

RECORDS

R A C C O R D S

lère année

Mai

mensuel cinématographique  
numéro 4

1950

---

directeur-gérant : Michel FLACON  
rédacteur en chef : Gilles JACOB

PANORAMIQUE SUR L'ACTUALITE

P. 1 La Marie du Port..... MICHEL FLACON  
P.13 La Beauté du Diable... HUBERT GRENIER  
P.20 Miquette et sa mère... PIERRE NADAL  
P.24 Sorry, wrong number... SERGE LANCEL  
P.28 Noblesse Oblige ..... GERARD LEBRUN  
P.33 Au nom de la loi ..... JOEL BARREAU  
P.41 Berliner Ballade..... D. FERNANDEZ  
P.44 La Bataille de Stalingrad G .GAUDU

---

VENTE : LE NUMERO ( 48 pages).....  
.....40 FR\$

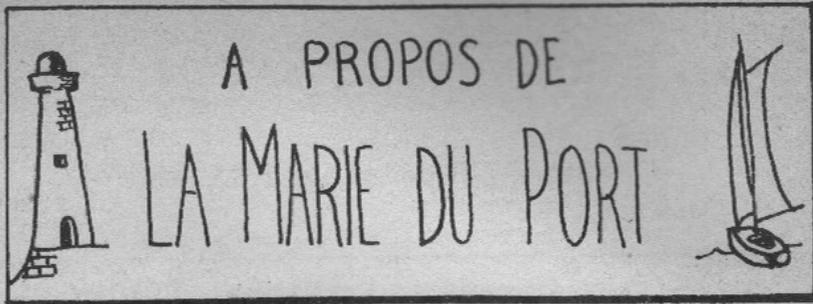
ABONNEMENTS : 4 NUMEROS .....150 FR\$

Administration-abonnement: Gilles Jacob  
23, rue Raynouard  
PARIS (XVII<sup>e</sup>)

---

Envoyer nom, adresse et 150 frs en timbres  
ou mandat.

---



Un si joli petit port En dépit du générique, j'ai longtemps cherché qui, plus va-  
lablement que Marcel Carné, au-  
rait pu signer la Marie du Port.

Un instant, à une rapacité sournoise, à un minois d'ingénue perverse, je crus sentir la griffe de Clouzot. Mais elle retomba patte de velours, et il fallut déchanter. Il manquait je ne sais quelle lourdeur louche, et l'agressivité du sordide. Quand s'effaça la dernière image sur le retour pesant de Gabin, emporté vers cet avenir bouché des gens malheureux qui n'ont pas d'histoire, je vis qu'il s'en fallait d'un badigeon plus foncé, d'une laideur davantage soulignée, d'un peu plus de complaisance pour l'ignoble, d'une recherche systématique de la mesquinerie - en un mot d'un léger supplément de prétention - pour que le film fût d'Yves Allégret. Au-delà des apparences, on peut discerner en effet une analogie essentielle entre cette peinture de Carné et l'univers habituel d'Allégret - moins le courage de la déchéance, moins une plongée bien franche dans l'asphyxie; d'où une première impression plus rian-  
te. Le menu train des occupations, une espèce de fausse santé, un air d'ensoleillement, don-  
nent le change, déguisent le pur ennui, le remâchage du temps qui passe, et le sentiment de la vie manquée. Il ne pleut pas sur Port-  
en Bessin, le cinéma de Gabin change de pro-  
gramme tous les huit jours, la brasserie

connaît l'affairement des commerces prospères; et, à la rigueur, nez bouché à l'odeur du coaltar, on peut trouver aux vagues de la mer des miroitements d'infini. Mais la sonnerie à heures fixes des séances permanentes, la même matrone à son tiroir-caisse grignotant la même assiette de moules, le sage va-et-vient des marées sur leur ruban de sable, sont les signes plus véridiques d'un désespérant ronronnement des choses, d'un piétinement morne des jours. Le médiocre concentré d'Allégret, faux-semblant de tragique, est devenu du médiocre dilué; le noir absolu a viré au gris. Simple affaire de couleur.

Cette différence mesurée, nous retrouvons dans le port normand, l'atmosphère viciée de la petite plage pour allongés; et la même glu collée aux personnages. Nous sommes dans un monde sans air, sans perspective d'évasion; le monde des chimères sans grandeur et des rêves avortés. Les habitants de cette planète triste n'ont rien d'autre à nous conter que l'histoire de leurs naufrages. Ainsi Carette, navigateur raté, condamné à l'escale des zincs de bistros, paraissant chaque jour devant son verre de blanc la complainte du vieux marin. Ainsi Blanchette Brunoy, assou-  
pie dans son confort provincial, paresseuse bête d'appartement faite pour le moelleux des oreillers et le demi-jour des persiennes closes. Le personnage n'est pas sans charme. En cet alliage de sensualité un peu éteinte et de douce résignation, circulent des regrets vagues, des brouillards de rancœur. Cette maîtresse comblée garde une âme de Bovary, une envie indolente de partir à la poursuite de ses rêveries. Une parfumerie à Paris: voilà toute sa marotte. Piètre folie; rien d'autre qu'une enfant gâtée, qui veut jouer à la marchande. On comprend, tant les insatisfactions s'attirent, qu'elle se réfugie finalement dans le lit du garçon coiffeur. Quel est le

grand air de ce Figaro hurluberlu, fatigué de son officine, et pressé de conquérir le monde ? Courir au bureau de placement d'une compagnie transatlantique, et travailler au fer la toison des belles passagères - Américaines entre autres, évidemment prêtes à dérober pour lui, dans la caisse à jouets du mari milliardaire, le petit Far-West de rigueur. Il s'efforcera sans doute, en attendant, d'établir le record des permanentes entre Le Havre et New-York. Mais quel autre romantisme exiger d'un perruquier qu'une boutique sur l'Océan ?

Si les figurants ne savent trouver que le chemin de l'échec, on pourrait espérer du héros qu'il nous entraîne à de plus hautes altitudes. Surtout lorsque le héros a les lèvres minces et les yeux clairs qui composaient le paysage central du Jour se lève. Mais c'est Gabin marchand de bière et lion devenu vieux. De Jean le déserteur au patron Chatelard, un tassement d'épaules, le réseau plus serré des rides, ont marqué la course des années. Au déclin de sa vie l'aventurier tâtonne à la recherche de sa légende, inquiet de voir Sancho percer sous Don Quichotte. Cette misère de l'homme qui vieillit serait émouvante, si l'on pouvait s'émouvoir d'une suite de fiascos qui tranchent à peine sur la trame grise des jours; et si l'on discernait, dans cette quête, des mythes d'autrefois, une véritable détresse. Là encore, trop de mollesse, une nonchalance de petit parvenu, une amertume gouailleuse, une sorte de fatalisme bougon, arrêtent l'envol. Comme les autres, Gabin cherche l'évasion et comme les autres la manque. L'ancien passager clandestin du cargo havrais achète au prix fort le vaisseau de l'invitation au voyage, triste rescapé d'une vente aux enchères, rafistolé tant bien que mal. Mais

l'appareillage pour l'île de Pâques se résout en un court cabotage jusqu'à Cherbourg, et le navire de haut bord ira sagement s'amarer à quelques encâblures de la brasserie. Le tableau de chasse du propriétaire s'enrichit d'une nouvelle pièce : un bistrot, un cinéma, et un rafiote à la chaîne.

Carné Rien ne donne, comme un faux dé-  
infidèle part, la sensation d'impuissance.  
Le seul recours est que surgissent, pour bousculer cette inertie, les démons familiers de Carné; que jouent enfin les chances contraires, et souvent voisines, de l'amour et de la mort. La Marie du Port, ou l'attente des vents. Or, nul appel d'air; nul souffle pour rafraîchir cette desséchante médiocrité. En vain nos souvenirs appellent la fleur bleue des rues sombres et des pavés mouillés, ou l'amour azur et or des légendes, qui fait battre le coeur du marbre. Dans cette bourgade immobile, lumineuse et froide, les navires sont à l'ancre et l'amour sans ailes. On voudrait tracer, autour de Marie et de son tourtereau transi, le cercle de solitude des enfants qui s'aiment; mais un chant amébee de paroles boudeuses, d'aigres reproches, d'exaltations niaises, remplace la muette mêlée des regards; compose la chronique d'une piteuse éducation sentimentale. Rien non plus entre Gabin et Marie de cette télépathie, de cette improbable aimantation qui jetait soudain l'un vers l'autre deux êtres sortis de la nuit; des précisions d'état-civil, un milieu social bien défini, empêchent toute magie. Sur ces personnages trop vraisemblables, la grâce ne descend pas. Restent simplement en présence un homme sur le retour, un peu las, qui tâche d'échapper par une liaison inédite à l'emprise de ses habitudes, et une petite fille

