

RACCORDS



9

Automne 1951

REVUE TRIMESTRIELLE DE CINÉMA

RACCORDS

PARIS : 15, Boulevard Garibaldi (15°)

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° 9

2° Année

AUTOMNE 1951

MUSIQUE ET CINÉMA

Jean MITRY.....	Images et Musique.	1
Jean MITRY.....	Images pour Debussy (Découpages).	6
▲		
Pierre-Yves CHANUT.....	Servitude et grandeur du thriller.	10
Olivier GÉRARD.....	Du film Historique.	13

LE CAS CHAPLIN

Robert POUJADE.....	Lettre de Béotie.	18
Barthélémy AMENGUAL.....	Le mythe de Charlot.	21

NOTRE COUVERTURE : Charlie CHAPLIN dans *La Cure*.

Pour l'illustration de ce numéro nous remercions : M. Jean MITRY, M. Jean DETTON,
les Studios L. F. K., Warner-Bros., les Cahiers du Cinéma, les Artistes Associés,
Argos-Films, Ariel-Films.

Directeur-Gérant : PIERRE NADAL

Rédacteur en Chef : GILLES JACOB

LE NUMÉRO : 150 fr. Abonnement pour 6 numéros : 600 fr. Pour l'étranger : 650 fr.

C. C. P. Pierre Chanut, 51, Boulevard Garibaldi (15°), PARIS 6470-75.

RACCORDS

JEAN MITRY

Images et Musique

Faut-il présenter M. Jean Mitry à nos lecteurs? Tous sans doute connaissent déjà le journaliste cinématographique, l'auteur de *Pacific 231*. Comme rien ne vaut l'instruction par l'exemple, nous faisons suivre son article du découpage de ses deux œuvres préférées.

L'idée d'associer ou d'identifier le mouvement, le rythme des images à une forme musicale n'est pas aussi nouvelle qu'on serait tenté de le croire.

Elle ne remonte pas seulement aux débuts du « parlant » mais trouve ses origines à cette époque du « muet » où les premiers théoriciens du film se penchèrent sur les conditions rythmiques du cinéma.

En 1914 le peintre Léopold Survage entreprenait un film intitulé *Rythmes colorés*, composé d'une suite de figures abstraites, de lignes et de couleurs différentes, par lequel il entendait analyser et démontrer les possibilités rythmiques des formes pures. Dans cette recherche d'ordre strictement pictural le cinéma n'était qu'un moyen. Toutefois, si la démonstration était valable, la proposition inverse devait être vraie : on devait pouvoir démontrer les possibilités rythmiques du film en partant de formes quelconques en mouvement.

Les recherches de Survage ayant été interrompues par la guerre, c'est à partir de ses idées, mais en considérant plus particulièrement cette seconde proposition que, de 1918 à 1922, le peintre suédois Viking Eggeling réalisa ses trois films abstraits connus sous les titres de *Symphonie diagonale*, *Symphonie horizontale* et *Symphonie verticale*. Il fut suivi dans cette voie quelques années plus tard par l'Allemand Walter Ruttmann (*Opus 24*, *Opus 25*, *Opus 26*).

L'un et l'autre, grâce à une suite de

formes géométriques (dont le mouvement était obtenu selon la technique du dessin animé), entendaient démontrer les possibilités rythmiques du film mais leur propos était d'aboutir à la définition d'un *rythme pur*, non figuratif, d'ordre strictement visuel.

En fait, malgré les avantages considérables que le cinéma a pu tirer de leurs recherches, celles-ci aboutirent à un échec. Elles mirent en lumière les possibilités de la cadence au cinéma, soulignèrent la valeur *durée* des images et contribuèrent à la définition d'une première métrique du film. Mais le rythme cherché, le rythme lui-même en était absent.

Sans doute parce que le rythme pur n'existe pas.

Ce qu'on appelle ainsi n'est le plus souvent que cette métrique qui est à la base de tout rythme mais qui, à elle seule, ne le constitue pas. Les films d'Eggeling et de Ruttmann le démontrèrent une fois de plus.

Le rythme est toujours *de quelque chose* qui s'exprime et se signifie à travers lui. Il ne saurait être gratuit. Et si l'on a pu parler de rythme pur en musique, cela tient uniquement à ce que la forme et son contenu y sont indissociables, et que les sentiments exprimés n'y prennent naissance qu'à travers une forme, qui est rythme de par son essence et son objet, en cela qu'elle a leur expression pour but.

Il n'en est pas de même au cinéma, non plus qu'en prosodie.

Sous prétexte qu'une note seule ou un accord isolé n'ont en général aucun sens précis, vouloir dans un film agir avec des formes abstraites comme avec des sons en musique est une erreur fondamentale.

En effet, si des formes visuelles n'ont aucun sens, leur suite ne saurait en avoir

davantage. Dans les films considérés les figures géométriques en mouvement n'expriment rien, ne déterminent aucun sentiment particulier, aucune émotion, fût-elle d'ordre strictement plastique. Elles contribuent seulement à rendre sensible la perception visuelle d'une cadence définie par elles seules, c'est-à-dire d'une cadence sans objet.

L'image et le mot ont, en soi, un sens précis, la signification de quelque contenu donné ou représenté. Lorsqu'ils font partie d'un « tout », d'une suite organisée, ce sens particulier s'infléchit, se modifie. Le mot ou l'image acquièrent une valeur relative qu'ils n'auraient pas sans cela ou qui serait différente dans un autre « tout ». Une signification qui va parfois jusqu'à faire oublier momentanément leur sens premier mais qui, en fait, s'ajoute à lui, même par substitution.

Cette valeur, qui est donnée sur le plan intellectuel par une suite de relations logiques ou dialectiques, peut être donnée sur le plan émotionnel par une suite de relations métriques ou prosodiques qui modifient l'intensité ou la tonalité de l'expression.

En d'autres termes il n'y a rythme que lorsque les relations métriques ou prosodiques donnent à un mot, à une image, une signification indépendante de leur sens conventionnel ou immédiat, encore une valeur émotionnelle due à leur situation et à leur rôle dans la cadence d'un ensemble quelconque.

Ainsi donc, vouloir créer au cinéma un rythme visuel comparable au rythme musical, vouloir déterminer des émotions par la simple suite cadencée de formes en mouvement, lorsque ces formes n'ont aucune signification précise, aucune capacité de représentation ou de suggestion est un leurre.

L'échec de Ruttmann et de son école devait du moins en apporter la preuve.

Reprenant des idées émises par Canudo en 1922, lequel se proposait — pour justifier le rythme moins facilement perceptible et moins formel de la continuité cinématographique — d'étayer d'un rythme musical préétabli tout film ayant une intention lyrique évidente, Germaine Dulac, dès les

premiers jours du cinéma parlant, tenta de mettre en images quelques œuvres de compositeurs célèbres.

Il s'agissait là — et pour la première fois — d'une tentative s'attachant à rechercher ou à établir des rapports entre musique et images.

Cependant l'erreur de ce pionnier, comme de certains qui suivirent, fut de chercher à illustrer la musique en donnant une représentation visuelle du thème sans autres références que celle-là.

Toute une partie de *Disque 957* consistait à faire voir le disque tournant sur son plateau. Dans *Arabesque*, on voyait des jets d'eau dansant sur des pelouses, des gouttes de pluie et quantité de mouvements formant des arabesques sans qu'il y ait jamais corrélation tonale ou rythmique entre les deux formes expressives. Tout au plus les images étaient-elles photographiquement en harmonie passagère avec le ton impressionniste de l'œuvre musicale.

Avec *Children's Corner* ce fut pire. On montrait deux enfants jouant dans un coin de décor tout au long d'une séquence qui durait ce que dure la musique. Celle-ci eut-elle été différente on aurait pu ne rien changer pourvu que le titre restât le même. Il n'y avait ici ou là qu'une juxtaposition arbitraire entre un thème exprimé par la musique et des images représentant l'action figurée ou évoquée. Leur suite ne variait point en accord avec les mouvements de la partition.

Eisenstein cependant, qui demeura jusqu'à sa mort l'un des pionniers de la construction audio-visuelle, parvint dès 1930 à donner quelques indications suffisantes dans la *Romance sentimentale* qu'il réalisa en France avec son assistant G. Alexandrov. A côté de quelques poncifs et d'un romanque facile dont on ne saurait décernement lui attribuer la paternité, il composa au cours d'une longue séquence (Les paysages d'automne) une suite d'impressions visuelles donnant une exacte correspondance tonale, sinon toujours rythmique, d'une partition écrite au demeurant pour mettre en valeur les dons douteux d'une cantatrice sur le retour.

En 1933 une première adaptation de la *Pacific 231* d'Arthur Honegger fut faite en



Béret basque : M. Mitry. A la caméra, le remarquable opérateur Fabian.

Russie soviétique par Tzékhanowski, réalisateur de dessins animés. Sans qu'il soit question ici de rythmes audio-visuels, l'essai fut ingénieux. Le metteur en scène, filmant l'orchestre, détachait de celui-ci au moment opportun et suivant les variations musicales, l'appel des cors, les accents de la batterie, le grincement des cordes, le hurlement des trombones, tandis qu'en une suite de surimpressions fugitives ou par le jeu de quelque alternance il montrait une locomotive en pleine action, voire certains éléments de celle-ci, rapportés aux différents jeux de l'orchestre. Il alliait de la sorte le mouvement d'une bielle et celui d'un archet, le va-et-vient du trombone et celui du piston, etc... Mais ce n'était là, tout au plus, qu'une façon habile d'enregistrer un orchestre.

On peut rapprocher de cette tentative celle plus récente et plus originale faite par Djon Milie avec un orchestre de jazz (*Jamin the blues* — 1947), œuvre photographiquement éblouissante mais sans rapports précis avec les recherches considérées.

Dès les débuts du cinéma parlant on avait cependant obtenu une association parfaite des cadences grâce aux dessins ani-

més. Les petits personnages agissaient en mesure. Ils devenaient comme autant de « figures » d'un immense ballet plein de charme et de poésie. Mais l'invention, l'imagination visuelle et l'évocation musicale, quoique brochant le plus souvent autour d'un même sujet ou d'un même point de départ, gardaient leur autonomie, leur continuité propre, leur sens particulier. Images et musique, tout en ayant le même tempo, exécutaient des arabesques différentes dans des mondes différents.

