

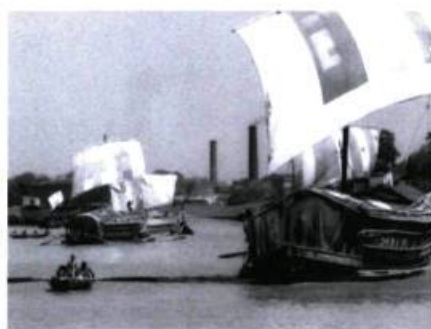
## Quelques DVD

par Édouard Vergnon

**E**n 1965, Jacques Tourneur déclarait à la revue *Présence du cinéma* que dans « le film d'horreur, l'horreur véritable, c'est de montrer que nous vivons tous inconsciemment dans la peur ». Sur sa méthode, le cinéaste confiera par la suite aux *Cahiers du cinéma* : « J'ai toujours pensé que l'on doit évoquer les choses et ne jamais les montrer. La seule véritable horreur est dans votre esprit ». Ainsi est exposé, avec 40 ans d'avance, le sujet même de *The Village* et son dispositif. En désignant un hors-champ porteur de menace et d'imaginaire, le mouvement de caméra inaugural du film – lorsque la caméra zoome lentement sur les bois alentours – participe en effet de cette croyance à l'invisible. L'important est autant ce qu'il suggère (la présence de créatures tapies derrière les arbres) que ce qu'il exprime (elles sont surtout tapies dans la conscience même qu'en ont les personnages). On se souvient alors de ce panoramique nocturne autour de la maison isolée dans *Out of the Past*, qui ne faisait rien physiquement advenir (on ne voyait qu'une porte ouverte, une cour intérieure, la flore environnante) mais qui véhiculait puissamment la dimension fantomatique du récit. Il serait trop long ici de détailler cet art commun de la suggestion propre à l'œuvre de Tourneur et au film de Shyamalan. Citons-en un qui tient à la façon de faire surgir le danger. La première apparition extrêmement furtive de la créature, qui disparaît sur le bord gauche du cadre, nous laisse dans le doute de l'avoir vraiment vue. Seul le froissement des feuilles a prouvé sa présence. Procédé de mise en scène identique dans *Night of the Demon* et surtout dans *The Leopard Man*, lorsque le léopard bondit hors champ sur une jeune femme dans un cimetière et que ce bond n'est rendu visible que par le plan des branchages qui remuent. Lucius (Joaquín Phoenix) aurait sans doute plu à Tourneur, car il partage avec ses héros un même pragmatisme teinté de réserve et de courage. « Je ne pense pas à ce qui peut arriver, mais à ce qu'il faut faire », dit-il à sa bien-aimée lorsqu'elle l'interroge sur sa témérité. Cette

phrase, Dana Andrews, Robert Mitchum ou Kent Smith (l'amoureux de *Cat People*) auraient pu la glisser.

L'apport spécifique de Shyamalan réside plutôt dans le double enjeu romanesque et politique de son film. À cet égard, c'est bien le coup de théâtre final (injustement conspué) qui lui donne sa dimension politique, sinon philosophique. Mieux qu'une simple parabole sur l'Amérique, il illustre efficace-



*The River* de Jean Renoir (1951).

ment cette pensée de Pascal : l'important n'est pas tant de savoir si telle entité existe ou non, mais de s'interroger sur les avantages que l'on a à croire que cette entité existe ou non. Quant à l'enjeu romanesque du film, il éclate le temps d'une grande scène lyri-



*Night and the City* de Jules Dassin (1951).

que : lorsque sur le pas d'une maison, tandis qu'une créature s'approche, la main de Lucius empoigne celle de sa fiancée et qu'ils courent se réfugier sous une lourde porte de bois où se cachent une cohorte d'enfants apeurés. C'est moins la créature (floue) ici qui importe que ce que la caméra met au point, soit cette main tendue de la jeune

filles qui brave le danger (tout en attendant une forme de secours) et celle, surgissant du bord droit du cadre, de celui qui l'aime et la protège en secret. Si la séquence est si poignante, c'est parce que son découpage est tout entier orchestré autour de ces deux mains qui se touchent et que tous les moyens dont il dispose – montage, ralenti, musique – convergent ensemble vers ce point culminant pour, sitôt atteint, ralentir le temps et maintenir très haut l'intensité : ce lent travelling qui accompagne la course fébrile des amants et fait renaître à chaque pas la musique. L'émotion naît aussi de l'écho : on songe à la mère de Lucius qui, lors de la scène de mariage précédente, cherchait à tenir la main de l'homme qu'elle aime elle aussi en secret, mais en vain.