intéressée, décidée à prendre au tournoiement de son miroir à alouettes la première fortune venue. A l'aisance de miracle, à la splendide gratuité du coup de foudre, se substituent des appréhensions, un jaugage réciproque, des frôlements précautionneux, une lente pesée du pour et du contre; la savante campagne d'une Eve hypocrite contre un brave garçon méfiant et pataud. Cette tactique vaut qu'on s'y arrête; et nous y verrons, faute de mieux, le meilleur du film. Mais on comprend que dans cette atmosphère de marchandage normand, l'amour ne soit que désillusion de l'amour; et que la tragédie reste à la porte. Le frisson du malheur ne semble parfois courir dans cette aventure que pour faire plus dure la déception. A tel point qu'au moment du heurt décisif, du grand choc des passions, se lève l'odeur de gaité, la brise légère des vaudevilles; et que Blanche Brunoy, surprise dans le débraillé de l'adultère, esquisse la moue confuse d'Amélie. La tragédie se bafoue elle-même, et la course angoissée de Gabin derrière Marie qu'il croit résolue à se tuer, s'achève par un démenti, par l'aveu souriant du chantage. Pareille chute de tension est significative: ces héros de tous les jours ne supportent le survoltage. On en arrive à souhaiter, sinon le Destin crasseux en capote de demi-solde, du moins ces fripouilles solides, ces vilains du mélodrame populiste, retranchés derrière un petit métier bizarre et inoffensif; le bimbolotier Michel Simon, le montreur de chiens Jules Berry, acharnés à détruire autour d'eux le bonheur, et assez diaboliques pour ramasser, sur la vente des cartes postales ou le dressage des épagneuls, l'effrayant pouvoir des boîtes de Pandore. On voudrait qu'une démarcation naïve entre le bien et le mal mit quelque accident dans

cette platitude; que montât la fièvre au prix d'un certain sublime de la méchanceté. A défaut du traître, on croit trouver le désespéré en la personne du coiffeur désaxé, parent pauvre du vagabond de Pattes Blanches: une braise du regard, le goût des tirades longues, tout un comportement un peu excessif, promettent le drame. Mais cette baudruche crève à son tour, et le candidat au suicide n'obtient que l'acompte d'une cheville luxée. Le ténébreux est seulement victime de ses glandes; un doigt de technicolor, sur cette figure d'halluciné, révélerait le teint citron des hépatiques. C'est justice que, dans cette histoire prosaïque, la seule âme orageuse appartienne à un malade du foie.

Tant de déconvenues préparent l'ultime déception: l'absence de poésie dans les choses. J'aime assez la logique profonde qui donne pour cadre, à une tranche de vie, une nature morte. Loin de participer à l'action, le décor reste le décor, et les magnifiques photos d'Alekan ont un air un peu sage de cartes postales. On cherche instinctivement la légende de ces compositions parfaites: "Port-en-Bessin. Bateaux dans le port". Aucune fuite vers un à-côté possible; nul vague ne frange ces cadrages trop réussis. Nous regrettons ces prises au vol d'un coin de faubourg, d'un morceau de banlieue sale, qui laissaient si bien l'impression, propice au rêve, d'un indéfini environnant. Les gazomètres ne sont pas classés monuments historiques; aucune carte Michelin des gares de triage ou des rues populaires ne dénonce le beau point de vue idéal. Au contraire ces chalutiers normands et ces quais ensoleillés sont depuis longtemps pris au piège, cernés par la maison Yvon, d'un rectangle virtuel. Impuissant au sortilège, Carné s'attache à de moindres

prouesses, la justesse du rendu, le fini de l'exécution; et tel tableau, comme l'enterrement du début, brutal contraste de noir et de blanc, passera à l'anthologie des belles images. Dix minutes de folklore; après quoi une courte époque Fougerson, avec la scène de l'adjudication et ses marins silencieusement hostiles, donne un aperçu de solidarité ouvrière. Beaucoup de soin, d'attention au détail; mais d'âme point. Il faut regretter - et nous touchons là au vice de tout un vérisme contemporain - que Carné se soit contenté de décrire, de suivre pas à pas la ligne sèche d'un récit banal; qu'il n'ait pas su ou voulu trouver, en langage de cinéma, l'équivalent d'un style Flaubert, qui transfigure la réalité, qui donne au médiocre physionomie d'oeuvre d'art. J'en excepte un moment heureux; pour essayer son talent de séduction, Gabin, au cinéma, fait le siège d'une femme de rencontre, tandis que passe une bobine d'actualités. La trouvaille est d'avoir fait alterner, en une correspondance constante, les phases de cette conquête éclairée avec les brefs instantanés d'une grande manoeuvre navale. Le contrepoint relève le récit d'un commentaire ironique, et par la même occasion éclaire l'action présente d'une prophétie implicite: on sait qu'après cette répétition générale suivra la véritable guerre, et que Gabin, rassuré par le succès, tentera l'assaut contre Marie. "Montrer sa force pour ne pas avoir à s'en servir". Voilà qui accroît l'intensité; et qui de surplus inflige au spectateur cette contraction curieuse provoquée par le sentiment d'un décalage. La voix anonyme, en effet, paraît, sans quitter le domaine abstrait de l'écran, suivre les faits et gestes d'un spectateur élu: le speaker d'actualités s'improvise héros d'armes de Gabin. L'impersonnel journal parlé s'insère dans l'action, cette prose

interchangeable trouve brusquement une destination unique, prend une valeur inattendue de traduction chiffrée. Ainsi chargé de suggestions et d'intentions, l'épisode, par lui-même quelconque, acquiert une singulière force incisive.

Approche  
de la  
spécificité

On peut voir là, plus profondément, un exemple de cette vertu cardinale du cinéma, toujours fuyante devant l'analyse, déconcertante par ses mille aspects, plutôt sentie que démontrée, et que Claude Mauriac a définitivement baptisée "spécificité". Je la définirais, le plus souvent, comme la faculté de créer, avec une promptitude saisissante, des rapports - de contraste ou d'analogie, peu importe - entre des points de la réalité sans relation entre eux sur le plan objectif, manifeste; et cela sans le secours d'un appareil de liaison, sans le besoin de ce "comme" encombrant qui alourdit la phrase littéraire. Car le privilège de l'image est justement de se passer d'une syntaxe de comparaison, et de compter sur le seul pouvoir d'un rapprochement immédiat. A l'appui de cette analyse, je citerai encore le meilleur passage de Manèges: Simone Signoret regarde par la fenêtre son amant rôder autour d'une autre femme, tandis que lui parvient du manège les échos d'une chanson répétée en chœur pour un numéro de cirque. Il y a là deux actions se déroulant chacune à part: petites écuyères annonçant leur refrain, Simone Signoret regardant dans la rue; deux aspects séparés de la réalité, sans autre lien, semble-t-il, qu'une simultanéité de temps et d'espace. Mais la rengaine: "C'est l'amour qui flotte dans l'air à la ronde..." s'accorde curieusement à la situation: Simone Signoret, éperdue de désir pour le beau Frank Villard, et Frank Villard oublieux,

occupé à séduire une proie plus rentable; le regard de l'amour déçu et furieux sur l'idylle en partance. Si bien que le troupeau des cavalières semble dire son mot dans l'aventure des deux protagonistes. Ces innocentes écuyères, ignorantes en fait du drame qu'elles côtoient, paraissent le faire exprès, et s'introduire dans la familiarité des héros. Une providence maligne, déléguée de l'auteur, leur donne l'esprit d'apropos et leur souffle la morale de l'histoire; elle les recrute d'autorité au service du drame, et leur confie à leur insu le rôle de chœur antique. L'histoire trouve un singulier retentissement, et comme une épaisseur supplémentaire, dans un pareil accompagnement orchestral - condensation sonore de cette buée qui monte des gens et des choses, quand chauffe le drame près d'éclater.

La chance du cinéma, en l'occurrence, c'est qu'entre l'amoureuse délaissée et la cavalcade lyrique, l'instrument de rapport, le poteau indicateur, est escamoté, et que tout se présente sous l'apparence inoffensive d'une simple juxtaposition. Fondée sur cette ellipse et cette soudaineté, la saveur particulière de la spécificité, son effet de choc, résident dans le passe-passe paradoxal qui nie le rapport en même temps qu'il le pose: entre les éléments de la réalité abordés sur deux fronts - narration objective et préméditation de l'auteur -, s'établit de concert, par une seule opération instantanée, une étanchéité complète et une secrète parenté. La surprise ravie du spectateur naît de cette posture acrobatique, de cette sorte de strabisme qui lui fait épouser d'un coup, contradictoirement, le point de vue des personnages ("Dépit de la femme abandonnée qui voit partir son amant avec une autre tandis que s'élèvent du manège au travail

les paroles d'une chanson populaire") et le point de vue du créateur ("D'impassibles Euménides chantent en coulisse l'agonie de l'amour trahi et le départ de l'amour nouveau"). Tel est, la plupart du temps, le tour de force de la spécificité: rendre ambiguë la réalité, lui conférer tout ensemble le visage morcelé du hasard, et la cohérence profonde d'un unique destin.

Le cinéma apparaît donc capable, en multipliant ainsi les références, de donner au monde qu'il peint une sorte de relief; de prolonger la description trop plate, d'étoffer le simple linéament de l'action, en les épaulant d'une sorte de réalité seconde, d'un entourage allusif; de faire se répondre, sous forme de métaphore ou d'antithèse, d'écho ou de transposition, des aspects différents de la réalité, au premier regard indépendants. De cette façon se superposent, et s'appréhendent d'un même coup d'oeil, la relation objective, la version officielle des choses, qui n'établit entre ces divers aspects qu'un voisinage de hasard, et une interprétation plus savante, qui les unit de liens subtils, qui découvre en eux le facteur commun, la coïncidence latente. C'est peut-être la vraie fonction du cinéma que de jouer sur ces deux tableaux, et, allant jusqu'au bout de ses possibilités, de brouiller les pistes, de confondre, en un jeu d'ombres trompeur, l'action et son halo, la réalité et son allusion. Qu'on se rappelle, dans Cinquième colonne de Hitchcock, l'épisode de l'homme poursuivi dans l'obscurité d'une salle de cinéma - lieu par excellence de cette sorcellerie: silhouette sans consistance prise soudain parmi d'autres reflets mouvants sur la toile blanche, tumulte indistinct où se mêlent l'aboiement des vrais brownings et les coups de feu pour rire de l'écran. C'est en de tels instants que nous sentons s'accomplir, dans sa

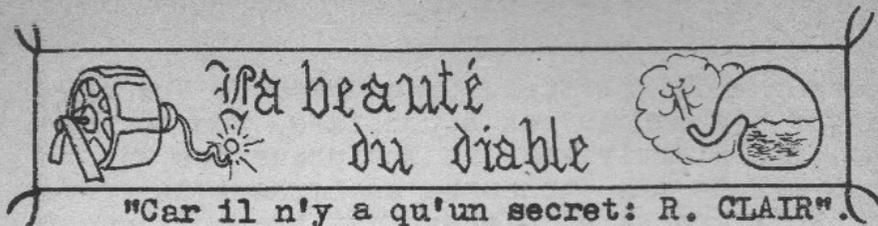
plus grande rareté, le miracle cinématographique.