Fantasia fut, dans son ensemble, une grandiose erreur, l'antinomie des images et de la musique sautant aux yeux des moins avertis. Toutefois, si l'on excepte *L'Apprenti sorcier*, assez réussi, mais qui ne sortait pas du domaine des dessins animés courants, il faut bien convenir, quelque répulsion que l'on ait pour des images d'un goût parfois douteux, que le *Casse-Noisettes* réalisait pour la première fois l'association parfaite du mouvement, du rythme et des cadences. La danse des champignons et surtout la danse des libellules sont à cet égard de grandes réussites. Elles dépassent souvent par leur précision rythmique la *Nuit sur le Mont Chauve* (gravure animée tour-

née par Alexeïeff en 1933) qui demeure de très loin, au point de vue plastique surtout, l'œuvre visuelle la plus remarquable qui ait été construite sur une partition et obtenue selon des procédés graphiques.

Il semble cependant que le véritable précurseur, celui qui le premier a su atteindre à quelque perfection dans cette association des images et de la musique ait été l'allemand Oskar Fischinger avec ses *ciné-rythmes* réalisés entre 1932 et 1935.

Reprenant les essais de Ruttman sur les formes en mouvement, y ajoutant parfois la couleur (*Komposition im blaue*, 1934) il donnait cette fois, grâce à la musique, un *sens* à ces arabesques, à ces variations, à ces éclatements de lignes, de cercles, de carrés et de losanges.

Ce qui n'était avec Ruttman que formes vides et cadences gratuites devenait rythme de par le contenu musical auquel ces formes étaient associées, contenu qui en déterminait l'existence même et le mouvement.

Mais c'est assez dire qu'en dépit de leur perfection formelle ces constructions dévoilent aussitôt leur faiblesse. En associant les mouvements de ces figures abstraites au rythme, à la cadence et au mouvement de la musique, voire encore à sa tonalité, on se borne à *ponctuer* — admirablement — celle-ci plutôt que l'on n'intègre un rythme visuel dans un rythme musical. Le rythme ici est tout entier donné par la musique qui « remplit » en quelque sorte de sa substance et de sa signification une forme creuse laquelle en souligne visuellement les cadences et le tempo. Autrement dit, si l'on projette un *cinérythme* sans donner le son on retombe dans l'impasse où échouèrent jadis Eggeling et Ruttman.

L'observation reste valable pour les essais de l'anglais Len Lye et du canadien Norman Mac Laren qui ont suivi la voie ouverte par Fischinger en donnant toutefois plus de souplesse et plus de brio (Mac Laren surtout) au déploiement, à l'ivresse éblouissante de leurs formes colorées, mais aussi moins de rigueur formelle à leur structure.

Il apparaît donc que si l'on veut associer un rythme visuel et un rythme musical et non plus se limiter à souligner celui-ci par une forme dépourvue de signification il

convient de se référer au réel, c'est-à-dire de prendre pour élément quelque chose ayant de soi-même un sens, une valeur, que l'on pourra modifier ou transformer à loisir, quelque chose qui se signifiera d'une façon particulière à travers un rythme et par ce rythme même.

Avec *Pacific 231* d'abord, avec les *Images pour Debussy* ensuite, je me suis engagé dans cette voie.

Et ce n'est point parce que les images sont d'une réalité concrète qu'elles entendent par là *illustrer* la musique, la définir objectivement, même d'une façon qui serait plus conforme. On ne dit point : « Ceci représente cela ». Et il me paraît ridicule de le supposer. On ne cherche point à emprisonner la musique dans une forme et pas même l'imagination du spectateur.

Lorsqu'il s'agit d'œuvres qui entendent créer, déterminer un sentiment ne se rattachant à rien de précis, grâce à la seule architecture musicale, les images — à supposer qu'il soit possible de créer une continuité visuelle ayant le même effet — ne peuvent que faire double emploi. Leur réduction à une simple ponctuation mélodique ou rythmique — comme chez Fischinger — devient alors nécessaire.

Mais lorsqu'il s'agit d'œuvres ayant pour objet de traduire un sentiment éprouvé par le compositeur devant un aspect quelconque du monde et des choses, ou pouvant se référer à elles, les images, qui se proposent alors comme un retour aux sources, se justifient par la réalité objective du sujet ou du thème considéré. Elles doivent être, bien sûr, en accord avec lui et ne point heurter l'imagination, plutôt la conduire sans vouloir résolument la fixer. Le fait qu'elles sont et seront toujours le résultat d'une interprétation personnelle ne saurait être retenu, toute œuvre d'art étant subjective par définition.

En réalité il ne s'agit pas d'« ajouter » quoi que ce soit à une partition qui se suffit à elle-même, mais de lui donner un équivalent plastique; de poursuivre et de signifier *dans l'espace* un rythme qui se poursuit et se signifie déjà *dans la durée*.

A cet effet il convient de développer parallèlement, sur le plan visuel et sur le plan auditif, un même rythme grâce à l'identification du caractère des images et

des plans au caractère des phrases musicales correspondantes, les uns demeurant en accord et en constante résonance avec les autres. Grâce encore au synchronisme des mouvements contenus dans l'image et de la mesure ou des cadences sonores. Ainsi le tempo, les tonalités, le contrepoint, le rythme des phrases musicales, se trouvent renforcés par leur propre projection dans l'espace à travers une forme plastique qui les figure. Je ne dis pas « qui les représente »...

Nul n'a jamais soutenu que les entrepreneurs d'un danseur avaient pour objet d'illustrer la partition qui les conduit. Mais de moduler, de traduire une réalité musicale par les mouvements du corps humain.

Prolonger, soutenir la cadence, l'intégrer dans un mouvement physique — danse ou chant — répond au besoin de trouver son propre équilibre dans un rythme et de s'associer à lui.

Pourquoi donc cette figuration plastique devrait-elle être uniquement du corps humain, donnée par tel danseur que l'on observe et point par les mouvements du monde et des choses s'il devient possible, dans une certaine mesure, de soumettre ce monde et ces choses à un rythme quelconque dans la représentation que l'on en donne.

Si l'on objecte que la musique de ballet est une musique spécialement faite pour être dansée, je répondrai que, les possibilités d'expression du corps humain étant limitées, cette musique n'est « spéciale » que dans la mesure où elle doit en tenir compte.

L'intérêt donc, dans cette relation images-musique, est bien moins des choses représentées que de leur mouvement. Et c'est ce mouvement seul, devenu rythme, qui entend s'identifier à la musique.

Pour répondre à l'unité d'ensemble des quatre morceaux, constituant les *Images pour Debussy* — réunis autour du thème de l'eau — j'ai choisi comme élément, dans la première *Arabesque*, des roseaux et des plantes aquatiques. J'aurais pu tout aussi bien me servir d'autre chose. Ces roseaux ne sont là que pour être soumis à un rythme qu'ils inscrivent dans leur mouvement et qui leur donne à la fois un sens et une signification qui les dépassent.

Ce qui compte, ce n'est pas le nénuphar mais *la danse du nénuphar*. On ne fait appel à des éléments concrets que pour autant qu'ils représentent une forme *possible*, à des choses réelles que pour autant qu'elles peuvent être transfigurées.

Et dans cette association qui tend à confondre et à superposer dans une sorte de perception totale les deux formes expressives d'un même développement rythmique, le spectateur doit oublier momentanément que la musique est l'œuvre d'un compositeur, le fait d'un orchestre. Il doit la percevoir comme si elle était la manifestation sonore de l'objet. En d'autres termes on ne doit plus très bien savoir si le nénuphar et les vaguelettes qui l'agitent obéissent à un rythme préétabli ou si, au contraire, cette musique que l'on entend ne serait pas le fait du nénuphar et de l'onde, tel un chant qui, soudain, remplacerait le bruit.

Les images apparaissent donc comme l'épanouissement de la musique dans une réalité concrète soumise à ses lois. Et la réalité, sans cesser d'être authentique, objective jusque dans ses représentations les plus abstraites, se trouve affectée d'un coefficient d'irréalité qui l'aide à se connaître plus profondément dans un rythme qui la transcende.

De son côté, la musique, affectée d'un équivalent plastique, se dramatise à travers lui, prend une résonance singulière à travers sa figuration.

Au fond tout le problème consiste à associer dans l'esprit du spectateur le choc émotionnel produit par l'image à celui produit par la musique, à faire en sorte qu'ils soient de même nature ou complémentaires dans leur production simultanée. Il s'agit donc de trouver une qualité commune à deux perceptions, à deux éléments affectant deux sens différents; de définir des relations possibles entre des choses qui se développent les unes sur le plan visuel, les autres sur le plan auditif et dont l'identité affective nous échappe à première vue. L'art est d'accorder ces impressions, de les unir en un tout univoque afin qu'elles deviennent indissociables dans l'esprit de celui qui les perçoit simultanément.

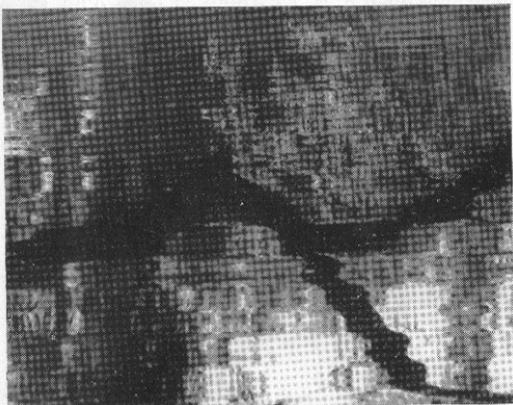
JEAN MITRY.

Images pour Debussy

REFLETS DANS L'EAU

P. 1, M. 1 à 2. — *Plan moyen*. Un berceau de platane courbé au-dessus de ses reflets dans l'eau, sur le bord d'un lac. L'eau est calme, à peine frisée par un vent léger. D. : 6" 4/5.

P. 2, M. 3 à 4. — *Plan rapproché*. Le même platane. On ne voit plus que ses reflets dans l'eau, modulée par de grandes ondes concentriques qui s'élargissent à mesure. D. : 6" 4/5.



Plan 3.

P. 3, M. 5 à 6. — *Premier plan*. Les reflets d'une grosse branche incurvée sont agités fortement par les ondulations de l'eau. D. : 6" 4/5.

P. 4, M. 7 à 8. — *Premier plan*. Le reflet inversé d'un arbre se brise et se reforme au gré des modulations de l'eau, agitée par des

ondes concentriques qui interfèrent. D. : 5" 1/5.

P. 5, M. 9 à 15. — *Travelling*. On voit, pris depuis une barque, en travelling avant, les reflets inversés des arbres bordant la rive et surplombant le cours d'eau. Les reflets tremblants venant vers la caméra accusent une tonalité blanchâtre, indécise, mal définie, assez floue dans l'ensemble. Les teintes alternativement plus claires ou plus foncées modulent les alternances musicales. D. : 24".

P. 6, M. 16 à 17. — *Premier plan*. Les reflets d'une touffe de joncs, immobiles, dessinent autant de petits traits verticaux, noirs sur fond clair. D. : 6".

