

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

48 | 2006
Varia

Le fonds Barthélemy Amengual

François Albera



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/461>

DOI : 10.4000/1895.461

ISBN : 978-2-8218-1006-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2006

Pagination : 74-115

ISBN : 2-913758-48-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Le fonds Barthélemy Amengual », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 48 | 2006, mis en ligne le 01 février 2009, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/461> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.461>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Le fonds Barthélemy Amengual

François Albera

- 1 En avril 2005, Barthélemy Amengual, qui souhaitait se défaire de sa bibliothèque et de sa documentation, a signé une convention avec la section d'Histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, par laquelle il lui cédait l'ensemble de ses archives en vue de la constitution d'un fonds qui porterait son nom et permettrait de stimuler la recherche sur son œuvre critique et sur les objets d'études sur lesquels il avait, sa vie durant, réuni une documentation abondante. Ce désir de léguer sa bibliothèque de travail et ses archives avait été exacerbé par la perte d'une partie de sa documentation qui avait été entreposée dans une maison de campagne et n'avait pu en être déménagée le moment venu.
- 2 Depuis sa disparition inattendue et à la demande de sa veuve Jacqueline Amengual, l'ensemble de cette archive a été transportée à Lausanne où elle est en voie d'inventaire et d'indexation. On peut cependant en donner un aperçu général en même temps qu'en soustraire quelques pièces donnant une idée de la rareté des matériaux rassemblés que l'on a ici bornés à des textes, sans doute inconnus de la plupart des lecteurs de *1895*, dus à Amengual.
- 3 En dehors de la correspondance (notamment avec René Clair ou Guido Aristarco), cette archive ne contient pas, semble-t-il, de manuscrits non publiés ou de brouillons d'articles publiés (sinon par exception et à moins de découvertes ultérieures), en revanche, elle comporte une cinquantaine de cahiers manuscrits répartis sur plusieurs décennies constituant une sorte de « journal de travail » où le critique a consigné des notes développées sur les films qu'il voyait — et sur d'autres manifestations (expositions, lectures).
- 4 Mais ces cahiers sont beaucoup plus que cela puisqu'ils fonctionnent comme une sorte de « thésaurus » couvrant l'ensemble de la documentation et permettant le renvoi à des notes antérieures dans les cahiers mêmes (lors d'une seconde ou énième vision du même film à plusieurs années de distance), à des ouvrages, à des articles de revues, etc. La numérotation se retrouvant dans les sources, soit en tête d'ouvrage, soit dans les pages concernées. L'actualité de cette documentation était donc régulièrement renouvelée : additions de références, corrections de données (dates, titres notamment),