Portrait  
de  
Monna Lisa

On pourrait broder encore. Mais ces réflexions en marge d'un morceau de bravoure prennent une solennité, un tour d'oracle inquiétants. Mirage ou non, la fée spécificité nous a entraînés loin du port. C'est dire qu'elle ne fait, dans le film de Carné, qu'une visite de politesse. Il faut donc y chercher d'autres mérites. Dans cette reproduction soignée d'un univers médiocre, dépourvue de poésie et d'émotion, avare de véritables moments cinématographiques, subsiste une façon de mystère: le personnage de Nicole Courcel. Cette petite serveuse de café, avec ses nattes strictes et sa blouse à carreaux, enrichit de nuances nouvelles le mythe de la femme-enfant, mis à la mode par des films récents. Je pense aux sauvages de Ride the pink horse et d'Au-delà des grilles, tournant autour de l'inconnu qui passe, distrait ou maussade, et dédiant à ce héros de leurs rêves une passion absolue et ignorée. Comme elles, Marie, plus proche pourtant de la femme, conserve la grâce gauche des premières années, évolue encore dans un no man's land imprécis; mais une conscience lucide de ses dons, une habileté de coquette, et surtout une sorte de perpétuelle précaution contre l'enthousiasme, ternissent déjà le cristal de l'enfance. Dans cette figure candide on s'inquiète de voir soudain se dessiner un pli canaille; de sentir passer une lueur trouble dans les yeux lumineux. Insidieusement se dérange au long du film le difficile équilibre entre la gamine et la garce; et l'on perçoit peu à peu, derrière ce mélange de claire innocence et de sensualité, les machinations de l'âge de raison, les menées précises d'une ambitieuse

sans grande ambition. Ce sourire de Joconde cache des manœuvres sournoises, une tenace volonté d'arrivisme; la fraîcheur des vingt ans dérobe une étonnante sécheresse de cœur. L'orpheline sans défense fait tranquillement son métier de femme. Elle offre à Gabin, tâtonnant contre cette énigme comme un papillon sur sa flamme, son visage buté, son front bombé de petite vierge têtue; et c'est merveille de la voir user contre l'adversaire d'une stratégie d'avances muettes, de défenses, de retraites, de feintes, de toute une science instinctive des dérobades et des reprises. Ce colin-maillard entre le séducteur vieilli et l'adroite fillette s'achève bien entendu par la défaite de l'homme, par un "A Dieu vat" de ce loup de mer manqué. Avec le gros plan de la fin, où l'on surprend deux menottes charmantes fermées sur le symbolique trousseau de clefs, se dissipe la contradiction irritante qui fait loger dans une jolie tête tous ces sévères calculs - tout ce noir sous ce blond. En même temps s'évanouissent les derniers feux de pureté: ces mains bavardes ont avoué le secret d'un visage trop voisin de l'enfance pour se laisser déchiffrer. En ce visage à la fois fascinant et rebutant de froideur, fabriqué avec une patience d'artiste, nous devinons l'attention minutieuse de Carné, - et son véritable talent de création. Mais en définitive le butin est un peu maigre. De l'auteur des Enfants du Paradis nous réclamons mieux que le modelage, même réussi, d'un bel ovale féminin.

MICHEL FLACON.



Des fantômes qui se matérialisent perdent parfois leur charme de fantômes, sans agripper les prestiges de la réalité et à mesure que de loin il avance, à mesure parfois un visage dépose sa beauté; ces banalités pour marquer que, comme nous avons trop attendu la "Marie du Port", trop de rêves tissés par nos imaginations particulières s'étaient enroulés autour de la Beauté du Diable. Devant cet écran dont la blancheur déjà nous semblait bruyante, dans cette salle ouatée et imprécise où, les masquant déjà, par dessus les zig-zag sans cesse déformés des conversations à mi-voix, parlaient, riaient et criaient Michel Simon et Gérard Philipe, avant que le générique ne donne le signal de la magie, sagement assis à côté de nous nos espérances et nos souvenirs, avant que rien ne commence, nous savourions le miracle, comme si un miracle s'appréciait à l'avance, comme s'il ne détenait pour habitude et davantage pour règle de surgir inexplicablement au travers du souci et de l'ennui, comme si notre certitude païenne ne devait le faire fuir. De sorte qu'une heure après, tandis que gauchement des groupes s'amoncelaient et s'étiraient, pendant qu'une masse sortait qui ne croyait plus, tandis qu'une masse entrait qui croyait encore, entre les premiers, infiniment minutieuses et nuancées, des discussions interminablement s'allongeaient sur cette question un peu byzantine qui était de savoir si la Beauté du Diable constituait un demi-succès ou bien plutôt un demi-échec. Ainsi

dialoguaient les fidèles, déçus de ne point avoir vu le dieu paraître au temple où ils l'avaient convoqué. Cependant qu'ensuite, désappointés eux aussi, les critiques jugèrent le pour, estimèrent le contre et sur cette déconvenue vouée à l'oubli de l'indulgence préférèrent ne pas conclure. - Après le diable boiteux, une boiteuse beauté.

Sans doute je crois discerner, et on me les a assez montrés, les défauts de cet alchimique diamant. Non point que je laisserai entraîner Clair sur cette lice métaphysicienne où beaucoup se sont complus à l'opposer à Goethe (1)., une fois l'avoir doté d'une armure qui grince, le gêne, et dont certainement - fût-ce contre lui, il faut l'affirmer - il ne voulait pas. L'inquiétude goethéenne, le désespoir devant cette quête d'un infini qui glisse sous les pas, et la révolte soudaine de celui qui nie Dieu pour l'avoir trop affirmé, inutile de les chercher au travers d'un découpage capricieux, de même que s'est perdue dans les rouages de cette camera la signification essentielle du pacte où Faust s'engageait à reconnaître sa défaite le jour où sur la mort de ses plaisirs spirituels il ne jetterait même plus les larmes de l'oubli. Mais pas plus que personne ne peut recommencer Goethe, Clair ne postule l'agrégation de philosophie. Seulement il a hésité. Placé entre ces deux solutions qui consistaient à refaire du Goethe ou à faire du Clair, bien décidé à ne pas immoler Clair à Goethe mais tout de même ennuyé de remplacer Goethe par Clair, dans cet autre débat du neuf et du

(1). Clair... et Salacrou. Mais cet article ne traite que de Clair, n'essayant pas de se plier au jeu incertain qui consisterait à rechercher la part respective dans le

raisonnable, entre sa dignité envers lui-même et son respect envers Goethe, dans ce choix plus moral encore qu'intellectuel, René Clair, scénariste, n'a rien choisi. Ces contradictions - par malheur - et ces attermelements, la caméra qui ne marche encore pas toute seule n'a pu magiquement les effacer sous l'avance de ses travellings. Elle n'a pu empêcher l'action, entravée par un rythme décousu, de s'épuiser en retours et contours, de s'affoler, de s'interrompre pour s'achever au bout de l'impasse dans une percée de mur à quoi nul ne croit plus. Au fond, nous n'avons cru à rien: pour ne pas s'engoncer dans ses plis, la fantaisie de Clair déchire le drame. Les miroirs narquois où ne se mire que l'irréel, les coups de cymbale qui déconcertent le récit, les rires mystérieux venus d'un autre monde, les présences étranges qu'on ne discerne pas et ces fumées sans nombre qui à chaque instant obscurcissent l'écran, et trouent le récit, ce délicieux attirail des instruments sans pesanteur de Clair, dissipe toute gravité et balaye tout tragique. L'au-delà est traité ici sur un air de chansonnette, le vieux diable goethéen ne terrifie pas davantage que la blonde sorcière hollywoodienne, et le démoniaque se dissout dans la diablerie. Comme l'enseigne de la sagesse populaire, le rire écarte Belzébuth. La justesse du jeu de Michel Simon contribue curieusement à accentuer la fausseté de son rôle de pitre, les évocations des futurs cataclysmes qui menacent l'humanité, loin de rehausser l'anecdote, ne parviennent pas à hisser à

scénario de l'un et de l'autre. Au reste la signature de Salacrou engage celle, conjointe, de Clair.

l'universel un intérêt qui chute sur le particulier, dans l'interprétation féminine l'indigence le dispute à la gentillesse, toutes conséquences d'un Faust revu parfois par Labiche, d'une intrigue dont la richesse même suffirait à éveiller une menace, puisque dans le charme de ses frous-frous et l'habileté de ses rebondissements, elle descend, leste, sautant des marches, les paliers qui du génie ramènent à l'ingéniosité.