P. 7, M. 18 à 19. — *Premier plan*. Même image qu'au plan 6 mais inversée. Les reflets inversés de la touffe de joncs sont brisés par deux groupes d'ondulations successives. Tel que :
Calme : 2" 4/5. Ondulations : 2".
Calme : 3" 4/5. Ondulations : 1" 2/5.
Soit : 10".

P. 8, M. 20 à 34. *Premier plan*. Les reflets inversés d'une touffe de roseaux sont vivement agités et morcelés par des ondulations rapides venant de tous côtés. Graduellement ces ondulations se calment pour céder vers la 12^e seconde à une suite de fortes ondes rectilignes (en forme de tôle ondulée) qui montent le long de ces reflets, les déformant à mesure. Le point culminant est atteint à la 24^e seconde. Dès lors les ondulations s'élargissent, diminuent d'intensité et peu à peu tout se calme pour retrouver la planitude et l'immobilité pendant les deux dernières secondes. D. : 39".

P. 9, M. 35 à 42. — *Premier plan*. A travers l'eau transparente d'un ruisseau on aperçoit un panneau de joncs desséchés. Ceux-ci sont légèrement déformés par le courant qui

module leur image. Dès la 9^e seconde un courant plus vif donne une forme sinusoïdale fortement accusée à leurs reflets qui se compriment et, de nouveau, le calme revient. D. : 19" 1/5.

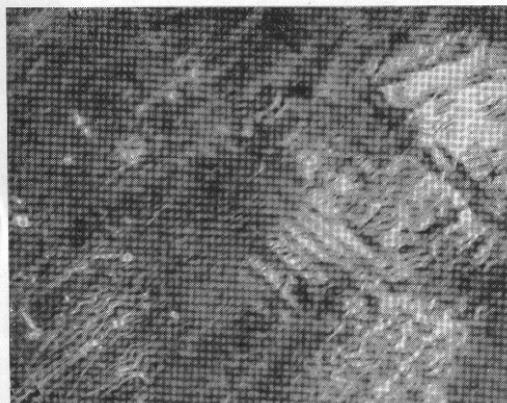
P. 10, M. 43 à 49. — *Travelling*. On voit, pris depuis une barque, en travelling latéral, les reflets inversés de quelques gros arbres bordant la rive, qui passent devant la caméra, fermant le ciel de leur masse sombre. D. : 12" 1/5.

P. 11, M. 50 à 53. — *Travelling*. On passe du plan précédent à un travelling identique, découvrant les reflets inversés de quelques arbres au feuillage léger, traversés de lumière. Les reflets sont blanchâtres et tremblants dans une eau claire. D. : 8" 3/5.

P. 12, M. 54 à 64. — *Travelling*. Les reflets inversés de grosses branches qui surplombent le cours d'eau passent au-dessus de la caméra, accusant au passage les notes graves de la partition. L'ensemble est sombre, presque tragique. Cependant, au gré du travelling, on découvre de larges zones claires qui gagnent peu à peu en concordance avec la musique. D. : 25".

P. 13, M. 65. — *Plan général*. Dressé sur le bord d'un lac, le reflet inversé d'un long peuplier d'Italie détache sa masse sombre sur un fond de nuages blancs. L'image est striée par de légers friselés. D. : 4" 3/5.

P. 14, M. 66 à 68. — *Travelling*. Les reflets inversés de plusieurs bouquets de grands saules passent lentement de droite à gauche, fortement agités par la houle qui les



Plan 9.



Plan 13.

déforme en donnant à l'ensemble une apparence tragique. L'agitation se calme peu à peu mais la tonalité demeure sombre jusqu'au bout. D. : 20" 2/5.

P. 15, M. 69 à 70. — *Travelling*. Au cours d'un travelling arrière les reflets inversés se brouillent, se diluent dans les remous causés par la barque. Les tonalités sombres et claires paraissent s'entre-déchirer. D. : 9" 1/5.

P. 16, M. 71 à 78. — *Travelling*. Passant devant la caméra, de gauche à droite, on voit successivement un bouquet de trois grands saules assez clairs, légers, graciles, toujours en reflets inversés. Puis un second bouquet semblable, puis un troisième, alternant avec un fond de gros nuages blancs que l'on distingue au-dessus de la rive. Tonalité lumineuse et translucide d'un Corot. D. : 26 4/5.

P. 17, M. 79 à 80. — *Travelling*. Avancée sur les reflets inversés des arbres bordant les deux rives du cours d'eau. Les zones d'ombre dominant sur les plages ensoleillées traversées ça et là, à la septième seconde une masse de branchages descendant le cours d'eau traverse l'écran en montant vers la gauche, en diagonale. D. : 9".

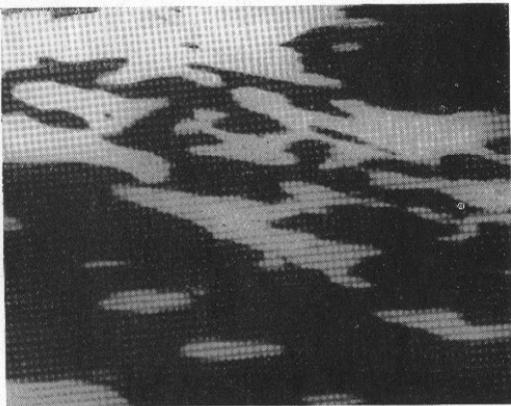
P. 18, M. 81 à 85. — *Travelling*. Avancée sur les reflets inversés de la rive gauche. Sur la droite, trois grands saules (très « Corot ») dont les fûts minces et clairs se détachent sur un fond sombre passent au premier plan, on avance graduellement vers des arbres de tonalité plus sombre, passant du clair au clair obscur. D. : 12 3/5.

RACCORDS

- P. 19, M. 86 à 90. — *Travelling*. Avancée sur les reflets inversés de la rive droite. Les grands arbres bordant la rive passent alternativement au-dessus de la caméra, de droite à gauche tandis que le soleil, traversant les branchages, dessine des plages claires qui alternent avec les plages sombres, brouillant ça et là les reflets, en accord avec les modulations de la musique. On termine sur des plages sombres de plus en plus accusées. D. : 19" 3/5.
- P. 20, M. 90 à 94. — *Panoramique*. Depuis les reflets inversés de la rive droite la caméra

ARABESQUE EN SOL

- P. 1, M. 1 à 4. — *P. P.* Sur une surface liquide, des ondulations modulent des reflets blancs et noirs qui s'entrelacent et se disloquent au gré d'une forte vague. Tandis que le calme se rétablit, on passe du positif au négatif et l'on achève le mouvement dans son opposition symétrique. D. : 8".
- P. 2, M. 5 à 7. — *P. P.* Autres ondulations blanches et noires, plus rapides, coupant l'image en diagonale et modulant le mouvement musical. D. : 5" 2/5.
- P. 3, M. 8 à 10. — *G. P.* Autres ondulations semblables, vues en gros plan. Même mouvement qu'en P. 2. Intensité plus forte. D. : 4" 2/5.
- P. 4, M. 11 à 14. — *G. P.* Des reflets blancs et noirs formant des arabesques chinoises s'allongent et se disloquent sous les effets de deux fortes vagues successives. D. : 6" 2/5.



Plan 7.

découvre dans un large panoramique l'ensemble du rivage. L'eau agitée module et déforme les images tandis que le panoramique découvre un paysage de plus en plus clair et de plus en plus lointain, parsemé de petits nuages blancs. D. : 14".

- P. 21, M. 94. — *Ensemble rapproché*. Au-dessus du reflet de deux grands arbres bordant les deux rives, un petit nuage blanc danse au gré de l'eau et semble mettre un point final à cet ensemble. D. : 1".

Fondu au noir.

- P. 5, M. 15 à 18. — *G. P.* Par deux fois des ondes concentriques fluent vers le centre où elles s'entrechoquent, puis refluent vers l'extérieur. D. : 6" 2/5.
- P. 6, M. 19 à 22. — *G. P.* Fractions d'ondes concentriques qui se poursuivent rapidement dans un mouvement continu. D. : 6" 4/5.
- P. 7, M. 23 à 27. — *G. P.* Des reflets blancs et noirs formant des arabesques chinoises se disloquent et se reforment rapidement tout en se poursuivant. Alternance positif-négatif. D. : 7" 3/5.
- P. 8, M. 28 à 37. — *P. P.* Reflets de soleil sur des ondulations ovoïdes semblables à des gouttes de mercure. Celles-ci s'échappent et se poursuivent dans un rythme précipité donné par la musique. On alternera dans la continuité du mouvement les images positives et négatives selon nécessité. D. : 14" 2/5.
- P. 9, M. 38 à 41. — *P. P.* Bouillonnements d'une cascade. Multiples petits remous qui s'enflent et s'affaissent alternativement comme les alvéoles d'un poumon. D. : 6" 4/5.
- P. 10, M. 42 à 44. — *P. P.* A partir du centre, en haut à droite de l'écran, et qui module une vibration continue, des ondes concentriques s'échappent et se poursuivent. D. : 6" 4/5.
- P. 11, M. 45 à 49. — *P. M.* Etincelles de soleil jouant sur les vaguelettes d'une surface liquide et sautant de l'une à l'autre. D. : 5".
- P. 12, M. 50 à 57. — *P. P.* De multiples ondulations en forme d'éventail semblent sortir des nœuds et des ventres formées par des ondulations plus fortes. Elles s'échappent au rythme de la musique. D. : 12".
- P. 13, M. 58 à 61. — Suite d'ondes concen-

RACCORDS

triques entretenues traversant l'écran de gauche à droite dans une fréquence aussi rapide que possible. D. : 6".

- P. 14, M. 62 à 65. — *P. P.* Reflets sinusoïdes d'un mât sur des vaguelettes frisées par le vent. Les reflets, striés et élargis, forment des arabesques qui modulent la phrase musicale. D. : 7".



Plan 15.

- P. 15, M. 66 à 71. — *P. P.* Mêmes reflets sinusoïdes, mais linéaires, les vaguelettes

n'étant plus frisées par le vent. Même mouvement. D. : 10" 2/5.

