que s'étonner et du choix qui a été fait et de celui qui n'a pas été fait.

Nous ne nous arrêterons pas aux pages que Bazin consacre à la personnalité de Welles, défini comme un « homme de la renaissance dans l'Amérique du xx^e siècle », et où il est démontré que ce que nous prenons pour une trop facile adaptation au monde des dollars et de la publicité provient d'une désadaptation foncière, d'un effort pour sauvegarder à tout prix une indépendance individuelle menacée. Ainsi un enfant trop doué séduit les grandes personnes par son apparente précocité, des piteries de civilisé, afin de mieux préserver en son cœur la grâce et les secrets de l'enfance.

Aussi bien est-ce peut-être l'enfance, le monde brouillé du souvenir, que le critique découvre au cœur de l'œuvre de Welles. La maisonnette aplatie sous la neige où le jeune Kane a commencé sa vie, la même dont le vieillard Kane étendra l'image de ses mains de moribond, le traîneau de ses premières joies et de ses premières colères auquel ira sa dernière pensée, l'énormité même de ce palais comme seul peut en con-

RACCORDS

cevoir un rêve d'enfant, toute l'existence du citoyen Kane est noyée dans les souvenirs d'un temps très ancien et très précieux. Secrets qui n'expliquent rien — et que le journaliste dédaigne — mais qui expriment tout.

Cette même enfance, son ambiguïté et ses délices « d'innocence coupable » hantent le héros des *Ambersons*. *Macbeth* dont les décors, où le ciel brumeux et la terre boueuse semblent se confondre, figurent un monde d'avant la création, dont les personnages, écossais barbares, paraissent ne faire qu'un avec leurs vêtements de peaux de bête, comme antérieurs à la distinction du corps et de l'âme, *Macbeth* évoque un univers « de préhistoire » aussi trouble, équivoque, inquiétant à la fois et chaudement désirable que pour l'homme le souvenir de son enfance. « L'ambiguïté psychologique de Kane est ici totalement purifiée de ses incidences biographiques. Celle de *Macbeth* enfoui dans ses crimes mais dans lequel nous sentons pourtant palpiter un mystérieux point d'innocence et comme la chance d'une grâce et d'un salut, transpose sur le plan le plus élevé de l'éthique et de la poésie le drame initial de Kane. »

A cette analyse, qui sait se garder des facilités de l'explication psychologique ou, pire, psychanalytique, pour élucider seulement le sens de l'œuvre, Bazin ajoute une étude des moyens d'expression de Welles. Non seulement il indique ses intentions, par exemple la façon dont la contre-plongée et la profondeur de champ doivent rendre sensibles à la fois la puissance et la nécessité de l'écroulement de Kane, mais il s'efforce de dégager la signification métaphysique des procédés employés, ce que le découpage de Welles apporte à l'art du récit, et les dimensions de l'événement qu'il nous dévoile. Là doit s'arrêter notre analyse et le critique de livres laisser la place au critique de films. Car c'est la tâche propre de la critique de découvrir, au delà des intentions de l'auteur, des impressions du public, des dissertations du littérateur, en quoi une œuvre révèle une partie de l'essence du cinéma et le cinéma un aspect de la réalité.

O. D.

Les récentes hausses du prix du papier nous ont contraint, pour maintenir nos tarifs, à changer la périodicité de RACCORDS et à diminuer le nombre de ses pages. Nous prions nos abonnés de nous excuser et espérons que ces mesures ne seront que temporaires.

PRINCIPAUX DÉPOSITAIRES
DE
RACCORDS

Librairie de LA FONTAINE

13, Rue de Médicis, PARIS (6^e)

Librairie du MINOTAURE

2, Rue des Beaux-Arts, PARIS (6^e)

Directeur-Gérant : P. NADAL, 8, Avenue Germaine, Savigny-s.-Orge.

Imprimeur : Imprimerie Centrale de l'Ouest, 56-60, Rue Président-de-Gaulle, LA ROCHE-SUR-YON.