Sans doute, et bien mieux que sur ces hauteurs philosophiques Clair trouvait respiration sous les toits de Paris; mais il reste, quel que soit son sujet et où qu'il le traite, Paris, Londres, Hollywood ou l'Italie, qu'il réussit à chaque fois cette gageure - non tenue par Renoir ou Carné - qu'un film signé René Clair est toujours un film de René Clair; et qu'en dernière analyse, quand bien même d'une oeuvre de René Clair les reproches auraient tout enlevé, il resterait encore, inattaquable au sens où l'est un métal, René Clair; tous ses thèmes, tous ses procédés, toute sa manière, les revoilà ici, alors que remuent les années, sans qu'aucune ride ne se creuse sur cet univers aimé que nous connaissons par coeur. Tous ses procédés: les personnages qui à la marche sans cesse préfèrent la danse, ces ballets sautillants qui se dessinent: les courtisans derrière Michel Simon négligemment lâchant des pièces d'or, les chiens qui zèbrent l'écran à la poursuite de Gérard Philippe, les jeux de foule, les malédictions qui par cascades inondent le héros: Gérard Philippe éclaboussé par le carrosse de la princesse, puis tombant dans le fossé qu'il creuse, puis cassant sa pelle, les va-et-vient continuel, bizarres, sinusoidaux entre les protagonistes, qui se rencontrent alors qu'ils ne se cherchent pas, et se

trouvent alors qu'ils se fuient, Faust et Méphistophélès, le chevalier et la princesse; toute sa manière: une habileté à peu près unique pour atteindre la limpidité du naturel par les biais les plus saugrenus de l'artificiel, et pour constituer de la fantaisie une démarche métaphysique; une jonglerie opérée avec des boules de feu qui déchireraient soudain, au degré le plus abrupt de leur déséquilibre, l'invisibilité du réel, une maîtrise à construire le monde qu'envierait le demiurge platonicien, ainsi, - sujet réel de tout le film -, cette expédition à travers le temps qui nous montre, après l'avoir sillonné en tous sens, que finalement il n'existe pas et que seule palpite l'éternité du présent; tous les thèmes: l'apologie pour la vie immédiate, débarrassée des gangrènes de la mécanisation, qu'illustre définitivement cette poursuite espérée magnifique et achevée dérisoire que se livrent au travers des chantiers et des cornues le sable et l'or, l'utopie que les années ne peuvent altérer d'un retour à l'existence bucolique, symbolisé par une roulotte qui disparaît (1) tandis que s'en vont les spectateurs, et ce bonheur surtout d'être un homme, dont témoigne, au cours du passage le plus profond du film, le diable devenu chair sautillant dans un vieux corps goutteux et s'enivrant comme un gamin, vaincus par des délices que l'enfer tout à la fois nous dispense et ignore. Peut-être, il est vrai, tellement le temps - même nié - nous use et tellement à force d'être employés les moyens d'expression de Clair sont devenus parfaits, de la virtuosité des procédés commence de naître une lassitude inattendue et de cette

---

(1) Qui disparaît, un peu honteuse de la facilité banale de son départ.

souplesse, paradoxale, une raideur; à mesure qu'il se précise se dérobe l'univers de Clair et cette ironie jamais absente de son oeuvre, et comme enveloppée d'une sécheresse brillante et perlée, la sécheresse d'un Voltaire ou d'un Marivaux, cette ironie que toujours jette ce dieu sur ses créatures, peu à peu ralentit notre foi: je songe aux amours toujours instables du chevalier Henri, à la dureté de la princesse, à la naïveté légèrement inintelligente de Marguerite, à ce dénouement qui n'explique rien et sans doute ne veut rien expliquer. Mais cet endurcissement et cette fatigue issue de l'habitude, dans ce film encore sont évités pour une raison très simple, qui s'appelle Gérard Philippe. Avec ses cheveux qui s'embroussaillent et son sourire qui sourit au monde, il accomplit cette prouesse que tous savent inédite d'incarner une allégorie, il vit, il est la jeunesse. Face aux déceptions de la réalité, à ses pièges, à ses bassesses, lui aussi, comme la danseuse de naguère, de ses seuls bonds et de ses seules gambades, efface toute sottise et toute laideur. Et dans les moments de cette aventure où pour éviter le pacte et bousculer le destin, il oppose à tous les prestiges l'unique force de son dénuement, le spectateur qui combat avec lui contre la certitude de l'histoire, sur l'écran en une première fois, entend un souffle de liberté. D'erreur ces deux minutes changent en faute tout dédain pour le film. Ainsi René Clair inlassablement défiant les enseignements de l'expérience, inlassablement continue de présenter sa vision d'un univers où le bonheur naît à fleur de terre, où la seule existence représente déjà le bien souverain, au-delà, comme cet autre Arcadien disait, de tous les préjugés et de toutes les passions factices. Après s'être

attaqué aux puissances de ce monde, il s'est plus loin avancé et à bras le corps a saisi les pouvoirs de l'enfer. Ainsi naguère, parmi les mêmes ballets, grâce aux mêmes acrobaties, sur cette même route de l'artifice au naturel, Giraudoux.

En cette fin d'après-midi, à la sortie du "Madeleine", des trottoirs protégeaient miraculeusement les piétons, les vendeuses de fleurs miraculeusement souriaient, dans le ciel gris brillait un miraculeux coin bleu, c'était cela le miracle de cette journée, et c'est cela le miracle de René Clair.

HUBERT GRENIER.





Peu soucieux de se spécialiser dans le genre "noir", pourtant à la mode, H.G. Clouzot qui s'asseyait au fond du macabre dans un sketch de "Retour à la vie", décida de prouver à tous qu'il savait, tout comme Anouilh, teinter de rose sa palette. Un disciple de Stroheim donner dans le comique, point n'en fallait davantage pour que fronçât furieusement le sourcil de la critique. Qui est plus, il plut au sémillant cavalier, tout caparçonné de sa gloire, de faire monter les obstacles ad libitum, choisissant pour "barrer" son pur-sang une comédie boulevardière dont on oublie volontiers, d'il y a quelques dix ans, la première et peu concluante mouture cinématographique.

Va pour la comédie mais du théâtre filmé ? Halte-là, messire, jusqu'où n'allons-nous pas descendre ? Si bas que l'on esquissait déjà, avec grand sérieux, l'asymptote du génie de Clouzot qui, né d'une géniale fusée: Le Corbeau, ne laissait pas de décroître pour échouer, tout au fond, à cette épave photographiée peu digne en vérité d'un grand metteur en scène. Et maintenant aux oubliettes, le chevalier Clouzot ! Parlez-nous un tantinet de "Manèges", ce chef-d'oeuvre d'art vrai !

Sans doute Miquette est-elle incomparable à des Corbeau, à des Quai des Orfèvres; mais sans doute aussi aurait-on réservé accueil plus chaleureux à ce film si la malchance -

cette épée de Damoclès qui a tranché son fil - n'avait commandé qu'il meublât des écrans délaissés par un public qui fréquente chez "La Marie du port", "La Beauté du Diable" et autres "Enfants Terribles".

Il est pour un auteur deux moyens de copier le théâtre sans desservir le cinéma. L'adaptation en plan fixe, employée dès le début du parlant, tente toujours les gourmands du médiocre et leur permet d'apprêter, aux moindres frais, un navet commercial. Pour avoir multiplié les plans dans un décor identique sans modifier une réplique du dialogue original, Cocteau nous sert une manière de chef-d'oeuvre: Les Parents Terribles.

Désireux de concilier son goût du théâtre et son sens du dialogue, son Dr. Jeckyl et son Mr. Hide, Clouzot ne craignit pas d'adapter, au sens large, la pièce de Fiers et Caillavet, quitte à retrancher ou à rajouter pour satisfaire le rythme ou la vraisemblance. Ainsi Clair dans les Deux Timides faisait voler la poussière des planches de Labiche et battait la campagne autant que la campagne. Adapter ne saurait être ici synonyme de rajeunir; accommoder au goût du temps une comédie charmante mais désuète, substituer des tailleurs sports à des robes à volants et des feutres mous à des melons n'est pas d'un Clouzot. Tout au contraire, le réalisateur repousse dans le temps ses personnages, accentue le dépaysement de l'époque et restitue - en plus clair - les premiers daguerrotypes; voilà qui confère au film un élément comique supplémentaire dont l'adaptateur savoure seul la responsabilité. Et comme si cette méthode ne suffisait pas, comme si l'atmosphère ainsi créée par une minutieuse "reconstitution historique" ne nous enfonçait pas assez dans cette période dite bénie, Clouzot adopte un procédé dangereux:

le carton-sous-titre; dangereux car employé le plus souvent par des réalisateurs à court d'imagination pour indiquer que s'écoule le temps, que le lieu change, que deux actions se vivent au même instant, bref pour restituer à un film une unité que l'auteur, incapable de la traduire en images, oublie par trop. "Truc" très commode, très utile... et fort pauvre; dans "Miquette" la présence du carton-sous-titre frappe par son inutilité, rehausse l'effet comique de ces belles phrases style 1900. "Bientôt l'aube aux doigts de rose ramène l'heure de la savoureuse phosphatine". Autre effet comique qui souligne la coquetterie du metteur en scène: souvent, durant la pièce, Saturnin Fabre, tourné vers la caméra pour lui glisser quelques phrases en a-parte, cligne un oeil complice du côté du public. Clouzot semble dire: "Vous voyez bien que tout cela n'est pas du cinéma, vous êtes au théâtre." Cette impression s'efface que dissipe vite l'installation de la caméra.. sur un théâtre, un de ces coquets petits théâtres de verdure dont les bosquets cachent des consommateurs plus ou moins captivés par le spectacle.