- P. 16, M. 72 à 81. — *P. P.* Au fond d'un ruisseau transparent, une touffe d'algues, animée de mouvements ondoyants, dessine des courbes et de larges arabesques. D. : 17" 1/5.
- P. 17, M. 82 à 89. — *G. P.* Même image qu'au plan 8 : Reflets de soleil sur des ondulations ovoïdes semblables à des gouttes de mercure. Le rythme cependant est plus rapide, selon une précipitation qui va croissant. Alternance positif-négatif dans la continuité du mouvement. D. : 17".
- P. 18, M. 90 à 95. — *G. P.* Suite du précédent. Monté en négatif sur la totalité. Les ondulations ovoïdes de plus en plus sombres accélèrent leur précipitation jusqu'au paroxysme. D. : 9".
- P. 19, M. 96 à 99. — *P. P.* Grandes ondulations, avec reflets sombres et cuivrés, qui s'éclaircissent en éventail. D. : 4" 2/5.
- P. 20, M. 100 à 109. — *G. P.* Reflets blancs et noirs formant des arabesques chinoises qui se disloquent et se poursuivent. De 4 secondes en 4 secondes on alternera la continuité du mouvement dans un montage positif-négatif. D. : 18".
- P. 21, M. 10. — *P. P.* Deux petites ondulations noires sur fond blanc viennent scander les deux derniers accords. D. : 2".

Fondu au noir.

FILMOGRAPHIE

Jean Mitzy

1929. Paris Cinéma, en collaboration avec Pierre Chenal.
- 1930-34. Divers documentaires non signés.
1949. Pacific 231 (Tadié Cinéma).
1950. Liberté (reportage sur la construction du Paquebot « Liberté ») (Tadié).
1950. Symphonie 50 (Tadié Cinéma). [Ce film inachevé en 1950 doit être repris et terminé en novembre prochain]. Musique de Marcel Despard.
1951. Images pour Debussy (En bateau, I^{re} et 2^e Arabesques, Reflets dans l'eau). (Argos Films).

1951. Rêverie de Cl. Debussy (Mouvement, Cloches à travers les feuilles, Rêverie, Clair de Lune). (Argos Films).

1951. Haute Terre. Musique de P. de La Forêt-Divonne. (Ariel Films).

1951. Le Fleuve. Musique de P. de La Forêt-Divonne. (Ariel Films).

Nous rappelons à nos lecteurs que la LIBRAIRIE DE LA FONTAINE, 13, rue de Médicis, à Paris, VI^e, possède le plus grand assortiment d'ouvrages français et étrangers sur le cinéma.

Livres neufs, d'occasion, épuisés, rares, photos de films et d'artistes, Revues, etc...

Le catalogue N° 7 vient de paraître. Les lecteurs et abonnés de « Raccords » peuvent l'obtenir sur demande.

PIERRE-YVES CHANUT

Sevitude et grandeur du thriller

Sur l'écran, les derniers chargeurs se sont vidés, l'écho des ultimes détonations s'est éteint. Dans la salle, cette dame qui, aux moments de *suspense*, gémissait son angoisse, pour la plus grande jubilation de ses voisins, cette dame retrouve sa placidité. Après cette débauche de violence et d'épouvante, le spectateur s'en retourne vers la lumière un peu blafarde du monde de chaque jour, point plus riche qu'à son entrée, sinon d'une envie furtive, et vite oubliée, d'apprendre le judo ou le tir au pistolet. Ce n'était qu'un thriller parmi tant d'autres. Une mécanique rodée par des lustres d'expérience, un cocktail où l'on a su marier, pour obtenir la couleur et le degré voulu, l'alcool un peu raide des duels à la mitraillette, et la grenadine de l'intrigue amoureuse. Ni dans la narration, ni dans les décors (ces boîtes aux lumières lamisées, peuplées de barman physionomistes et renseignés, ces arrière-boutiques lépreuses où, nul maintenant n'en ignore, conspirent les mauvais garçons, ces laboratoires éblouissants de verre et de nickel, champs de bataille rêvés pour l'opérateur friand de cornues et de blouses blanches), ni dans les morceaux de bravoure (instants de suspense, irritants presque dans leur infaillible perfection, qui font surgir, entre la victime et l'automatique déjà levé, un camion providentiel), nous n'espérons plus de découverte, ni la naissance d'émotions neuves. Recette éprouvée, placement sans surprise, tant pour le réalisateur que pour le spectateur. Qu'attendons-nous du thriller — comme de son jumeau le roman de *Série Noire*, sinon, au hasard des poursuites et des bagarres, des crimes inévitables et des catastrophes savamment retardées, une occasion de trépigner, de frémir ou de haleter, suspendus dans l'attente, — et un voyage dans un monde où l'on est plus fort, plus féroce, plus brutal que dans le nôtre?

Braves thrillers! Personne ne se trouvera donc d'assez audacieux pour tenter l'étrange entreprise de sauver leur âme. Avec eux semblent revivre les temps très

anciens d'un cinéma qui ne s'était pas encore fait art, où l'image, magicienne ignorante de son pouvoir, représentait sans rien évoquer, racontait, et ne suggérait pas. Brutalité ou *suspense*, ces scènes habiles ou moins habiles ne s'adressent qu'à nos système nerveux. De là sans doute notre irritation secrète à sentir en nous des émotions qui proviennent d'une région toute machinale. Hoodlums de Chicago et autres lieux, chers gangsters de notre adolescence, qu'avez-vous pour nous plaire, à part vos poings vainqueurs, vos pistolets infaillibles, vos tailles cintrées et vos épaules rembourrées, et, dans votre slang, ce brin d'exotisme en vertu duquel « I gotta get outta here » nous paraît toujours infiniment plus chargé de poésie que « Mais il faut que j'me débine »? Sous vos crânes épais, seules peuvent habiter quelques passions simples, j'allais dire quelques instincts. De pensée, vous ne montrez que bien peu, d'âme, on ne vous en soupçonne pas. Toutes semblables à vous paraissent les œuvres qui vous mettent en scène, sans mystère et sans prétention, faites seulement de muscles et de nerfs, parfaits délassements pour *animus* comme pour *anima*. Ainsi le lieu commun semble-t-il justifié, qui veut que notre amour pour les thrillers, ces parents pauvres du cinéma, ne soit qu'une forme moderne du romanesque, aussi naïve que les anciennes, et bien plus fruste. A la mesure de son siècle. Le hasard pourtant a voulu que, dans le désœuvrement de cet automne parisien, je visse coup sur coup deux thrillers, dont l'un, *Mystery Street*, m'a distrait, tandis que l'autre, *la Femme à abattre*, m'a fait réfléchir. Ainsi se trouva réveillé l'esthète qui sommeille au fond du spectateur le plus inoffensif. Voilà pour quoi je voudrais, évoquant quelques images de cette *Femme à abattre*, plus fraîche à ma mémoire que d'autres œuvres auxquelles elle le cède, tenter de montrer que le moins prétentieux des thrillers recèle parfois des instants qui intéressent autre chose en nous que le plexus solaire.

*
*
*

Dans l'échoppe d'un barbier italien, on se prépare à égorger un chauffeur de taxi trop bavard. De ce meurtre, nous ne connaissons que le claquement, à chaque seconde plus lancinant, d'un rasoir sur le cuir à affûter. De même, jadis, dans cette *Assurance sur la mort* de fameuse mémoire, nos yeux restaient fixés sur le visage un peu crispé de Barbara Stanwyck, cependant que retentissaient trois coups de klaxon, lugubre signal. Quelques images, quelques sons qui marqueront bien plus nos mémoires que toutes les rafales de mitraillette du monde. Il ne s'agit pas seulement, — antique procédé —, de suggérer un meurtre en montrant les détails qui le précèdent ou l'accompagnent, ni même d'éveiller notre angoisse ou notre pitié par le spectacle de ces gestes, anodins aux yeux de la victime inconsciente, *mais dont nous connaissons la terrible signification*. Car derrière cette main aplatie sur un klaxon, derrière cette poigne crispée sur un manche de rasoir, nous sentons que veille la froide détermination d'une conscience. Sans le vouloir peut-être (que nous importe?) Windust et Wilder, émules d'un Rubens, ont fait parler ces

mains inexpressives. Les coups de revolver que tire le gangster poursuivi ne signifient rien d'autre qu'un affolement de bête aux abois; mais ce rasoir qui claque, cet avertisseur qui hurle, racontent une lucide volonté de tuer. Nous quittons un univers encore presque animal, pour un monde de passions humaines. Ainsi se creuse le fossé entre une scène brutale, simple choc de deux corps, et une image cruelle, où se lisent les souffrances et les désirs d'une âme.

Car il n'est point de profil si bestial, point de face si obtuse qu'on ne puisse, par éclairs, entrevoir dans leurs expressions un monde où l'instinct n'a point de part. Dans une arrière-boutique se trouvent enfermés, comme, derrière les barreaux d'une cage, des fauves apathiques ou nerveux, quelques tueurs professionnels à l'affût d'un crime à perpétrer. Lorsque soudain retentit l'appel du téléphone dont tous, acteurs comme spectateurs, savent qu'il va dicter les ordres de mort, chaque visage se fige pendant quelques secondes. Pendant quelques secondes, qui durent une éternité, un à un ces masques défilent devant nous, cependant que se succèdent les sonneries. Miracle d'une immobilité plus expressive que toutes les grimaces, d'un mutisme plus éloquent

que tous les discours. Car ces regards fixes, ces traits brusquement tendus dénoncent, chez ces brutes endurcies à tuer, en même temps qu'une atroce espérance, comme une angoisse à l'annonce d'un nouveau meurtre à commettre. Quelques visages, un téléphone qui grelotte, et nous apercevons l'enfer qu'abritent ces êtres, les plus insensibles et les plus grossiers en apparence. Pauvres animaux-machines, que nous contemplions avec curiosité et un peu de répulsion, ils nous deviennent, par la grâce de ce précieux instant, étonnamment proches. Étonnamment proche de nous aussi, Rico le mouchard, l'homme à abattre, pendant l'ouverture du film. Ce n'est qu'un fugitif comme le cinéma nous en a tant montré, un assassin que poursuivent d'autres assassins, et les minutes qui nous racontent sa fin, avec leurs images violemment contrastées (nuit, domaine du thriller!), où chaque coin d'ombre semble contenir une menace pour la fragile tache blanche du traqué, ces minutes auraient pu n'aspirer banalement qu'à susciter notre angoisse à l'approche d'un dénouement inéluctable. Faut-il rendre grâce au jeu particulièrement convaincant de l'acteur, à quelque imperceptible nuance dans l'alchimie des ombres et des lumières, qui semble composer en noir et blanc le

portrait même de l'Épouvante, ou même au hasard bienheureux qui plaça l'épisode dans une prison, dont le décor géométrique rend plus pitoyable encore la victime qui se débat au milieu de cette impassibilité? Car notre attention se porte moins sur les péripéties de la poursuite que sur les affres et les tortures que connaît le poursuivi. La fin de ce mouchard, comme jadis l'agonie de l'infirme de *Sorry, wrong number*, réussit l'exploit d'éveiller non point tant notre anxiété devant une mort qui rôde, que notre sympathie pour une détresse.

