

## L'amour dans le crime

Jean-Yves Charlebois

---

Number 56-57, Fall 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22974ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Charlebois, J.-Y. (1991). L'amour dans le crime. *24 images*, (56-57), 115–116.

## L'AMOUR DANS LE CRIME

par Jean-Yves Charlebois

En proposant aujourd'hui aux lecteurs deux objets erratiques qui nous parviennent d'un passé relativement lointain (trente et quarante ans), je n'entends point déroger à la vocation principale de cette rubrique créée pour suppléer aux impérities de la distribution nationale. Qu'on pense seulement aux innombrables succédanés des séries B récemment remis en circuit ou aux non moins pléthoriques adaptations des chefs-d'œuvre de la littérature que les producteurs nous assènent hebdomadairement, afin de se convaincre de la pertinence de trouver ici même deux titres que leur exemplarité suffit à situer en bonne place à l'origine de ces épiphanies.

### GUN CRAZY de J.H. Lewis

À propos de *Gun Crazy* (1951), Louis Seguin observait naguère, avec l'ironie de rigueur: «Il n'était pas question de reconnaître au film de J.H. Lewis les mérites des extrêmes:

ni honneur, ni véritable indignité. C'est que rien ne le signalait à l'attention, si ce n'est lui-même (c'est moi qui souligne)». Or, *Le démon des armes* (c'est son titre français) est un météore d'une fulgurance exceptionnelle dans l'intimité de la nuit cinématographique et, à ce titre, est appelé à une plus longue persistance sur les écrans de nos mémoires. Sa simplicité rectiligne, resserrée dans le défilé de ses paysages ruraux, «l'infra-mince» de ses péripéties et la transparence de ses protagonistes, tout en épurant le sujet du film, favorisent une intensité de combustion telle dans son exposition qu'il est difficile de ne pas évoquer la Beauté explosante-fixe célébrée jadis par André Breton. Le film regorge en fait de ces irradiations parfaitement épinglées dans la trame de l'action, si bien que les jeunes surréalistes des années 50 ne s'étaient pas laissés tromper par son aspect commercial l'assimilant au cinéma de genre.

La première séquence notamment donne l'effet d'un irré-



Le couple Laurie (Peggy Cummings) et Bart (John Dall).

PHOTO: COLL. CINÉMATHÈQUE QUÉBÉCOISE

pressible pavé jeté dans la vitrine des conventions. À l'angle d'une enclave ouverte sur une rue ensommeillée, on voit apparaître la silhouette du jeune Bart, le visage ruisselant de pluie. S'avançant bientôt vers nous, alors que la caméra recule légèrement pour nous faire découvrir de l'intérieur la devanture d'un armurier, le garçon se retourne précipitamment, les bras en croix, comme dans un geste d'exorcisme éperdu (sa ner-

vosité maladroite fait songer à celle de Mercedes Mc Cambridge dans *Johnny Guitar*). Instinct? Rappel à l'ordre de la loi? Qu'importe, puisque l'attraction du désir est plus forte encore que les spectres du châtiement! Bart donc revient vers nous, devant la panoplie des armes-à-feu; contemple à nouveau l'objet d'acier poli à crosse damasquinée d'ivoire, effectue quelques pas en arrière et lance le lourd projectile qu'il tenait à la main.

# CARRÉMENT

LA BOÎTE NOIRE 4450, rue St-Denis, 2<sup>e</sup> étage 287-1249



Imaginons un peu que la Boîte Noire soit un film. Sûrement celui d'un jeune réalisateur. Pas hermétique, pas con non plus. Possiblement à contre-courant. Le genre qui finalement se taille une place au box-office au grand dam des comptables et autres vendeurs de balayeuses, ébahis.

La critique: une vidéo-boutique qui affiche une **Vision Originale**.





Valmont (Gérard Philipe) et Marianne Tourvel (Annette Vadim).

PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

une telle force sur cet artiste qu'il semble nécessaire et urgent d'en réclamer, auprès des cinémathèques, les autres films importants.

## LES LIAISONS DANGEREUSES

de Roger Vadim

Il s'en faut que *Les liaisons dangereuses* de Roger Vadim suscite un pareil engouement. Pourtant, loin de mériter le purgatoire où le relégua la critique hexagonale de son temps (mais non sans avoir, au préalable, provoqué quelques émois dans les milieux littéraires), il faut revoir ce film capricant et coruscant, extatique et taxinomique, mâle et, surtout! femelle, que le noir et blanc du jeu d'échec fondateur oblitère jusqu'à son, hélas! peu dramatique dénouement.

Il n'est plus nécessaire aujourd'hui de présenter cette hécatombe des uniformes et livrées du prestige donjuanesque; tous nous avons, frémissants à la mémoire, les beaux films de Milos Forman et de Stephen Frears. Par conséquent, l'adaptation critique qu'en ont tirée Vadim et Roger Vailland pourra être jugée, par chacun, faste ou néfaste, pour aussitôt se laisser mettre de côté; l'intérêt du film reposant ailleurs.