La meilleure partie du film est celle-là même où la fantaisie de Clouzot se déploie le plus, véhicule sans cesse le public de la scène aux coulisses, dans les jardins, sur la scène à nouveau, dans les coulisses; jusqu'à la fin, le bouquet de gags, le savoureux dialogue d'un mélodrame de cape et d'épée (A La Rochelle ! écrit par Clouzot lui-même) répondent comme un miroir à l'intrigue principale que leur éclat parvient presque à ternir. Quelque plan un peu trop prolongé dans la tente-loge de Miquette et l'on se prend à souhaiter de revenir au plus vite sur cette scène

où le Cardinal de Richelieu, qui a perdu sa barbiche, déclare voyager incognito.

Il ne faudra pas moins que la présence, dans les dernières images, de deux nigauds qui, dit-on, représentent MM. R. de Flers et G.A. Caillavet pour rappeler l'existence de ces deux auteurs que l'on avait passablement oubliés au cours du divertissement.

Henri-Georges Clouzot blague gentiment, sans amertume cette fois (1) comme il s'amuse - et nous amuse - confiant à Jouvét le rôle du Cabotin. Les r roulent inutilement dans la bouche du "Patron" qui s'en tire avec un naturel... Il est vrai qu'aucun nain n'est présent pour aller, comme dans la Kermesse, dire au prince qu'on le moque. Allons, la "courbe" de Clouzot n'est pas si basse. Sans doute réclame-t-on par priorité des "Corbeau" et des "Quai des Orfèvres", voire quelque "Manon", mais je ne jugerai pas inutile une "Miquette" qui, de temps à autre, viendrait détendre les nerfs de son auteur, ainsi que ceux, pourquoi non ? des spectateurs.

PIERRE NADAL

---

(1). "Je vais vous mentrer un cas de gangrène tout à fait pittoresque. Le tibia est sorti de la jambe de plus de dix centimètres; ça a l'air d'une blague... Vous allez voir, mon cher, c'est crevant."  
Clouzot : LE CORBEAU.

## BOBBY, WRONG NUMBER

Les derniers échos des mitraillettes de Scarface n'ont pas encore fini de résonner dans les studios d'Hollywood, mais déjà le thriller s'écarte de plus en plus de son grand frère sauvage qui se frayait un chemin à grands coups de poings et de plomb. Paré des prestiges du tragique auquel il avait emprunté le secret de l'inéluctable et le sens du désespoir, le voici maintenant qui se débarrasse du pesant héritage du film noir: névrosés, vieillards morbides, femmes perverses, et le long cortège des dégénérescences et des abjections. Cette hérédité généreusement dispensée, épuisée dans quelques réalisations heureuses (Double Indemnity; Murder, my sweet) le thriller repart à zéro, allégé de ses antécédents, fort de ses possibles, et "Sorry, Wrong number" nous offrirait peut-être une image définitive du genre, au moins dans ses intentions essentielles.

Il est dix heures du soir. Seule, cardiaque, paralysée, une femme est clouée dans son lit. Derrière les fenêtres, New-York scintille, aussi lointain que la constellation la plus lointaine. Au chevet, un téléphone, seule liaison avec ce monde qui se refuse déjà à elle, pour nous qui la sentons "hors du jeu". Au hasard d'un appel, elle surprend une conversation: à onze heures quinze, pendant le passage du train sur le pont tout proche, une femme sera assassinée. Et tout le film consistera à lui révéler peu à peu que cette mort de quelqu'un doit être sienne, que pour elle ce glas doit sonner. De cet argument mince mais suggestif, Anatole Litvak, sans nulle vanité

technique, a tiré une oeuvre d'une logique irréprochable et dont la froide cruauté n'est pas le moindre mérite.

Une oeuvre sans action et sans psychologie, dans la mesure où l'on peut avancer que l'angoisse n'est qu'un prétexte pour le maquilleur, et l'occasion d'une performance pour l'actrice. Mais ici il nous faut considérer: la lente décomposition des traits de Barbara Stanwick, l'égaré croissant, la crispation des doigts sur le téléphone et ces efforts douloureux pour sortir d'un lit qui n'est déjà plus qu'un luxueux cercueil, ne sont, dans cet état où la révolte confine à l'abandon, que les sursauts d'un être condamné qui, pour pouvoir lutter contre elle, voudrait au moins démasquer sa propre mort. Rien de semblable aux démarches, si j'ose dire, du courtier d'assurance de Double Indemnity. N'était la certitude d'ailleurs rapidement acquise que l'emprise de Phyllis Dietrichson sera la plus forte, rien au départ ne viendrait restreindre pour lui le champ des possibles. Au moins lui reste-t-il une marge, un terrain neutre dérisoirement concédé à sa liberté apparente, assez large pour qu'il s'y retourne et s'y donne la comédie flatteuse des grandes délibérations. Illusion nécessaire, car nul ne s'assimile à un robot. Le courtier mène le jeu en sous-ordre; mais encore faut-il lui permettre de sentir qu'il en assume librement la direction. Au contraire, frustrée de toute participation, dans sa chambre isolée, la malade de Sorry, wrong number n'a de justification de son existence que les menaces qui pèsent sur elle. Elle n'est pas prise dans l'engrenage: bien pis, elle ne sait rien de cet engrenage. Revolver ou couteau, causes immédiates ou lointaines, rien de sûr sur cette mort, seulement

un flou hallucinant, et nous n'en verrons nous-mêmes que l'ombre et les mains gantées. Elle n'a pas à agir et son drame est celui de la volonté qui s'épuise à chercher vainement un point d'application.

De 10 à 11 heures 15, il ne se passe donc rien; car il faut y revenir, et insister, le point de vue de B. Stanwick seul compte. Les larges lueurs du "flash-back" balayent une route rectiligne, où l'hésitation n'est pas permise. Le jeune arriviste qui a épousé "la reine des sirops pectoraux", bafoué par son beau-père dans ses désirs d'indépendance, ne balance pas longtemps à suivre la pente qui, d'incidences en incidences, l'amène à négocier le meurtre de sa femme. Personnages linéaires, à grands traits esquissés, que ce beau-père et ce mari; mais peu importe: trop grande complexité ici serait surcharge. Litvak l'a bien compris qui les néglige un peu pour concentrer toute la lumière sur B. Stanwick. Et pour la seconder de son talent: il est significatif à cet égard de constater combien peu soignés sont les retours en arrière, en regard des mouvements de caméra dans la chambre de l'infirmier. Le flash-back est sans doute une nécessité du thriller. Nécessité d'ajouter les dévoilements aux dévoilements, de ne pas se hâter de mettre le mystère en pleine lumière.

Dans Double Indemnity les plans de l'assureur Walter Neff au dictaphone créent une rupture de tension indispensable dès l'instant où celle-ci devient pénible, et brisent heureusement le rythme du récit qui, trop longtemps soutenu, n'éviterait pas d'être monocorde. Rien de tel dans le film de Litvak, où, bien éloignée de constituer la pause, la continuité dans le plan du présent constitue l'essentiel. L'essentiel

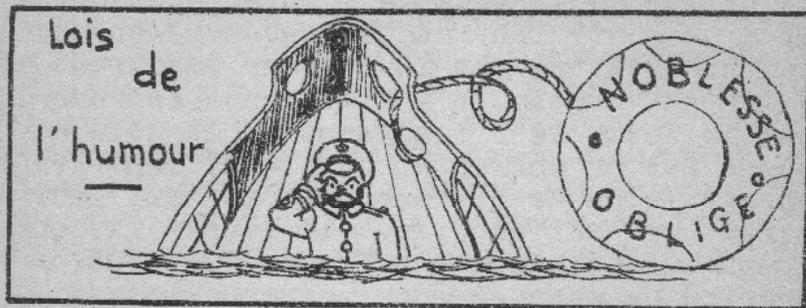
est la menace de l'inconnu, la mort tapie dans le fourmillement deviné de New-York, et dominant la sonnerie du téléphone, le grondement des trains sur le pont, esquisse d'une fin inévitable. Le reste est le jeu de construction auquel se livre Barbara Stanwick, au bout du fil. Le caractère impersonnel du téléphone ajoute une difficulté de plus au problème, et si la parfaite audibilité de la voix de l'interlocuteur offre un équivalent du champ-contre-champ, elle ne restitue pas la chaleur rassurante du contact humain. L'indifférence est une seconde forme de l'isolement de la malade. Happés par un engrenage complexe, les personnages-clés ne livrent pas aisément leur secret. De quel côté faut-il donner le coup de sonde révélateur? A "Bowery 21.000", on ne prend de message pour personne: c'est la morgue.

Evans enfin raconte tout: trop tard; il ne reste qu'un quart d'heure, et le temps ne compte plus. On peut faire reculer la mort, mais non en changer l'instant. Faire durer l'attente, sans retarder l'échéance. Ces quinze minutes finales compteront sans doute un jour parmi les plus beaux dénouements qu'ait jamais enregistrés une caméra. Enfin trouvé au bout du fil, pressé de questions, le mari avoue; il est perdu; ses complices en prison, c'est vainement, il le sait maintenant, qu'il a préparé le meurtre. Mais le mouvement d'horlogerie le dépasse. Déjà l'ombre monte l'escalier, grandit sur le mur. Et quand un suprême panoramique fait enfin participer la femme isolée à la marche de son destin, ce n'est que pour lui faire voir le visage, impossible à conjurer, de son inutile mort.