- filmographies, etc., confrontation avec d'autres études. Actualisation qui s'est poursuivie jusqu'en juillet 2005 : ainsi trouve-t-on dans une ancienne édition de *l'Histoire générale du cinéma* de Sadoul un renvoi à une récente publication sur Léonce Perret (à l'AFRHC) ou à l'étude concernant Sadoul lui-même parue dans 1895 (« Faut-il oublier Georges Sadoul ? », n°44, décembre 2004).
- 5 La bibliothèque d'Amengual constituait donc un réseau extrêmement dense lui permettant, lors de son travail d'écriture, d'utiliser le plus aisément possible l'ensemble de ses ressources. On le remarquera, ci-dessous, dans l'un de ses derniers textes daté de 2004, où il se réfère à un épisode datant de son travail d'instituteur en Algérie puis, de manière détaillée, au film de Karl Heinz Martin *Von Morgens bis Mitternacht*, vu plus tard, évoqué à partir de notes détaillées prises à Pordenone.
 - 6 Cinq cahiers d'écolier recueillent, par ailleurs, des coupures de presse (de 1947 à 1961) collées et référencées, portant avant tout sur la presse d'Alger à laquelle Amengual collaborait (*Alger Républicain*, *Dernière Heure*, *le Journal d'Alger*, *l'Écho d'Alger*, *Bulletin Tourisme et Travail*, *Cinéaf*, etc.) et également d'Oran (*l'Écho d'Oran*, *Oran Républicain*), ou qui rendait compte de ses présentations de films dans le cadre du Ciné-Club d'Alger et des Amis de la Cinémathèque. Ces derniers comptes rendus sont évidemment une source précieuse pour mesurer l'importance de l'activité de conférencier d'Amengual qui devient rapidement président de la Fédération algérienne des ciné-clubs. Ils sont parfois assurés, dans les mêmes journaux, par Amengual lui-même ou par un de ses amis, selon que la présentation du film était revenue à celui-ci ou à celui-là. Mais Amengual ne cachait pas que c'est souvent l'orateur lui-même qui rendait compte, sous la signature de son complice, de sa propre conférence ou présentation...
 - 7 Ce vaste corpus concernant l'orateur Amengual vient relativiser l'idée exprimée par l'un des préfaciers de son anthologie publiée en 1997 chez Nathan, selon laquelle il aurait eu « deux existences », celle d'« une profession assurée avec ses exigences et sa *monotonie* » et l'autre, « la vie *recluse* en cinéma de l'amateur, du chercheur, de l'écrivain » (*Du Réalisme au cinéma*, p. 8 — je souligne). Tant à l'école primaire qu'il refusa de quitter chaque fois qu'on voulut lui en donner l'occasion « pour de plus hautes fonctions », que dans cette continuelle rencontre avec le public qu'il menait en militant culturel à Alger (parfois Oran) et continua de mener à Lyon et Perpignan aussi longtemps que ses jambes purent le porter, il a, au contraire, su aller et venir d'un pôle à l'autre de son activité.
 - 8 En outre cette abondante documentation rendant compte des conférences d'Amengual permet de comparer des types d'accueil selon l'orientation idéologique des journaux et de confronter les citations qu'ils font respectivement de l'orateur (certains films sont cités ici et non là). On le verra ci-dessous avec l'exemple des deux conférences sur « le mythe de Tristan et Yseult au cinéma ».
 - 9 Quelques cahiers enfin recueillent des articles de Georges Sadoul découpés dans *les Lettres françaises* (à partir de 1946), tandis qu'une grande quantité de coupures de presse, pages de magazines, etc. classées par auteurs sont par ailleurs réunies et vont jusqu'à une date récente (été 2005).
 - 10 La bibliothèque contient des collections de revues de cinéma la plupart du temps intégrales (outre les Cahiers du cinéma, Positif, CinémAction, on peut citer l'Écran français, Bianco e Nero, Film Critica, Cinema nuovo, la Revue internationale de filmologie, Études cinématographiques, etc.), ou non (Poétique), et un grand nombre d'ouvrages en français, italien et russe essentiellement, dont des corpus très abondants

concernant Dovjenko (en diverses langues y compris l'ukrainien), René Clair, les cinémas soviétiques, italiens et français en particulier, mais aussi Greta Garbo, et tout un ensemble de brochures, de fascicules et de programmes liés à des manifestations, festivals, etc.

- 11 L'examen des volumes et des revues réserve toutefois des surprises puisque des notes y remplissent parfois les marges (avec, toujours, le renvoi au « thésaurus » permettant d'établir les « liens » avec d'autres parties du fonds), des lettres y sont glissées ou des coupures de presse. L'habitude de prendre des notes sur des papiers de récupération permet parfois de rencontrer involontairement tel ou tel aspect des activités d'Amengual (bulletin de retard scolaire d'Algérie, circulaires de la MGEN, feuilles volantes de ciné-clubs, etc.)
- 12 Les notes de commentaire reportées dans les marges des ouvrages sont évidemment les plus intéressantes et offrent un aperçu de la « génétique » du texte critique chez Amengual. Ainsi les pages 180-181 de *l'Histoire d'un art-Le Cinéma* de Georges Sadoul (Flammarion, 1949), concernant *la Terre* de Dovjenko, comportent-elles des ajouts manuscrits : corrections dans la relation du film, développements personnels qui se retrouvent dans le texte du *Dovjenko* d'Amengual (« Cinéaste d'aujourd'hui » n°60, Seghers, 1970) avec une citation de ce même texte de Sadoul (pp. 64-65).
- 13 Parmi cet abondant corpus, on a retiré 8 textes :
- 14 1. « La Confession ». « Conte » signé F.-B. Amengual (cet « F. - » pourtant sans fondement à l'état-civil sera maintenu jusqu'en 1952 avec la variante « F. B.-A. » et « F.B.A. ») dans une revue littéraire parisienne de 1938, *le Cocktail littéraire* (directeur Édouard Charton, rédacteurs en chef Louis-Nils Persson et Georges Villeneuve), pp. 5-8.
- 15 Dans ce numéro 6 de novembre-décembre 1938, qui ouvre sur une évocation d'Alain-Fournier, on relève également un poème de Michel Zérafra et un autre de Gilbert Mury.
- 16 2. « Il faut écrire ou vivre ». Texte signé B. Amengual (daté du 17 août 1946), publié dans le n°1 de la petite revue *l'Envers et l'Endroit*, 1949, pp. 12-15.
- 17 Ces « Cahiers de critique et d'expression littéraires publiés par les soins de Charles Autrand et Pierre Carrigüe », ne comportent aucune date (ni d'édition, ni d'impression), mais par déduction on peut affirmer qu'ils débutent en 1949. Dans un « Hors Série » Autrand présente le projet de la revue en la reliant à un texte programmatique datant de 1938. Dès le n°2, c'est Charles Autrand seul qui assure la direction de ces cahiers. En 1939, Max-Pol Fouchet présentait une plaquette de ses poèmes, *Expérience de la Nuit*, publiée dans les *Feuillets de l'îlot* (n°28). Le fonds conserve également le n°7 de novembre-décembre 1972.
- 18 3. « Roman et cinéma ». Feuilleton ronéoté offrant la trame d'une conférence et un schéma de discussion avec le public de Travail et Culture.
- 19 Ce feuillet, sans doute distribué aux auditeurs, devait leur servir de pense-bête et permettre d'entamer sans retard la discussion après la conférence.
- 20 Cinq coupures de presse d'*Alger Républicain*, du *Journal d'Alger*, de la *Dépêche Quotidienne* et de *Dernière heure*, rendent compte, entre le 12 et le 15 janvier 1951, de cette conférence et de la discussion qui a suivi, salle de l'Agriculture, puis trois coupures de presse de *l'Écho d'Oran*, *Oran Républicain* et *l'Écho du Soir* entre le 2 et le 6 novembre. Une conférence ultérieure, « Le monde et le récit au cinéma » puis « Le Je, le Moi et le Il au cinéma » poursuivent et approfondissent ce premier volet. Ce dernier texte est publié dans une version développée dans *Image et son* en 1950 (Christian Metz y renvoie dans