Oui, ce n'était qu'un thriller parmi tant d'autres. Pour quelques instants d'une cruelle beauté, combien avons-nous subi de scènes simplement brutales, vides que peuplait le seul mouvement? Moments bien rares, qui suffiraient pourtant à justifier notre plaisir aux thrillers. Mais qu'un Welles se présente, qui, maniant quelques bêtes de proie, ni plus ni moins subtiles ou compliquées que les autres, sache conférer à chacune de ses images la même cruauté, et, par un prodige unique, de l'humble thriller il fera l'un des sommets du cinéma, une *Dame de Shanghai*.

PIERRE-YVES CHANUT.



Un conservateur du Louvre nous parle du film historique

C'est au cours d'une de nos conversations sur le septième art que j'ai appris de Charles Sterling, conservateur des peintures au Musée du Louvre, conseiller du Metropolitan Museum de New-York, et grand amateur de cinéma, qu'il avait été superviseur artistique de la *Kermesse Héroïque*. A la fin de l'été 1935, Feyder lui offrit de participer à la réalisation de ce film dont le tournage venait de débuter. L'accord se fit, mais le Musée du Louvre n'était pas habitué à se trouver mêlé à une production cinématographique. Aussi, tout en autorisant son collaborateur à participer au film, il ne désirait pas que son nom figurât sur le générique. Ch. Sterling devait être tout au long de la réalisation chargé de veiller à l'authenticité de la reconstitution historique. Ce rôle ne comportait pas seulement la charge d'éviter les erreurs, mais celle plus positive de rassembler des documents et de suivre pas à pas l'exécution de l'œuvre.

— « J'ai eu la chance exceptionnelle d'avoir Feyder comme directeur de réalisation, mais je serais heureux de trouver ici l'occasion de rendre un hommage tout particulier à Mme Françoise Rosay dont le rôle ne s'est pas borné à interpréter magnifiquement le principal personnage du film de son mari, mais dont l'intelligence et la finesse ont souvent concilié le point de vue de l'historien et celui du technicien de cinéma. C'est principalement avec Lazare Meerson, l'architecte décorateur du film, que j'ai travaillé et c'est grâce à la culture étendue et à la conscience de ce grand créateur que nous avons pu réaliser une entente au niveau des ambitions artistiques du film. »

— « La première chose que j'ai constatée en arrivant à Epinay c'est l'importance de

la documentation de Lazare Meerson. Une masse de photos de tableaux flamands et de gravures encombraient son bureau et il y avait là une matière de premier ordre pour la réalisation des décors et des costumes du film. »

La deuxième constatation importante de Charles Sterling porte sur les décors et les costumes. Il me décrit avec émerveillement ces décors, les premiers qui fussent en France à l'échelle des films de Hollywood : Il est surtout frappé par cette petite cité reconstruite au bord d'un canal long de deux cent mètres, et qui, lorsqu'on en franchissait les portes, vous donnait vraiment l'impression d'« arrivée au village. »

— « On se heurtait aux poules, aux canards, aux cochons que l'on y avait installés longtemps avant le tournage. Cela sentait le poulailler et l'écurie. La vraie campagne! »

« Les costumes abondants, étaient réalisés avec un soin extrême — on avait poussé la conscience jusqu'à exécuter pour les femmes et les enfants les dessous de leurs costumes, afin de leur permettre de se retrouver, s'asseoir et courir. »

« Après une entente avec Feyder nous décidâmes d'emprunter tous les objets nécessaires à des antiquaires. »

— « Avez-vous pu vous les procurer tous? »

— « Les seuls instruments que, faute d'existence, nous dûmes faire faire, sont la vielle du musicien aveugle, reproduite du célèbre *Joueur de vielle* de Georges de La Tour, et l'énorme cure-dent du nain Piéral qui sans que nous puissions le justifier positivement est dans l'ordre de l'imagination de l'époque. »

« Bref le film, à ce stade, était d'une con-

ception excellente. Il ne se contentait pas de reconstituer le passé dans ses signes extérieurs les plus évidents (costumes et architecture), mais la vie quotidienne et son rythme. L'élément temps a joué dans cette re-création un rôle qu'on lui accorde peu souvent. L'usage veut que les figurants soient les fidèles attachés d'un studio, et servent à la fois sur plusieurs plateaux. Ce matin garçons de café sous le Second Empire, ils échouent l'après-midi sur les gradins d'un cirque romain. Imaginez le désespoir des réalisateurs. Dans la *Kermesse*, on n'a pas hésité à multiplier les frais en laissant les figurants porter les costumes le plus souvent et le plus longtemps possible. Peu à peu la forme des costumes — et leur poids, dont l'importance dans la « tenue » est grande — ont suggéré naturellement aux personnages les poses et la démarche que l'on observe dans les tableaux du XVII^e siècle. »

Ainsi s'explique l'impression de spontanéité et d'authenticité qui se dégagent de la *Kermesse*. Feyder a tiré profit de chaque image pour nous donner, dans le moins de temps et sur le plus grand espace possible, le résumé d'une ambiance de l'époque. Que ce soit à la *Kermesse* ou à l'auberge, nous



Boom : quelques notables.

sommes tout de suite plongés dans l'atmosphère sur une grande profondeur de champ : Feyder nous donne un aperçu de caractéristiques essentielles d'une fête ou d'une taverne flamande, suivant en cela les peintres de l'époque. Mais, adaptant ce procédé au cinéma il anime ses scènes dans toute la perspective et jusqu'au fond du champ : Les ménagères affairées courent ça et là, les servantes savent porter la cruche et le panier; les soldats essuyent leurs lances et, de dos ou de face, on n'a pas l'impression que la camera pourrait surprendre un seul figurant en train de « jouer la comédie ». Tout le monde vit son rôle.

— « A tel point, me dit Ch. Sterling, que Françoise Rosay reconstitue sans le savoir un geste authentique de l'époque : ignorant de quelle façon les femmes du XVII^e siècle essuyaient leurs larmes, elle prit le mouchoir en entonnoir sur ses deux doigts rigides, dans un geste rare dont on chercherait en vain le correspondant chez une élégante d'aujourd'hui. J'eus le plaisir de lui montrer le lendemain une gravure d'Abraham Bosse, où se retrouvait le mouvement qu'elle avait eu spontanément, et que l'instinct de l'harmonie d'une mode toute



M. le Bourgmestre à la gêne.

entière à la ligne « en entonnoir » lui avait sans doute inspiré. »

« Recueillir le plus de détails bien d'époque et faire, à l'aide de cette matière pure, un expressionnisme artistique, voilà quelle était la conception du film. »

Ch. Sterling évoque ici quelques détails : l'introduction du tabac en Flandre par les Espagnols, celui de l'usage de la fourchette, instrument à deux dents dont les personnages de la noblesse se servaient pour manger les fruits.

— « Chaque époque — dit-il — se définit non seulement par ses conventions mais par ses réactions aux nouveautés qui apparaissent et c'est en utilisant celles-ci que l'on obtient le relief qui lui est propre. »

Rien de plus piquant que de voir Madame la Bourgmestre de Boom se servir pour la première fois d'un éventail.

Je demande quelques explications au sujet du jeune peintre baptisé du nom de Breughel et dont le grand portrait collectif ne correspond pourtant à l'œuvre d'aucun des membres de cette dynastie artistique bien connue.

— « Il s'agit là d'une de ces licences qui n'infirmen nullement l'exactitude de l'am-

biance de l'époque, tout en déformant la vérité d'un détail. Feyder et Spaak ont pensé trouver dans le nom de Breughel, et dans le portrait, si typique de la peinture néerlandaise, une manière de faire appel aux connaissances moyennes du public. De même l'épisode de la querelle entre le peintre et ses modèles, sans se référer à un événement précis, ne contredit nullement l'esprit du temps et évoque l'éternel conflit entre l'artiste et le bourgeois. »

« D'une manière générale il est essentiel de montrer que des réactions psychologiques constantes sont une des raisons de la vitalité du film historique; ces réactions prennent des formes propres à l'époque, ce qui leur donne une expression toute fraîche, toute frappante, mais elles restent proches du public. »

Ces mots me font penser à toute la fraîcheur de la *Kermesse*, à tous les faits qui, au moment où la reconstitution historique risque de se figer dans des tableaux grandiloquents, viennent dérider les visages et troubler d'un mouvement lapidaire la belle ordonnance des cérémonies : Siska taquinant son fiancé avec un miroir — geste d'une audace tout d'abord surprenante, mais que l'on sent aussitôt juste — ou l'as-

liage de la clef de ville au dernier moment.

Ces quelques réflexions sur la Kermesse Héroïque me conduisent à interroger Charles Sterling sur sa conception du film historique en général, sujet où il semble prendre le plus vif intérêt. C'est selon lui un domaine du cinéma fort mal exploité jusqu'aujourd'hui. Le cinéma français surtout devrait, grâce à la culture artistique de ses créateurs, être à même de réaliser non pas de luxueux spectacles en costumes, mais de vrais films historiques restituant la vie d'une époque.

— « Le film historique, constate-t-il, même dans ses efforts les plus intéressants — ceux de Griffith et d'Abel Gance —, n'a quitté son enfance ou plutôt sa période « primitive » que dans certaines parties de l'*Henry VIII* d'Alexandre Korda. Mais il ne présentait encore que des intérieurs d'antiquaires d'une correction froide, propres, spécieusement meublés, et sans la moindre ordure. »

Ce dernier mot me rappelle un détail conté par Ch. Sterling à propos de la *Kermesse Héroïque*. On avait par mégarde, dans la scène où Cornélia remet au Duc la clef de la ville devant la grand'porte, oublié dans le champ de vision un morceau de journal. Le papier était au début du XVII^e siècle une matière rare, et, pour corriger cet anachronisme, il fallait, au grand désespoir du réalisateur et de ses assistants, tourner à nouveau la scène. Mais les conseillers artistiques de l'œuvre, loins de défendre la stricte exactitude archéologique étaient prêts à garder la scène, car le papier abandonné sous un arbre est pour nous un symbole de désordre vivant, si bien qu'on pouvait espérer qu'il ajouterait au décor une touche de vie familière. Cette vertu manque à la plupart des films d'histoire, où l'œil est constamment choqué par l'aride correction des décors et de l'ambiance.

— « On s'aperçoit aussi que, de la reconstruction fidèle d'une vie passée, on peut tirer une matière d'expression artistique, un véritable expressionnisme historique. Cette matière qui diffère selon les époques est d'une richesse incommensurable. En utilisant la vie d'une époque et les formes qui lui sont particulières on peut

tirer des sentiments une expression surprenante et toucher la sensibilité moderne. Alerme affublé de son immense haut-de-chausses et pris en contre plongée devient une baudruche grotesque. — Voilà comment, d'un costume authentique, la technique du cinématographe tire une expression comique parfaitement valable de nos jours. *La Kermesse Héroïque* a ouvert la voie vers cette réussite. »

Ch. Sterling me fait ensuite part de ses vues sur l'avenir du film historique.

