RÉTROSPECTIVE

La Femme au Portrait
Ondine ou Femme à l'Encan

« *Le cinéma est l'art de créer des symboles avec les représentations de la vie, et il est seul à posséder cet attribut* ». Ce mot, d'une conférence de Mitry, illustre assez bien l'esthétique de Fritz Lang dans *La Femme au Portrait*. Suivant cette esthétique, la plastique, promue au premier rang des éléments du film, est chargée de rendre la richesse du scénario de Nunnaly Johnson. Seul un certain *volume* des formes, au cinéma, peut rendre les profondeurs et les arrières plans de la pensée, à défaut de cette troisième dimension dont la privation risque fort, chez un metteur en scène médiocre, d'enlever à l'image toute épaisseur, à l'action, toute réalité.

Aussi, en l'absence même d'un scénario valable — et celui de N. Johnson, qui partage avec *Charlot à la Banque* l'idée du rêve où l'on entre en fraude, sans le visa du spectateur, est excellent — Fritz Lang, tel le virtuose qui joue sur un violon fait d'une boîte à cigares, nous eût du moins laissé un éblouissant exercice de style.

Chez Fritz Lang, la valeur de l'instant dépasse celle de la durée — le moment l'emporte sur l'histoire — et, plus que l'action, l'image doit retenir l'attention du spectateur. Dès le début les prémisses du problème policier sont posées dans un portrait, origine du drame. Drame dont le déroulement sera transposé dans le domaine de la plastique par une série d'emblèmes, qui sont comme les correspondants profonds du scénario. L'héroïne est moins une femme que l'incarnation d'un portrait, présenté avant elle, et dont elle semble soudain surgir, parée d'écailles, comme une ondine ruisselante, et, au cours du film, Fritz Lang ne manque pas d'évoquer son origine en la plaçant derrière le cadre d'une porte vitrée où la pluie déverse des gouttes brillantes. Plus subtile encore, la stylisation naît du mouvement : les passants, en traversant le palier d'ascenseur où les deux complices se sont donné rendez-vous, y tracent des lignes de force, symbole de la toile d'araignée où les coupables se prendront. Sans cesse l'image est signe. Lang sème ici trois arums sur un cadavre, là suspend un balancier de pendule au-dessus d'un suicidé. Plans exotiques remontés à la surface d'un film américain, et que la *Sehnsucht* de Fritz Lang ramène peut-être du fond d'un expressionisme allemand englouti.

Cette importance accordée à la composition d'images parfaites va décider du rythme du montage, forcément appuyé sur ces plans immobiles qui jalonnent le film, et le mouvement de l'œuvre pourrait s'illustrer par la ligne saccadée d'une feuille de température qui monte en s'agrippant à quelques sommets. Ainsi la figure de Edward-G. Robinson, dont les gros plans, souvent répétés, servent de contrepoint dramatique à toutes les autres images du film. Par exception seulement Fritz Lang raconte quelques épisodes continus, comme le transport du cadavre dans la voiture, au rythme des battements d'une porte vitrée, aussi exaspérants que ceux d'un balancier.

En union parfaite, l'image et le montage, l'une servant d'accord final au mouvement rythmique de l'autre, créent une harmonie d'où le mystère naît : le monde devient surnaturel. Les femmes fascinent comme des statues, et le plus modeste agent de la police motorisée revêt l'aspect de la mort, éclairé en contre-bas par une lumière qui surprend les objets et les visages dans ce que leurs rides intimes ont

de plus inquiétant, et que le dessein du réalisateur fait volontairement blafarde pendant les trois quarts du film. La perspective du châtiment guette les deux coupables, même dans les yeux du passant le plus inoffensif. Dès qu'ils sont devenus criminels, à leur passage tout le monde se retourne. Le régulateur automatique de la circulation lève un bras menaçant, et les pendules, inlassablement, guettent de leur œil morne l'instant qu'a choisi pour punir les criminels la Fatalité, dont la toute puissance règle en secret le mécanisme complexe de ce jeu de coups de téléphone, de verres brisés, de poisons et d'instructions judiciaires. Du mystère Fritz Lang nous fait passer à l'horreur, mais juste assez pour montrer, en entr'ouvrant une portière d'auto sur la tête d'un cadavre, que *seul l'immobile est effrayant*, idée qui relève davantage de l'école allemande, que du drame policier hollywoodien.

On a fort critiqué le dénouement du film, ce réveil de Robinson, qui venait un peu trop à propos. Même on a nié qu'il fût de Nunnaly Johnson : n'était-ce pas une *happy end* exigée par la production? Cependant certaines scènes permettent de croire que l'idée d'inclure le film dans un rêve est antérieure à l'achèvement de l'œuvre : notamment ces actions héroïques que le personnage principal semble bien incapable d'entreprendre dans la réalité, où ce surhomme des siestes digestives n'a pas l'envergure d'un criminel parfait. Aussi bien la dernière séquence n'est-elle pas impossible à justifier. C'est une caricature, brève et très fine, de l'histoire, qui rend le mystère de celle-ci plus subtil encore et qui suggère quelques réflexions : dans la réalité une autre femme a surgi du tableau, une de ces personnes à qui le boa et le sac à main servent d'uniforme. De *Woman in the window* (femme à la devanture) à *Femme à l'encan*, il n'y a qu'un pas. Me voilà bien méchant pour l'ineffable Ondine des rêves de Mr. Richard W... Au fait, pendant que Messieurs les Docteur et Juge d'instruction consultaient la liste des stars pour y trouver la compagne d'un soir, et s'arrêtaient sur les noms de Rita Hayworth et de Lana Turner, Robinson n'avait-il pas déjà jeté son dévolu sur la dangereuse — mais, pour son bonheur, immatérielle — Joan Benett?

Cas fréquent de délectation morose.

OLIVIER GÉRARD.