Sans vain relent d'antiquité, le thriller s'épure des scories du film noir pour

adopter la ligne sobre de la tragédie. Délaissant le ciel vide, la moira antique trouve sa place dans les ténébreuses conjonctures de la cité moderne. Argos ou New-York: le tragique se prête volontiers au jeu des équivalences; mais, toutes choses égales d'ailleurs, son propre jeu a sa règle, qui ne souffre pas d'exceptions.

SERGE LANCEL



Il y a beau temps que l'humour macabre ne déconcerte plus au cinéma comme ailleurs. Non qu'on en ait fixé les lois ou démonté le mécanisme, mais on entre dans sa convention. Le principal mérite du film de Robert Hamer est sans doute de jouer sur celle-là, à tel point que le langage cinématographique parvient ici à en dénouer toutes les implications.

"Je plane au-dessus d'un espace immense en faisant surgir et en détruisant des formes", telle est la définition de l'ironie romantique que le héros du film pourrait reprendre à son compte, du point de vue "privilegié" qui lui est assigné: Louis Ascoyne d'Ascoyne, 10ème duc de Chalfort - et six fois criminel - sera pendu demain matin. Il ne lui reste donc plus qu'à meubler cette action toute faite qu'est devenue sa vie. C'est à cet endroit que le film bifurque vers le récit.

Autre caractéristique de l'école anglaise - souvent relevée - que de combiner l'art du film et celui du roman. Hamer se garde d'y manquer; c'est au rythme uniforme de l'exposition romanesque qu'il déploiera pour nous les "enfance", puis l'âge adulte de son héros. Ecole du dimanche, flirt enfantin, mort de la mère, débuts besogneux à quelques shillings, aucun thème commun qu'il n'exploite. Qu'il ne pastiche plutôt - car le roman est ostensiblement truqué de cette vie dont nous connaissons la pente, dès le prologue.

Tout au long du film-récit, le monologue de Louis d'Ascoyne sous prétexte d'en commenter les images, répartira silences et dialogues, évoquant et rejetant à son gré événements ou visages. Outre qu'il situe chacun par rapport au condamné-rétroviser, l'artifice a l'avantage ici de mieux accuser le décal entre l'"histoire" proprement dite et le "récit" qui en est la vérité. Histoire à l'imparfait qui achoppe à tout moment au préterite inflexible du commentaire: cette vie n'est transparente à l'excès que pour être parcourue à contre-temps, les meurtres en cascade ne prennent leur cocasserie que parce qu'ils se détachent sur une toile de fond qui est la mort imminente du criminel. Peu nous coûte de nous faire les complices d'une nuit du pendu de demain ou de nous complaire à l'exposé d'une histoire tout près de devenir absurde par la disparition - à 8 heures précises du matin - de qui l'a suscitée.

On voit du même coup le danger; le film, même absorbé par le roman, ne doit pas être une rhapsodie d'images. Or, n'est-ce pas un album de photos, bien plus qu'une biographie que l'auteur nous invite à feuilleter? Témoin le recours à l'enchaîné classique où l'image succède à sa propre photo (portrait du ténor italien qui soudain s'anime, photo

du château qui prend relief), - au "temps muet" durant lequel le récitatif empiète sur le dialogue. Un autre procédé surtout en est l'indice: prises dans un angle de plus en plus restreint jusqu'au baiser final, les scènes d'intimité sont circonscrites aux dimensions du pastel d'époque, voire de la "carte postale" de mauvais goût. Carte postale aussi que la vue du château qu'encadre au premier plan une voûte de feuillage ou que le panoramique sur la plage de Maidensee encombrée de dandys. La fréquence des fondus enchaînés du début ajoute encore à cette impression de pages qu'on tourne plus que d'un temps qui se délove.

Le temps qui recoupe celui du spectateur, c'est du côté du narrateur qu'il est rejeté, de cette course contre la montre qu'il entreprend en notre compagnie, - comme dans ces monologues de Joyce dont l'horaire coïncide exactement avec celui du lecteur. Aussi bien, loin que chaque séquence reçoive son sens de la précédente, l'éclairage lui vient de la page nouvelle qu'on tourne. Il ne s'agit plus dès lors d'un roman plaqué sur le film, mais de métaphores romanesques, éphémères, qui s'engouffrent dans un présent déjà vide et rigoureusement minuté - celui de la cellule, le nôtre.

Le vrai roman est derrière cette ébauche - celui avec lequel on ne tricherait plus, où il "arriverait" quelque chose pour de bon qui ne serait plus miné par cette technique du "désordre", plus proche de Faulkner que du roman victorien et que Hamer introduisit comme par jeu au coeur de celui-ci. La plastique romanesque subsiste pourtant par le maintien, tout au long, de cet "éclairage d'après-midi" qu'on se plaît à imaginer diffusé par des rideaux de cretonne, enluminure favorite du roman anglais:

les jeux d'ombre y gagnent en nuance et le grain de l'image en devient plus compact, tandis que s'atténuent les contours.

Mais nous n'en sommes pas quittes pour autant avec l'histoire et c'est là que l'auteur nous attend. Louis d'Ascoyne va être pendu pour un crime qu'il n'a pas commis - et c'est de bonne guerre (1). Et le voilà sauvé de la corde par un dernier maquignonnage macabre. Dès lors, la perspective bascule: tous les meurtres dont on savourait la cocasserie, ce n'était pas "pour du beurre" ! Le récit au prétérite n'était qu'en trompe-l'oeil: la vie continue et c'était d'une sinistre parenthèse qu'il s'agissait. Qu'il s'agirait si... La virtuosité du dernier retournement défie l'analyse, puisque c'est le film lui-même - entendez le cahier oublié dans la cellule - qui témoignera contre Louis d'Ascoyne définitivement perdu... et sympathique.

L'humour au cinéma ne rompt pas impunément avec le postulat qui le crée. Sans doute est-il gênant de clore un film comme un système logique, de façon que tous les événements y trouvent leur contrepois et que tous les gestes se recouvrent exactement: l'horizon où s'inscrit le mot "Fin", c'est à jamais pour nous la silhouette qui va se perdant de Chaplin clopinant sur la grand'route. L'humour macabre, lui, n'admet guère d'autre échappée que la petence de d'Ascoyne ou l'échafaud de Monsieur Verdoux. Du fait de la lucidité même du criminel, la rémission perd tout sens: ces photos trop nettes, sans "bougé", qui se renversent tour à tour dans l'objectif de Louis d'Ascoyne, 10ème duc de Chalfort, la lumière sans papillotements qui les irise, jusqu'aux thèmes de Mozart en survol, autant d'expressions diverses d'une mort imminente, nécessaire. Et ce n'est pas la

moindre audace de cette "effroyable histoire" que de miser continûment sur une telle hypothèque.

Qu'en est-il de l'humour après tout ? Je ne crois pas qu'il ait trouvé dans l'école "anglaise" une forme d'expression neuve. Il y rejoint plutôt sa source : car si le découpage ici déjoue et que l'image coule trop fluide, au détriment de la prouesse technique, la raison en est toujours dans le récit qui grignote "le film", à mesure qu'il en décrit le cours. Le narrateur ne pardonne pas plus à l'histoire qu'il conte qu'aux six d'Ascoyne, ses victimes: conscience qui s'insinue entre chaque image pour toutes les vider et devant laquelle tout s'effrite, il l'emporte sans conteste. Et voilà bien ce qui nous agrée.

GERARD LEBRUN.

(1) ("Karma", un mélodrame qui exploitait à fond ce thème comme fit même avant la guerre les beaux soirs du Théâtre de l'Oeuvre.)



Dans un village de Sicile une bande de paysans, la Maffia, empressée à faire régner une justice sommaire; un juge qui arrive et parle au nom de la loi; un baron avec sa cour de louches profiteurs, qui dilapident les fonds de l'exploitation d'une mine et réduisent le village au chômage; la fourberie en fin de compte démasquée; pas plus n'en a fallu à Pietro Germi pour réaliser un film de valeur. Mais si avec un tel sujet il a réussi à faire oeuvre qui compte, c'est pour avoir su comprendre qu'en le contraste un peu simpliste qui oppose loi sauvage et justice officielle ne résidait pas le véritable noeud du drame, mais bien plutôt dans les tentatives d'un homme qui veut se faire adopter par un village, s'intégrer à la communauté - bravant le muet refus des visages fermés. La dernière séquence le prouve assez : le magistrat qui harangue la foule assemblée plaide moins la cause de la loi que la sienne propre; son éloquence n'est pas d'un soldat de justice, mais d'un homme qui, par le dévouement désarmant la méfiance, réclame droit de cité parmi la foule hostile. L'arrestation finale du meurtrier de Paulino opérée avec l'aide de la Maffia soumise, signifie moins la victoire de la Loi majuscule, que la reconnaissance d'un étranger par un village entier. C'est ce point de vue pris

par Pietro Germi sur son sujet qui nous épargne les galopades de rudes chevaucheurs coupées de sermons édifiants, l'immorale collusion entre police et vertu - tout un cocktail vulgaire qu'annonçait à tort le coup de cymbales du titre. Rien ici d'un combat d'allégories, d'un Puvis de Chavannes du Western méditerranéen. Bien au contraire la réussite de Germi est de fondre en un sujet unique la destinée attachante et presque lyrique d'un individu, et-compromis de poésie et de vérité-pittoresque-la vie anonyme d'un grand village sicilien.