— « Il peut prendre deux aspects —

« L'un dont les buts artistiques et les méthodes ne diffèrent nullement de n'importe quel autre film d'aujourd'hui mais dont la matière est la vie du passé et non la vie de nos jours. De cette vie du passé il tirera le plus clair de son expression psychologique et poétique. Telle était la *Kermesse Héroïque*, qui sera probablement considérée comme un important jalon dans l'évolution du film historique. »

« L'autre a un but beaucoup plus modeste : il vise tout simplement à la reconstruction d'un fragment de la vie passée. Il a une valeur didactique, ce qui ne veut pas dire qu'il ne doive pas comporter des aspirations ou des procédés purement artistiques. En somme, un film pédagogique qui doit illustrer les cours d'histoire, en montrant l'un de ses plus importants aspects : la civilisation dans sa totalité. De la manière de laver jusqu'à la façon de peindre ou de faire de la musique. »

Ce deuxième aspect semble très cher à Ch. Sterling qui en souligne aussitôt l'intérêt.

— « Certains pays comme l'Amérique ou les Indes, où il est très difficile aux jeunes gens d'imaginer ce qu'est un château, puisqu'il n'en existe pas, bénéficieraient de la création de tels films qu'aucun cours ne remplacera jamais. »

— « Mais comment réaliser de tels films? »

— « Il est impossible de les faire sans une conception d'art. Il serait assez grossier de reconstituer une journée de la vie d'une époque. Le mieux à mon sens serait de se référer aux auteurs du temps, de prendre par exemple un chapitre de Froissart, Commines ou Saint-Simon pour le mettre en film. Le récit du mémorialiste a,

par lui-même, la valeur d'un éclairage avec lequel aucun scénario moderne ne pourrait rivaliser; les écrits de l'époque permettraient d'expliquer comment les détails de la vie quotidienne jouaient dans la psychologie et les événements; ils inspireraient en somme au cinéaste la technique du mouvement et de l'enchaînement, que l'étude des images ne peut pas toujours révéler. Aux sources littéraires s'ajoutent les documents graphiques, tableaux, gravures et sculptures qui donnent les éléments indispensables de la reconstitution historique. Il est clair que, pour les époques où ces documents n'abondent pas, les bons films historiques sont impossibles à faire. En ce qui concerne la civilisation de l'ère chrétienne après la chute de l'empire romain, les films historiques du type pédagogique ne peuvent commencer qu'au XIV^e siècle. »

« Un organe international comme

l'UNESCO devrait avoir un grand rôle pour la compréhension du passé. »

« Qu'on ne m'objecte pas que ces films ne trouveraient pas de public. Toutes les écoles du monde seront un public prodigieux. Sans compter le grand public des salles de spectacle qui verraient avec plaisir un chapitre de Brantôme mis en un film de court métrage. »

— « L'avenir vous inspire-t-il confiance? »

— « Nous sommes loin encore de la production rationnelle des films historiques, mais nous avons par bonheur dépassé le stade du film « historique » où Hollywood vous montrait Lucrèce Borgia embrasser ses amants sous un réverbère à Miami Beach. »

Propos recueillis par Olivier Gérard.

Le 13 octobre 1951.

O. GÉRARD.



« Arrivée au village ».

LE CAS CHAPLIN

Au moment où la polémique Chaplinienne s'exacerbe à un tel point que, sur un film non encore terminé, certains augures ont déjà porté des jugements définitifs il nous a paru piquant de confronter deux exemples des positions extrêmes. Dans ce débat, la rédaction de *Raccords* se gardera de prendre parti. Que l'on sache seulement que, d'esprit pitoyable et facile à persuader, elle est souvent mieux disposée envers l'avocat, qu'envers l'accusateur.

LETTRE DE BÉOTIE
 ou « d'un Clown existentialiste »

Le privilège de l'ignorance, c'est que, ne sachant rien, elle peut se mêler de tout, et tout faire excuser. Sans doute, il y a des biais, pour les malins. Tel qui n'a jamais su le premier mot de l'astronomie vous parlera de ces « espaces infinis » avec tant de chaleur qu'on en viendra à le soupçonner de s'être secrètement assimilé KEPLER et NEWTON. Un autre qui vous chante en prose poétique le Siècle du moteur à explosion, vous y glisse un mot si furieusement technique qu'on pourra le croire professionnel de la mécanique. Laissons cela. Il est bon que le néophyte prenne son assurance même de cette gaucherie, de cette risible inexpérience, de cette bonne volonté naïve. S'il bouscule la porcelaine, on ne lui en saura pas rigueur.

Supposez donc, mon cher JACOB, que vous ayez trouvé dans votre courrier une lettre de Béotie. (On ne choisit pas toujours ses amis). Le Béotien, qui n'y connaît rien, n'essaie pas de donner le change. Plutôt que d'étaler ses barbarismes, il parle patois. (On sait peut-être, tant bien que mal, ce que sont un plan, une séquence. Un « travelling », c'est déjà plus brumeux...). Toute la responsabilité est donc à ceux qui ayant mené le Béotien au cinéma (d'Athènes) ont eu la générosité de lui demander ses impressions.

Redevenons sérieux, et essayons de parler un peu de CHAPLIN, puisque nous y

sommes décidés. A première vue, cela paraît plus à notre portée : Les premiers temps du cinématographe, cette silhouette qui mieux encore que le cirque divertit les enfants et les vieilles gens, le mécanisme saccadé du guignol lyonnais, des gags, des jeux de physionomie appuyés, des sentiments simples, une bouche généralement muette. Cela vaut mieux pour les débutants. Les composants ne semblent pas exagérément rebelles à l'analyse. Le Béotien, quittant sa chaise, se dit sans scrupules de conscience : « Est-ce que cela m'a plu, oui ou non ? » C'est quand le Béotien se pose cette question, et qu'il se préoccupe de se répondre à lui-même, qu'il est sûr de ne pas dire trop de bêtises.

Quand il s'agit de CHAPLIN, ce qui frappe le profane dans le comportement de l'homme de métier, ou de l'amateur éclairé, ce n'est pas l'érudition vertigineuse et tatillonne, la débauche de termes techniques qui les distinguent habituellement. Ce n'est même pas l'odeur d'odieuse complicité aux dépens du vulgaire qui se dégage d'un concile d'amis de SAINTE-BEUVE, ou de fidèles de CHATEAUBRIAND. Leurs réunions font plutôt songer à l'entente silencieuse des vieux ménages, à la fraternité des fumeurs de haschisch. C'est d'une fraîcheur attendrissante : « Te souviens-tu du soir où nous entrâmes dans cette salle de quartier. On y donnait ce CHAPLIN où l'on voit cette scène de course à pied en caleçon long...? — Et le premier soir où nous vîmes ce court-métrage des rues de Broadway?... » Cela relève du genre des souvenirs de collègue et de régiment. Cela ne se discute pas.

Puisqu'il ne s'agit donc que d'une question de goût, de celles dont on ne discute pas, je m'en vais dire tout de go que je n'aime pas Charlie CHAPLIN. Je ne l'ai jamais aimé. Je suis peu sensible à son

comique. Je ne suis pas sensible à sa « poésie », et si je crois l'identifier (j'allais dire la comprendre) je n'y crois pas. « Le comique de CHARLOT, écrivait Serge LANCEL dans le N° 6 de « RACCORDS », c'était cette lutte contre la méchanceté des choses, cet effarement devant le peu de poésie des êtres; sa noblesse, outre mille petites joies furtives qui lui composaient un bonheur, c'était ce dégoût instinctif du torse bombé et du gros ventre, gonflés par les banknotes et la confiance en soi. » Je crois bien en effet que c'est la philosophie que CHAPLIN se donne, et celle qu'on lui prête. Pour ma part, je ne vois rien de tel sur l'écran, ou plutôt, si j'y vois cette bonne intention manifeste, elle me paraît irrémé-

diablement compromise et masquée par le mal de l'action.

Ce que je vois sur l'écran, c'est une sorte de saltimbanque qui ne fait rien d'assez gracieux, d'assez adroit, ou d'assez émouvant pour gagner ma sympathie. Dans le *Grand Larousse*, édition de 1928 (Le Bédotien a lui aussi ses auteurs, à défaut du SADOUL ou du BARDECHE et BRASILACH) je lis que Charlie CHAPLIN est « le créateur d'un type comique où se combinent l'abrutissement, la malice, un fatalisme résigné, et une pointe de mélancolie. » Hélas! L'abrutissement entre pour une trop large part, à mon gré, dans la composition de ce type comique. Il en est même l'élé-



« ... les petits pains expriment son amour à sa place... »

ment premier, celui qui fait les trois-quarts de CHARLOT, celui que dans la rue, le gavroche dégage spontanément, quand, croisant un fantoche à l'allure d'idiot, il lui jette tout simplement à la figure le nom de « CHARLOT ».

Convenons qu'il y a chez CHAPLIN un indiscutable comique de « démarche ». Cette déambulation mécanique, spasmodique, cette désarticulation font rire. Le temps d'un court, d'un très court métrage. Puis on commence à sentir l'arbitraire de cette gymnastique, de cette petite mécanique comique, simple, sûre, et à la vérité assez grossière. Puis on remonte au visage, et celle moue de clown prétentieux, ces grimaces, ces tics, sont plus pénibles qu'autre chose. Voilà ce que je réprovoque, ce qui m'est presque odieux chez CHAPLIN. Je déplore qu'il faille dessiner d'aussi pauvres caricatures d'humanité pour faire rire la foule.

J'ai prononcé tout à l'heure le mot de « clown ». J'aime le Cirque, mais je n'aime pas les clowns. Leur art exige une gratuite déformation des traits, la contorsion, la convulsion. Leurs mimiques sont généralement forcées. (Et d'ailleurs exténuantes). Mais l'Auguste de la piste a pour lui les escarpins dorés, le clinquant, les étoiles. On ne le prend pas au sérieux. Je vois bien qu'on prend au sérieux M. Charlie CHAPLIN. Il est, lui, si clochard soit-il, en habit de ville. Il philosophe en grimaçant. (Il finira d'ailleurs par se prendre pour DEMOSTHENE ou WASHINGTON). C'est un clown pour Café de Flore...