Une autre séquence, tout aussi impressionnante, montre bien les pouvoirs étonnants du cinéma. Elle mérite d'être décrite : Lucius est chez lui, on frappe à la porte. Il l'ouvre et aperçoit Noah (Adrien Brody). On n'entend que le vent du dehors. Noah rentre dans la pièce. Les deux hommes sont cadrés en plan moyen. Lucius recule de quelques mètres. Un lent mouvement de caméra le cadre alors en plan plus rapproché, puis s'arrête aux épaules. Pas un bruit. Quelque chose pourtant s'est passé. On ne sait pas quoi, on ne le voit pas, on ne l'entend pas, mais on le ressent. D'où nous vient cette prescience ? De la seule disposition du personnage dans le cadre et c'est magnifique. Il s'ensuit un effet saisissant : Lucius aura été poignardé quelques secondes à notre insu (la caméra cadrerait son visage), tout en ayant quand même souffert sous nos yeux (tandis que nous regardions son visage, il était poignardé au ventre, dans cette partie du cadre que nous ne voyions pas).

### Jules Dassin

Bonheur que de pouvoir redécouvrir, grâce aux éditions Criterion, deux films noirs de Jules Dassin. *Night and the City* (1951) tout d'abord, considéré à juste titre comme son chef-d'œuvre. La beauté du film tient déjà au regard bienveillant, riche



*Thieves' Highway* de John M. Stahl (1949).

et nuancé du cinéaste sur ses personnages : ni bons ni méchants, mais des hommes et des femmes en mal d'affection, qui rêvent leurs vies et finiront tous par perdre l'être qu'ils aimaient. Chacun d'entre eux, aussi petit soit-il, trouvera ici le temps d'exister. Par son rythme haletant, la composition savante mais jamais ostentatoire de certains plans et l'heure nocturne du récit, la mise en scène dynamique de Dassin exprime parfaitement la course éperdue de Fabian (Richard Widmark). La superbe scène de lutte entre l'Étrangleur et Gregorius, que sa longueur même et l'absence de musique rendent très émouvante, atteste en outre de la grande sensibilité du cinéaste. Elle transparaît aussi dans nombre de plans où les personnages apparaissent pensifs et silencieux, et dans une topographie expressive de l'action. Quelques images continuent de nous habiter bien après la projection : Gene Tierney pleurant recroquevillée au bas du cadre, le fils de Gregorius et ses hommes de main courant au loin sur un pont, puis assistant immobiles – tels des anges noirs posés sur la ville – à la mort de Fabian.

Moins célèbre, *Thieves' Highway* (1949) est un film tout aussi attachant. L'infiltration en milieu hostile de son héros, son tressaillement intérieur au contact d'un monde violent et corrompu, évoquent certains films policiers ultérieurs de Samuel Fuller et anticipe lointainement le bouleversant *On a Dangerous Ground* de Nicholas Ray (même scénariste), tandis que sa visée humaniste – témoigner du quotidien éprouvant des transporteurs routiers – porte encore trace des *Raisins de la colère* de Ford. Hormis le jeu sobre et instinctif de Richard Conte, le film souffre néanmoins d'une direction d'acteurs un peu archétypale – méchanceté d'un Lee J. Cobb trop cabotin opposée à la bonhomie potache de certains chauffeurs – et de quelques touches humoristiques convenues. Réserves qu'on peut juger mineures, tant le talent du cinéaste est indéniable dès qu'il s'agit de conférer une épaisseur à la fois dramatique et poétique aux lieux, de donner vie à la faune bigarrée des marchés et d'utiliser au mieux le jour et la nuit (c'est d'ailleurs peut-être la plus belle réussite du film que de parvenir ainsi à donner corps à la lumière). Ces deux DVD ont été supervisés

par Dassin lui-même et sont accompagnés de brefs entretiens avec le cinéaste.

### Miroir des couleurs

Évoquons pour finir l'incroyable expressivité du technicolor dans *The River* de Jean Renoir et *Leave Her to Heaven* de John M. Stahl. Très différentes l'une de l'autre, ces deux œuvres sublimes ont ceci de commun qu'elles transfigurent les décors dont elles disposent par une utilisation des couleurs et de la profondeur de champ étonnamment créatrice de sens. C'est l'absence même de naturalisme et la valeur méditative des paysages qui servent ici au mieux la vie intérieure des personnages : les lieux travaillent en écho avec le récit et lui donnent des résonances insoupçonnées (comme si l'inconscient des personnages s'y exprimait) en offrant une lecture plastique et muette de leur intimité. La restauration DVD de *Leave Her to Heaven* rend pleinement justice au talent pictural de Stahl, tandis que *The River* est exemplaire du travail éditorial de la maison Criterion : image parfaite et bonus éclairants. On a le sentiment de posséder deux trésors. 