Il faut surtout apprécier avec quelle simplicité Germi a traité ce double thème et signaler, comme insolite au pays de l'exubérance, une parfaite économie dans la composition interne des images. L'essentiel seul est exprimé, raturées les surcharges, élaguées les touffes de détails "pour faire vrai".- La séquence de l'arrivée du juge est à ce point de vue remarquable: sans attente privilégiée, sans fanfare, le seul départ d'un train nous révèle comme par mégarde le voyageur débarqué; après quoi quatre femmes en noir aussitôt rencontrées, la chambre immense où se perd l'arrivant, le délabrement du tribunal, loin d'être des détails de hasard, composent peu à peu, à touches sûres, un paysage de solitude. Economie également du dialogue: la foule ne parle pas et de ses cris n'arrive qu'un bruit de fond, une vague rumeur, une lointaine musique grondante; le juge, craint bavard, ne dit que l'indispensable, magistrat d'un peuple ennemi des plaideurs et des avocats. Simplicité crue de l'éclairage: le jour efface les moindres ombres et noie tout de son excessive blancheur, tandis que la nuit, toutes ténèbres, ne ménage pas de ces savants contrastes de lumière et d'obscur qui font les images trop pourléchées.

Mais le plus curieux peut-être de la manière de Germi, c'est l'utilisation très réduite des mouvements de caméra; à peine quelques panoramiques et pour ainsi dire nul travelling; seule opère la vertu d'un découpage extrêmement sobre. Plus qu'ailleurs en cette terre âpre et sauvage s'impose le dédain des petites ficelles et des grands moyens; et l'on aime chez Germi que le cinéma d'aujourd'hui retrouve, sans l'aide de sa pauvreté première, l'art direct et un peu fruste des temps héroïques.

En dépit de cette extrême simplicité, Pietro Germi parvient à rendre remarquablement présents et croyables juge et village, magistrat moderne et rude féodalité. On doit en juger responsable la conformité de ces moyens d'expression dépouillés, avec la ligne nue du drame réel. Il faut bien convenir en effet que l'immobilité de la caméra produit à merveille l'anonymat d'une confuse masse d'hommes, au lieu qu'un travelling, cernant un visage, découpant tel ou tel individu, empêcherait de sentir la présence réelle de la foule. Ainsi, comme nous n'appréhendons jamais tout élément que dans l'ensemble où il se trouve et qui lui confère sa pleine valeur, toujours de même percevons-nous gestes et mouvements dans leur contexte spatial; telle l'arrivée, dans la maison du premier voleur agonisant, de son meurtrier qui s'inscrit dans l'encadrement de la porte puis disparaît, sans qu'un seul voyage de la caméra l'ait enlevé au décor.

Une autre caractéristique de l'art de Germi est l'incertitude dans laquelle il nous laisse constamment; nous savons toujours ce qui peut arriver, mais nous en doutons jusqu'au dernier instant; cette attente inquiète, que Germi comble toujours, donne au drame un poids supplémentaire d'expression. Quand s'ouvre la séquence de la fête, nous savons plus

ou moins que doit être tué le second voleur de mulets; les coups de feu entendus parmi la noce ne nous délivrent d'une attente que pour nous charger d'un autre doute - plus impérieux encore, car soudain localisé, concentré en quelques sèches détonations; le lapin jeté sur la table par le chef de la Maffia à la fois nous impose un dernier piétinement de déroute et de déception, et nous approche par symbole de la bonne solution; et il faut le cadavre enfin avoué pour que se pose notre indécision, pour que notre intérêt s'accroisse de ces tâtonnements, et que l'évènement trouve un pouvoir plus grand d'avoir été longtemps flairé et côtoyé. Pareil procédé est repris à la dernière séquence, lorsque après le tocsin la comère fixe le porche de l'église; depuis le début nous pensions au juge et, dissipée la marée des sons, pèse dans ce suspens et ce vide le pressentiment d'une arrivée, au point de nous faire ressentir d'avance l'apparition du juge et la harangue à la foule assemblée. On comprend donc l'essentiel de la technique positive de Germi: Nous maintenir dans une sorte de demi-prévision toujours menacée et toujours satisfaite, qui rend l'évènement plus pressant et comme indispensable.

Un troisième élément compense le parti-pris un peu extrême de simplicité - l'utilisation d'un bruitage en parfaite correspondance avec les moments du drame. Ainsi les cloches et les grillons, comme les morceaux de Beethoven et de Chopin, agrandissent d'un contrepoint lancinant la solitude du juge; ainsi le tocsin final porte à son maximum l'impression d'insécurité de la dernière séquence. Qui dit bon bruiteur dit compositeur de silences: les trois creux successifs qui pendant la fête interrompent les guitares et la danse font plus sensible la triple présence

du juge, du mort et du chef de la Maffia. La musique propre du film, à thème unique, double d'une ligne sonore, aride et obsédante, le surchauffement du paysage et la lassitude du héros.

Malgré tous ces mérites, de nombreuses erreurs affaiblissent la beauté de l'oeuvre. Germi eût dû peut-être s'attacher uniquement au juge et à la foule, et négliger d'autres sources de réalisme - le baron et son entourage, les conversations du juge et de la baronne. - S'il excelle en effet à faire vivre une foule ou un personnage unique, il est moins heureux lorsqu'il nous présente un groupe restreint d'individus. C'est sans doute qu'on sent trop nettement, dans la liaison du juge et de la baronne, dans les agissements du baron, de l'avocat, du greffier, du maréchal des logis, un souci de vérité médiocre, à la longue un peu lassant. D'où certaines chutes de tension, évitées sans doute si Germi avait résolu d'oublier, pour ces séquences dialoguées à quelques personnages, sa volonté de simplicité. Plus généralement devons-nous trouver ici un probable écueil du vérisme cinématographique = l'exposition objective de la réalité, la soumission délibérée aux choses, ne sauraient constituer un art valable, quand n'interviennent d'autre souci ni d'autre gloire que la probité documentaire. Les séquences du juge et de la foule ne nous intéressent que dans la mesure - importante on l'a vu - où elles transfigurent l'ordinaire ou le vécu de lyrisme et de poésie. En revanche, et puisque la critique est le lieu des alertes, on peut déplorer dans les épisodes manqués un nouvel exemple de la crise de l'école italienne = ayant conscience qu'un réalisme pur ne donnait naissance qu'à un ~~mode~~ mode médiocre, elle s'est dirigée vers les deux voies

où, sans abandonner sa méthode d'objectivité, elle parvenait cependant à la dépasser; ou bien elle s'est consacrée à l'étude des groupes et des masses, comme dans Riz amer où du style flamboyant de l'exactitude, d'une exaspération de vérité, surgissent la puissante symphonie des foules - et leur poésie quasi-mystique; ou bien elle s'est attachée à l'aventure d'un personnage unique (le Voleur de bicyclette) pour tenter, à force de doigté et de sympathie, de dépister un certain pathétique quotidien - d'arracher le cri secret des choses trop connues.- Quitte à faire de l'admiration historique, sachons gré à Germi d'avoir su exploiter avec talent cette double et salutaire échappatoire, du cinéma italien.

JOËL BARREAU

#### BIBLIOGRAPHIE

Nous sommes heureux de saluer la naissance d'un confrère: "La Gazette du Cinéma", très attendue et qui promet une parution bi-mensuelle. Son prix modeste, sa présentation agréable, la très bonne tenue des articles, doivent lui assurer très rapidement le nombreux public qu'elle mérite. D'un premier numéro surtout consacré à l'actualité, nous retenons particulièrement, outre une copieuse étude sur la Corde signée Maurice Schérer, un excellent article de Jack-Michel François sur None but the lonely heart - très valable réhabilitation d'un film maudit dont l'originalité, demeurée longtemps inaperçue, réside, pour reprendre l'expression de François: "moins dans l'absence d'intrigue - non de sujet...que dans le mode de narration...Rien qu'un cœur solitaire est écrit comme un roman" Nous aimons qu'ainsi soit rendue justice à une oeuvre trop souvent décriée.-



Après Les Meurtriers sont parmi nous, qui nous avaient déçus, presque irrités (mais sans doute il fallait qu'aux horreurs de la guerre comme aux hantises des consciences coupables le nouveau cinéma allemand payât son tribut de terreur blanche et de symbolisme noir), voici Berliner Ballade; voici que le cinéma allemand cesse de demander aux ruines dévastées de Berlin le secret de leur angoisse et de leur malédiction, sur les visages indéchiffrables, de démasquer la faute et la honte, et qu'au lieu des violentes débauches d'ombre et de lumière dont le conflit ne trahissait pas moins le remords du crime que l'espoir du pardon, un ciel indifférent, des ruines indifférentes composent le décor d'une comédie humaine plus ancienne que tous les crimes et plus innocente que tous les pardons.

Comme s'il n'y avait aucune des fatalités humaines qui ne se fût conjurée à la manière d'un choeur antique pour innocenter Otto le lampiste de toutes les aventures et de toutes les mésaventures qui pussent fondre sur sa tête effarée, non seulement les grâces naturelles, l'intelligence, la délicatesse du goût (confondue par Otto avec les élégances fausses du luxe, les turqueries de sérail) n'ont pas été départies par le sort de notre héros, non seulement les ravages de la guerre et les tristesses de l'après-guerre ont parqué le lampiste parmi les millions de victimes moutonnières dues au dieu des

batailles, mais encore la jeune et sémillante pâtissière que ses rêves gastronomiques lui avaient maintes fois montrée prodigue pour lui de crème et de gâteaux, voici qu'après l'avoir un jour rencontrée pour de bon, il n'a point imaginé qu'une autre femme pût davantage répondre à son désir, les délices de l'amour lui sont montées au coeur comme les ondes affaiblies et mourantes des délires de l'estomac, et le voilà victime du service conjugal comme il l'a été du service militaire, avant d'être enfin la proie des services municipaux, lorsque tenu pour mort et porté au cimetière malgré lui et sans lui, il se voit refuser la grâce de connaître une mort plus sienne, plus vraie, plus significative, plus coupable enfin que n'a été sa vie.