Il y a pire. Je le dis à regret. Ce clown des sunlights, je l'ai rencontré. Ceux qui ont visité certains hôpitaux n'oseront pas me démentir. Je reproche à CHAPLIN d'avoir créé un type comique qui est justement celui de la pire déchéance, de la pire misère humaine.

*
**

Le personnage comique n'a pas moins de dignité et d'attrait que le personnage du drame. Qu'il soit ALCESTE, ARLEQUIN, ou le visage masqué du Nô, on ne lui

demande pas d'être beau, mais *s'il est homme*, d'être humain. Sinon d'avoir trop strictement structure et face humaine, du moins de garder dans un *ensemble comique* (une « pièce ») une signification humaine. Autrement c'est le triomphe solitaire de la bête, l'apothéose de l'ahurissement, de la contorsion, de la parodie vile. Le Polichinelle de la Comedia dell'Arte est plus humain que CHARLOT. D'abord parce qu'il est *grotesque* et non humiliant. Et surtout parce qu'il n'est *pas seul*. On voit que je ne reproche pas à M. CHAPLIN d'avoir fait de bons films, et de mauvais. Je lui reproche seulement d'exister. C'est à CHARLOT que j'en ai.

Je crois bien que j'ai tenu mes promesses. Je n'y comprends rien, et je médis de tout. Don Quichotte de la critique cinématographique, je renverse les moulins en prétendant renverser les idoles. Je ne donne aucune bonne raison. Je ne dis pas grand chose de plus, en somme, que « j'aime » ou « je n'aime pas ». Et chacun sait qu'en Béotie, le bon goût n'est pas la chose du monde la mieux partagée. Un dernier mot : quelqu'un me dira en se moquant : Comment donc, en Béotie, explique-t-on le goût très vif qu'ont la plupart des gens d'esprit pour les films de M. CHAPLIN? Je répondrai que, si je n'ai pas en ce qui me concerne, un souvenir très exact de ce qui se passait en 1920, j'ai toutefois entendu dire qu'il y eut, à l'époque, une crise d'un mal qu'on peut appeler, sans trop d'erreur, romantique. On cultivait (avec beaucoup d'humour, bien sûr, mais il ne faut pas trop jouer avec l'humour) une sentimentalité aimable et point trop chère. On célébrait la poésie du Nouveau-Monde triomphant, et par contre-coup, celle de l'Ancien-Monde, la poésie de la fleur-bleue et celle du dollar, le jazz et la romance, l'apothéose des Temps Modernes et la révolte contre les Temps Modernes. M. CHAPLIN se trouva à point nommé pour être le pilre officiel de cet « Age d'Or »... On met à la ferraille les vieilles mécaniques. Cela n'empêche pas le monde moderne de grandir, et les temps modernes de succéder aux temps modernes. On jette les vieux phonographes. Mais quand on a gardé un vieux disque vingt ans dans un placard, on ne le jettera plus : il est sacré monument historique, même s'il

est d'un goût affreux, même si sa « sentimentalité » est une sentimentalité de bazar, même s'il ne déverse que de la fausse grandeur... ou de la fausse simplicité. Le disque peut bien grincer. On pleurera encore vingt ans à l'écouter. Il est sauvé, il est, comme M. CHAPLIN, entré dans l'Histoire.

M. Michel MOHRT nous disait récemment qu'on assiste, aux Etats-Unis, à un renouveau littéraire et sentimental des années qui ont suivi la première guerre mondiale. Vieilles romances, vieux chapeaux, vieux crimes, vieux espoirs. Et autant de vieux CHAPLIN qu'on voudra. A vrai dire « L'Age d'Or » fut américain, et non européen. Pourtant nos enfants du

LE MYTHE DE CHARLOT

Le personnage de Charlot est passé, en même temps que l'art de son créateur Chaplin et que l'art cinématographique tout entier, par les trois phases de l'homme : l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte. Comme l'histoire de l'humanité, comme l'histoire de l'art, comme l'histoire particulière du cinéma, l'histoire de Charlot est une montée progressive dans la conscience. C'est en fonction de cette assumption, de l'instinct à l'intelligence, que je me propose d'analyser maintenant le personnage de Charlot. Certes, toute division est arbitraire dans une vie réelle. A plus forte raison, dans une vie aussi concrète que celle de Charlot, lequel par son caractère mythique est, en outre, délivré de notre principe de contradiction. Les séparations ne sont donc qu'approximatives. Elles nous permettront d'y voir clair. Des traits de l'homme sont déjà dans l'enfant. Il y a de l'adolescent qui demeure en l'homme. J'appellerai pourtant *Enfance* toute l'œuvre qui va de 1914 au *Pèlerin* et, *Adolescence* la période qui nous mène de *l'Opinion Publique* aux *Temps Modernes*. C'est de ce Charlot enfant et adolescent que je vous parlerai, laissant de côté les œuvres de maturité — ou de vieillesse? —, si différentes de formes et d'esprit.

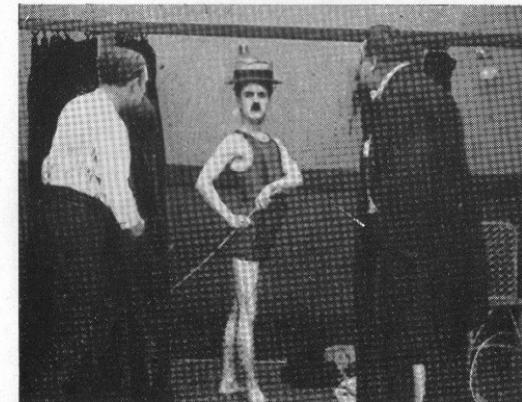
*
**

« Il y a un Dieu pour les chiens, les enfants, les ivrognes et les amoureux », dit un proverbe d'automobiliste. Remarquons que notre premier Charlot est tout cela à la fois ou tour à tour. Tantôt il est une sorte d'objet vivant et sec, pris dans la mécanique des autres objets.

Siècle n'arrivent pas à s'en dépêtrer, du romantisme des années vingt. Le romantisme des années cinquante ne lui fait qu'une concurrence bien timide. Décidément, nous sommes des fils respectueux. Il est juste et attendrissant que les pères aillent revoir, avec CHARLOT, dans les salles obscures, toute leur jeunesse. Il est juste que les jeunes gens aillent y voir la jeunesse du cinéma. Tout de même!... Tant de ferveur, tant de piété, tant de tendresse, si curieusement dépensées, c'est bien encore ce qu'il y a de plus comique dans le rôle de M. CHAPLIN!...

ROBERT POULADE.

D'où le rôle extrême à ce moment de l'ivresse qui rend rigide et mécanique. Tantôt c'est une bonne bête sans conscience, autre qu'immédiate, et qui triomphe de tous les pièges par les seules ressources de l'instinct. Plus souvent c'est un enfant, un enfant pauvre, mais riche de son avenir illimité et des richesses poétiques de l'enfance, même la plus dure. De fait, le proverbe a raison. La vie de Charlot alors est un constant miracle. Pas de responsabilité, pas de travail, pas d'entreprise, pas de projet; un jeu perpétuel et toujours *pour rire* comme



La Cure.

lorsque les enfants jouent aux métiers d'hommes. Et de même que l'enfant sépare mal le fictif et le réel, qu'il parle aux choses et que les animaux lui racontent leurs histoires, Charlot vit sa vie physique selon la logique ultra-cartésienne du monde onirique et il est en confiance, en complicité avec les objets et les bêtes. C'est un des principaux ressorts de sa poésie. Puisque « cet âge est sans pitié », Charlot sera méchant, cruel même, à l'occasion. Les faibles, les impotents, les grotesques sont des victimes toutes désignées. Chaque fois qu'il est sûr de n'être pas vu, il leur lance un de ces coups de pieds en arrière dont il est l'inventeur. Puisque les femmes aiment les enfants même peu aimables, les cajolent, leur sourient, les défendent, Charlot rencontrera aisément la tendresse féminine. Et puisque l'affectivité enfantine, nourrie de contes et de fictions généreuses, rêve de dormir plus faible que soi, de protéger plus malheureux, plus petit que soi, Charlot satisfera ses tendances en recueillant les gosses (*Le Kid*), les chiens (*Une vie de chien*), les infirmes (*Lumières de la Ville*), les malheureuses (*L'Emigrant*, *le Cirque*). Mais où ce caractère enfantin éclate en toute évidence c'est dans le comportement de Charlot faisant l'apprentissage du temps, de l'espace, de la matière, du social et du sacré.

Le temps n'existe pas pour Charlot, hors du présent. Charlot est incapable de dépasser l'instant. C'est de là qu'il tire son innocence, ses maladresses et son habileté suprême. Il n'a pas de mémoire, il n'a pas d'expérience, il est incapable de se projeter dans le futur, de prévoir, de construire, d'ordonner.

Au début de « *l'Évadé* », Charlot émerge du sable entre les deux pieds d'un gardien. Pour fuir avant de se renfoncer sous terre, il recouvre de sable les souliers du gardien. Puis plus tard, ayant réussi à projeter le gardien au bas de la falaise, il ignore en lui lançant gentiment de petites pierres au lieu de prendre le large. On pourrait croire que c'est là la politique de l'autruche, laquelle est fondée sur un renoncement. Nullement. Ici, ce réflexe est, à l'échelle de Charlot, une forme de raisonnement. De même, dans « *Le Policeman* », les jeux avec le téléphone, les promenades à travers la rue, l'air désinvolte. Il semble que l'instinct se recroqueville dans l'instant pour y puiser de nouvelles ressources. Il s'agit de gagner du temps, de laisser la situation évoluer si peu que ce soit pour que l'instinct ait quelque chance, en frappant à sa manière c'est-à-dire aveuglément, de tomber juste. Sur le plan quasi-inconscient de l'enfant-Charlot, ce sont si l'on veut, les vérités provisoires de Descartes.

Charlot s'introduit chez Mlle Kadupéze pour être le Comte (*L'Imposteur*). Un hasard l'envoie à la cuisine. Aussitôt le comte est oublié. Charlot fait la cour à la cuisinière. Il faut l'arrivée de son patron, qui lui-même veut se faire passer pour le comte, pour le lui rappeler.



Le mal-aimé.

Charlot s'évade, sauve de la noyade une fille et son père et s'installe chez eux sans plus penser à se mettre à l'abri de la police. Et dans la salle des massages de « *La Cure* », il se livrera à une activité prodigieuse pour échapper au masseur, alors qu'il lui suffisait de prendre la porte. Notons d'ailleurs, que comme chez Kafka, cette attitude temporelle fait parfois la suradaptation de notre Héros : sans inquiétude, sans angoisse, il est à l'aise dans les milieux les plus inattendus. Parfois, aussi elle lui joue de mauvais tours : incapable de prévoir un avenir qui soit différent du présent, Charlot tombe dans ce que Bazin nomme le péché de répétition. Ainsi en beaucoup de poursuites, Charlot use trop longtemps du même tour qui lui a jusque-là réussi. Mais que son adversaire change de rythme, il est pris (exemple les combats dans la chambre du « *Policeman* »).