On retrouvera ici l'unité de ton et la maîtrise de l'espace qui faisait la force de l'envoûtant *Sait-on jamais?* Annette Stroyberg n'y déploie certes pas la spontanéité ni le rayonnement qui furent l'apanage de B.B., mais lorsqu'on l'additionne à la délicieuse Jeanne Valérie et à Gilliam Hills, on risque un peu moins d'avoir la nostalgie de celle-là; on regarde et on admire (et particulièrement J. Valérie qui, après avoir résisté aux assauts de Valmont, finira par lui susurrer voluptueusement un oui à même de faire basculer le cosmos sur son corps merveilleux et enfin

offert). Or, si l'érotisme et la photogénie féminine sont parmi les attributs les plus attachants des œuvres de l'auteur de *Et Dieu créa la femme*, il serait par trop injuste de les y reconduire en escamotant sans vergogne une mise en scène toujours attentive et, souvent, d'une élégance qui ne déparerait pas la comparaison avec la fabuleuse fluidité d'un Mizogushi.

Mais le plaisir émerge également de l'interprétation de Valmont par Gérard Philipe — pour une fois pas trop engoncé dans son élocution tragédienne. Décontracté mais ferme, moqueur plus que foncièrement cynique, son personnage rend un ton juste, mieux encore que ne l'eut pu faire Maurice Ronet par exemple (dont le mélange de décadentisme et de primesauts juvéniles n'eût quand même pas manqué d'allure pour répondre à ce concert de gorges chaudes et de regards torves). Il faut le voir dans son numéro de soupirant éconduit, tout en assurant sa victime de son désintéressement le plus chaste. On comprend dès lors tout ce que le film lui doit — et peut-être, le tour de force que vient d'accomplir la direction de Vadim. Jeanne Moreau enfin, bien qu'elle en possède la déliquescence, achoppe à reconstruire sa Merteuil là où précisément celle-ci, mue par les ressorts de la jalousie mortifère, devrait nous inquiéter quant à l'issue du combat. Pas moyen d'y croire! Et c'est dommage!

Nihil obstat. C'est quand même à Paul Valéry que revient le dernier mot pour la défense de cette jolie bluette: «Son ouvrage demeure une diversité de moments et de morceaux, mais il en est qui sont [filmés] pour toujours. Tel qu'il est, je le regarde avec révérence, et je ne l'ouvre jamais que je n'y trouve des raisons d'admirer son auteur plus que lui [le film].» ■

### GUN CRAZY.

É.-U. 1949. Ré.: Joseph H. Lewis. Int.: John Dahl, Peggy Cummings. 86 min.

### LES LIAISONS DANGEREUSES.

Fr. 1959. Ré.: Roger Vadim. Int.: Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Annette Vadim. 105 min.

Voilà donc le destin même du personnage résumé dans les vingt premières minutes.

La suite est autrement passionnante, car l'existence somme toute banale de Bart se compliquera par la rencontre de l'amour: amour ravageur s'il en fut! Laurie est tireuse d'élite dans un parc d'attraction ambulante. Séduisante, sulfureuse, elle aura tôt fait de prendre Bart à sa déraison. «L'aventure sans fin et sans fond où les embarque leur rencontre (...) est fondée sur le postulat le plus simple et le plus absolue de la passion; ils sont simplement incapables de se séparer» (L. Seguin). De hold-up en cavale, l'histoire du couple se calquera de plus en plus, en évoluant, sur les mouvements de manège des foires qui parsèment leur course effrénée vers sa conclusion. Tout comme le pivotement à 180 degrés du jeune Bart dans la séquence d'introduction, Laurie exécute son numéro de tir avec un balancement du corps d'une régularité quasiment mécanique. Hémisphérique ou entière, la trajec-

toire de ces «amants de la nuit» ne peut rencontrer son véritable terme sans que celui-ci, d'emblée, ne se soit soumis à la même dialectique. Chaloupage de la valeur d'un plan plus avant dans le film; renversement de cette valeur sous la pression coercitive des événements; va-et-vient alternant d'un bord à l'autre du cadre, ou dans le mouvement (ainsi la séquence du dancing quand Laurie et Bart, en dansant, le traversent une première fois, insoucians de la menace extérieure; le retraversent en sens inverse pour s'en aller, puis, une troisième fois, en fuite, dès lors, vers la sortie arrière). Toutes ces figures rappellent (pour le profane que je suis) celles, concurrentes, du procès dialectique hégélien, dont la synthèse «supprime en l'intégrant» la contradiction du terme précédent.

Cinéaste d'un seul chef-d'œuvre, a-t-on pu dire de J.H. Lewis. Il n'empêche que l'éclat de *Gun Crazy*, dont le sens obvie repose dans l'exacerbation du désir, rejaille avec