Non moins irréductibles que les meurtriers, les innocents sont parmi nous: voilà le secret de tant de miracles espérés, de tant d'échecs attendris. Mais de même qu'Otto a été soldat malgré lui, époux malgré lui, cadavre malgré lui, c'est malgré lui que tant de fatalités l'innocentent.

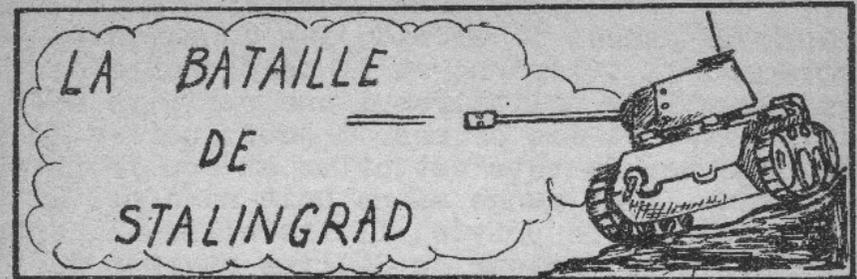
Non plus que la guerre, le mariage ou la mort, l'innocence n'est pas son fort, elle n'est point en lui celle du dernier jour, et triomphante, après l'épreuve et l'expiation du péché, mais l'innocence anonyme, l'innocence du lampiste. Ne cherchons dans Berliner Ballade le témoignage d'une hantise, d'une obsession surmontées. Cet officier allemand, dont le visage, réincarné sous les formes de la vie civile, sans cesse rappelle à Otto le souvenir de la guerre, nul doute que l'esprit tragique, pour se dépouiller soi-même de l'envoûtement et de l'obsession des années noires, ne l'eût chargé de tous les signes de la faute et du crime. Mais Berliner Ballade est une comédie, et l'esprit comique ruse avec ses victimes plutôt qu'il ne les accable, et

plutôt qu'il ne démasque sous les traits du receveur de tramway ou de l'employé des pompes funèbres le visage odieux de l'ancien officier, se plait à interchanger les rôles, à ne mettre point de différence entre la casquette militaire et le bicorne empanaché. L'obsession tragique est dévêtue de son pouvoir envoûtant dès qu'elle ne se peut plus fixer sur un seul visage, dès qu'elle se prête aux métamorphoses les plus imprévues et les plus cocasses, mise pour ainsi dire en circulation dans la vie quotidienne. De même l'innocence d'Otto, monnayée en épisodes (dont l'assemblage assez lâche compose tout le film), n'affirme point la victoire définitive du bien sur le mal, elle appauvrit le mal du privilège qu'il avait de concentrer sur lui l'indignation et l'horreur.

Berliner Ballade nous offre donc le spectacle d'un monde où la perfection de l'innocence n'est pas moins impossible que la perfection de la scélératesse, où l'esprit renonçant à choisir entre deux pôles son lieu immobile d'élection, doit se laisser emporter selon le tourbillon insensé de l'univers. Si le scandale des crimes impunis a disparu, l'absurdité de la condition humaine apparaît à tout moment avec un entrain de verve et un éclat de satire inouïs. Absurde cette bureaucratie tamponneuse qui absorbe tant de prospectus et de formulaires que le charbon (si rare dans ce Berlin assiégé) est refusé à toutes les usines qui ne fabriquent pas du papier. Absurde ce médecin psychiatre, qui veut rendre à ses malades la mémoire qu'ils ont perdue sans plus même posséder l'usage de la sienne, absurde cette conférence internationale (un des plus brillants morceaux

du film), absurde cet enterrement sans mort. N'y a-t-il d'alternative qu'entre les coupables et les fous ? Le dernier mot du film, c'est qu'aucune guerre ne peut délivrer les hommes du mal et la satire n'est que l'envers d'un immense espoir déçu.

DOMINIQUE FERNANDEZ.



C'est beau comme du Tite-Live. On eût pu croire que le genre littéraire de l'histoire, écrite dans un dessein apologétique avec des noms de généraux et de champs de bataille, suivant la vieille formule rhétorique, avait définitivement laissé place à une histoire scientifique et critique, relativement impartiale, fondée sur la considération des faits sociaux et économiques. Et assurément ce n'est pas de l'Est marxiste que nous eussions, il y a seulement dix ans, attendu un démenti. Pourtant la Bataille de Stalingrad est un démenti, réel et indiscutable. Phénomène hautement significatif pour le critique de films, en même temps qu'apparaît dans l'ordre social un rappel évident du passé, de tous les passés post-révolutionnaires, on revient par le truchement de la caméra à un genre littéraire parfaitement défini, vieux de plusieurs millénaires, et qui plus est, pratiquement abandonné par les écrivains sous toutes les latitudes. En portant à l'écran un épisode récent d'histoire nationale, afin de faire oeuvre d'édification, les cinéastes soviétiques ont retrouvé le même ton et un par un les mêmes artifices, dont on usait lorsqu'il s'agissait de glorifier l'hégémonie d'Athènes ou de Sparte, ou l'expansion de la Pax Romana. La Pax Sovietica parle le même langage que le siècle d'Auguste.

Elle nous propose un édifice social assez analogue à l'empire. Au centre, il y a Staline. Staline est grand, intelligent et

bon. Il pense. Il préside les conseils suprêmes. Il téléphone et il télégraphie des instructions militaires d'une parfaite efficacité, et des ordres du jour lucides et éloquents. Sa tête est calme et son front serein. Il ne mange ni ne boit ni dort. Il n'a pas de vie privée. Il travaille. Il est infatigable. Autour de Staline et près du soldat il y a les généraux. Ils sont dévoués et diligents. Ils savent obéir et commander. Eux non plus n'ont pas beaucoup de besoins. Eux aussi savent très bien se servir du téléphone. Autour des généraux enfin, il y a l'armée rouge. Elle exécute fort bien le garde-à-vous, et, dans la mesure où le cinéaste nous la laisse entr'apercevoir, elle se bat magnifiquement.

En face, comme dans tout empire, il y a l'ennemi, dont on veut bien reconnaître la dignité, c'est essentiel, mais dans l'ordre de l'erreur et de la faiblesse humaines. Plus on monte d'ailleurs dans la hiérarchie, plus cet ennemi est convaincu de noirceur ou de ridicule. C'est ainsi que les généraux allemands ont de détestables manies, comme de se mettre en pyjama pour dormir, de manger en campagne dans des gamelles et de boire à l'occasion un verre de cognac. Quant à Hitler, à qui nous accordions d'avance, bien volontiers, de très lourdes tares, l'image qui nous en est présentée est d'un grotesque si accusé qu'elle est le seul mauvais moment du film.

Car, il ne faut pas l'oublier une seconde, tout ce décor demeure aussi convaincant que la narration peut être rigoureuse et vigoureuse. Une forme remarquablement ordonnée: voilà le principal facteur de ce succès. On y peut distinguer comme dans les "Histoires" deux catégories de développements: des exposés et récits, de style

documentaire, - des morceaux d'éloquence patriotique et de lyrisme guerrier.

Les exposés, en particulier celui qui ouvre la seconde partie, utilisent le vieux truc des actualités reconstituées: faire tenir par des acteurs les rôles de grands personnages vivants, pour des conversations d'intérêt stratégique. La souplesse du découpage et sa sobriété narrative nous mettent carrément de plain-pied avec les dirigeants soviétiques. Tout le prestige tient dans leur simplicité d'allure et leur justesse de ton. Aucune autre recherche qu'un dépouillement pseudo-documentaire, mais c'est d'une écriture très assurée.

En contraste avec ces séquences d'intérieur, les séquences de combat accusent manifestement une poursuite de la grandeur par tous les moyens du cinéma. Vues de guerre savamment reconstituées pour paraître prises sur le vif, tout en gardant une allure plastique très étudiée; morceaux de bravoure de montage (il faut bien de temps en temps se souvenir de l'époque héroïque); et surtout d'admirables grands ensembles qui rappellent évidemment le Griffith de Naissance d'une Nation.

Ces deux éléments sont orchestrés en un contrepoint d'un rythme ascendant suffisamment solide pour faire éprouver au spectateur le sentiment réel de la victoire finale, et en même temps assez souple pour ne pas paraître décharner la réalité. Nous sommes en présence d'une réussite assez rare: celle d'un "chef-d'oeuvre" officiel. Le néocinéma soviétique ne produit donc pas seulement de fades Mitchourine (de Dovjenko qui fit jadis La Terre). Sans retrouver ce lyrisme de source pure qui fut sa qualité dominante dans les oeuvres de la grande période, et tout en restant dans le cadre

d'une rhétorique qui remplace la chaleur par le mouvement, Pétrov et ses collaborateurs ont donné à la nation soviétique un mémorial de belle envolée, un de ces mausolées qui n'intéresseront plus aucun public dans vingt ans, mais qui feront peut-être avant un demi-millénaire la joie des archéologues.

Avouons que nous pouvons envier le peuple capable de montrer en 1950, quand nous offrons nos belles que voilà, d'aussi solides et d'aussi dignes pièces de musée.

GEORGES GAUDU.

---

Imprimerie :

A. MATHEY - 246, rue Saint-Jacques

Directeur-gérant :

MICHEL FLACON - 45, rue d'Ulm.