Les choses de notre monde obéissent à une finalité utilitaire. Elles sont déterminées par leur fonction, par un futur. Charlot n'a pas de futur. Il est donc normal que les choses ne le servent pas comme nous. Tantôt elles éprouvent un malin plaisir à se rebeller contre lui (« *Le Mannequin* », « *Charlot rentre tard* », « *Les pièces du réveil*, dans « *L'Usurier* »). Tantôt elles se plient à ses caprices et le sauvent des pires dangers. C'est qu'il les a détournées de leur usage normal : Un abat-jour transforme Charlot en lampadaire et le rend méconnaissable à la police, un bec de gaz lui permet d'asphyxier un gros méchant, les petits pains expriment son amour à sa place, et sa badine lui rend d'inappréciables services qu'on ne saurait dénombrer.

L'apprentissage des lois de la matière est lente et difficile. Il n'en a jamais fini avec celles de l'équilibre. Dans le « *Pèlerin* » celle



Le petit homme et la Société.

de la pesanteur ne lui est connue qu'à demi : il bloque un rouleau à pâte avec tout ce qui lui tombe sous la main et qui est trop léger; finalement il utilise une bouteille de lait dont il aura besoin l'instant d'après.

Assez curieusement *l'espace* ne lui pose presque aucun problème. Il demeure son grand refuge (les finales de ses films); la balistique qui le catapulte d'un point à un autre est rigoureusement réglée et presque toujours providentielle. Même certains replis dans le présent (quand Charlot adopte le mimétisme des insectes, fait le mort, s'habille en arbre) peuvent être considérés comme une résorption du temps dans l'espace, l'espace salvateur.

Charlot est l'enfant pour qui aucune convention n'existe. Il ignore tout de la politesse, pratiquement tout des usages sociaux (il ne sait pas manger, se laver, se tenir en public). Il est l'humilité même, sans aucun amour-propre. Impossible de l'offenser. Il ne comprend aucune des grandes machines que la Société a adoptées comme valeurs : la famille, la patrie, l'honneur, la religion lui demeurent étrangers. Une raison essentielle de la force satirique du « *Pèlerin* » vient précisément, comme l'a remarqué Bazin, de cette ignorance du Sacré. Charlot n'est pas anticlérical, il est a-clérical. Par sa pantomime il vide du dedans, il réduit à l'absurde les rites religieux. Seule la quête garde un sens.

Mais cette non-socialisation fait sa souffrance. Charlot tente sans cesse de s'intégrer. Il se mêle de ce qui ne le regarde pas (comme

le héros de Kafka); il s'immisce dans des histoires complexes sans aucun élément d'information et qui tourneront mal pour lui, il est prêt à suivre quiconque, à aider le premier venu et il adopte une *politesse* vide, toute formelle et mécanique (ses coups de chapeau) qui ne le quitte jamais. Plusieurs de ses gags s'expliquent par son ignorance des usages et les trouvailles de son inconscient pour surmonter cette ignorance (gag du chapeau dans le restaurant de « *L'Emigrant* », gag du pantalon et des souliers dans la cabine de « *La Cure* »).

Mais le personnage de Charlot n'est pas immuable. Il grandit lentement et le voici qui s'achemine vers son adolescence. Les meilleures preuves que nous puissions trouver de cette évolution sont dans la manière dont Charlot réagit aux types d'événements que nous venons d'étudier. En effet, Charlot apprend à dépasser l'instant. Dans « *L'Emigrant* » il n'entre au restaurant qu'après avoir trouvé une pièce sur le trottoir (malheureusement elle est fautive). Durant le repas il la perd et il attend le dénouement dans l'angoisse. Dans « *Le Pèlerin* » Charlot ne s'installe pas dans sa nouvelle vie comme il s'installait dans celle de Comte, de riche oisif après l'évasion; il est sur des épines et tente à plusieurs reprises de s'échapper. Une idée fixe, un projet, des intentions apparaissent. Charlot commence également à connaître les choses. Après le gag du « *Pèlerin* » que j'ai raconté tout à l'heure vient le suivant. La jeune fille va prendre la bouteille de lait, Charlot court et la devance

et retient le rouleau de la main. Puis, il essaie d'ôter la main et finalement reçoit le rouleau sur la tête. Connaissance imparfaite, mais connaissance en marche. Mémoire et prévision du futur sont intervenues.

Il apprend aussi la politesse. Dans « L'Émigrant » un riche artiste s'est installé à sa table. Il veut payer les repas. Charlot refuse poliment. L'autre insiste. Charlot aussi. Jusqu'au moment où l'artiste ne paiera que sa note. Charlot déjà très au fait de la politesse en est cependant victime. Il s'est pris au piège des apparences. Il a joué à la politesse. Toujours le péché de répétition.

Avec « La Ruée vers l'Or » (1925), le personnage de Charlot connaît une évolution considérable. Maintenant Charlot est pur, innocent, irresponsable, plein de tendresse et cependant toujours déçu, trompé, bafoué, rejeté. Lui sur qui rien ne pouvait prendre, il est la proie de toutes les humiliations. Lui à qui toutes les femmes souriaient, brûlera maintenant d'amour sans réciprocité. Ni dans « La Ruée », ni dans « Le Cirque », ni dans « Les Lumières », on ne l'aime pour lui-même. A présent, Charlot souffre de son physique ingrat, de son costume minable. Il voudrait singer les dandys. Il voudrait être riche pour être aimé (l'or de la « Ruée », le contrat du « Cirque », les millions des « Lumières »). Cette soif d'amour, cette honte de sa condition charnelle, cette perte de l'envie de rire, cette prise de conscience du tragique, sont significatives de la crise de l'adolescence. D'échec en échec, Charlot devient le Charlot universel, le Charlot classique, celui que tout le monde connaît et croit être le seul Charlot; cet ange impropre à la vie terrestre, cette éternelle victime, le vagabond sentimental, « l'Etranger qui n'est pas d'ici ».

*
**

Quelle est alors la *signification* du mythe de Charlot? Elle est multiple. D'abord on peut la vouloir *sociale* : il est manifeste que le Charlot qui dénonce les matraques du pays de la liberté, la faim du pays de l'or, le bourrage de crâne dans « Charlot soldat » incarne le pauvre, le faible, le prolétaire, toujours en butte aux flics, aux gros et aux grands méchants, l'éternelle victime du riche et du puissant. Partout, il se heurte aux barrières que les possédants ont dressées pour protéger leur fortune et leur tranquillité. Charlot est la mauvaise conscience de la Société. S'il est vrai qu'agissant toujours à contre-sens, ne respectant rien ni personne, n'ayant d'autre guide que sa liberté, sa spontanéité personnelles, Charlot est une sorte de révolté, il faut toutefois remarquer que sa révolte reste solitaire et anarchique. De plus en plus d'ailleurs, il devient, pour citer Bardèche et Brasillach « le

poète de l'accommodation humiliée des hommes à leurs misères et même à leur vie tout court ». (Il faudrait s'attarder ici sur l'inquiétante féminité de Charlot devant les forts).

D'autres lui ont cherché une *signification religieuse*. Du point de vue hébraïque il n'est pas indifférent de savoir que Chaplin est juif, que l'allure de son personnage et même son costume semblent sortis du ghetto; que l'éternelle déroute de Charlot peut être confondue avec celle du Juif Errant; son impossible et toujours contestée tentative d'adaptation est l'image de la tragédie du peuple juif (on a donné le même sens général à l'œuvre de Kafka).

D'un point de vue *Chrétien*, Charlot a pu apparaître comme une sorte de Messie dérisoire, une parodie du Christ. A lui aussi, son royaume n'est pas de ce monde; lui aussi est le pauvre absolu (à la fin de la « La Ruée », millionnaire, il revêt son costume de vagabond pour se faire reconnaître de la femme qu'il aime et qui l'a fait souffrir quand il était pauvre), celui qui pardonne toutes les offenses, celui qui est pareil à un enfant, qui s'abandonne dans la main de Dieu, comme les lys des champs et les oiseaux du ciel « Un délégué, dit René Schwob, de la vie éternelle », un bouc émissaire aussi, qui à l'image de Christ se charge (ou est chargé) des péchés de la Création.

Mais, à mon avis, la signification de cette partie de la parabole Chaplinienne est avant tout *métaphysique*. C'est l'âge. Charlot est devenu un frère de Don Quichotte, un frère prolétaire d'Hamlet. Son drame est celui de l'inadéquation irrémédiable, celui de la solitude, de la vie incompréhensible et vouée à l'échec. C'est au fond le drame de l'incarnation. Comment accepter les servitudes de la matière, de la chair, du monde, comment composer avec le mal? Pour Charlot, comme pour Verdoux, comme pour Hamlet, comme pour Rimbaud, pour Kafka et ses créatures, Alain Fournier et son Grand Meaulnes, le seul problème est : comment vivre avec cette âme si pure dans ce monde et dans ce corps? « Un chapeau melon, une canne, des godillots, et au centre le destin toujours manqué de l'homme, cette pitié et cette bouffonnerie énorme ». « Moi, Vous, Lui », tel est, vu par Alexandre Arnoux, ce Charlot seconde époque, le Charlot adolescent.

Charlot nous a soulagé de nos souffrances, ne serait-ce qu'en nous faisant rire; il a lavé les humbles de leurs humiliations; il nous a « vengés de tous les coups de pieds au cul que nous n'avons pu donner ». En souffrant seul, sans possibilité de trouver quelqu'un qui l'aime, il est devenu notre ami à tous; il a échoué pour que nous ayons la force de réussir. Comme le Héros ou le Saint, il a perdu sa vie pour que nous puissions gagner la nôtre.

B. AMENGUAL.

COMMUNIQUÉ

AU MONTAGE :

IMAGES D'ANJOU

Format : 16 mm
Métrage : 100 mètresDurée : 13 minutes
Genre : documentaire

Producteur : Jacques ENFER

Prises de vues : J. Enfer
Montage : J. LaforestSon : J.-C. Hénin
Commentaire : M. Avarre

Conseiller pédagogique : M. Martin

Scénario : Ce film montre par des images caractéristiques les différents aspects de l'Anjou :

aspect géographique et hydrographique,
vie citadine et rurale,
l'agriculture et le vin d'Anjou,
les transports,
les traditions,
son Histoire par l'architecture,
sur le thème « Heureux qui comme Ulysse ».

(J. du Bellay).

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.