- un texte de 1967 recueilli dans ses *Essais sur la signification au cinéma* 1, p. 46). Le texte est collé dans l'un des cahiers de coupures de presse.
- 21 4. « Une formule progressiste. Le Ciné-Club ». Compte rendu signé J. Grey, publié dans *la Liberté* du 16 novembre 1950, d'une conférence sur Charlot de B. Amengual.
- 22 L'auteur exalte ses lecteurs à suivre le cycle de causeries dont celle-ci est la première. Le texte est collé dans l'un des cahiers de coupures de presse.
- 23 5. « Le Mythe de Tristan et Yseult au cinéma » et « Le cinéma contre le mythe de Tristan », deux conférences de Travail et Culture données en janvier 1952.
- 24 Ces deux conférences procèdent du dédoublement de la première, le temps ayant manqué pour donner le développement nécessaire à ce thème qu'Amengual reprendra magistralement à propos de *Vertigo* dans le numéro de mars 1960 de *Premier Plan* sous le titre : « Hitchcock contre Tristan » (repris en 1971 dans *Études cinématographiques* n° 84-85 puis dans l'anthologie *Du Réalisme au cinéma*, Nathan, 1997). *Vertigo*, premier film de ce cinéaste qui lui laissa au cœur « une écharde » et où il vit un « contre Tristan » qui n'était point celui qu'il avait évoqué dix ans plus tôt.
- 25 L'importance de ce thème dans la réflexion d'Amengual est si évidente qu'il est intéressant d'en lire la première formulation que l'on voit construite sur la lecture attentive de *l'Amour et l'Occident* de Denis de Rougemont (qui est à peine évoqué dans le texte de 1960). À ces deux résumés ronéotés distribués aux auditeurs, on ajoute quelques extraits de presse relatant les conférences dans *le Journal d'Alger, Alger Républicain* (il en est d'autres dans *Dernière Heure*, *la Dépêche quotidienne* ainsi qu'une feuille ronéotée signée M. E. Weymann qui rend compte des deux conférences et de l'ambiance de la salle). La coupure du *Journal d'Alger* doit retenir l'attention car, non signée, elle semble identifiée par Amengual comme de sa plume : dans le cahier où elle figure, il l'a marquée d'un astérisque qui revient çà et là dans le corpus avec cette très probable signification.
- 26 6. Une lettre à Maurice Bessy à propos de Charlot. Datée du 27 mai 1952.
- 27 Ce double dactylographié était glissée dans le volume de Glauco Viazzi, *Chaplin e la Critica* (Laterza, 1955, pp. 306-7), là où figure, sous le n° 108 de la bibliographie, la référence au livre de Maurice Bessy et Robert Florey, *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit* [Damase, 1952] dont il est question dans cette correspondance.
- 28 Amengual donna de nombreuses conférences sur Charlot (« Évolution et signification du mythe de Charlot » à Travail et Culture en 1950, « Chaplin est-il le frère de Charlot ? » sous l'égide du syndicat des cheminots CGT d'Alger en mars 1953, « Charlot entre le type et la personne » à Tourisme et Travail en novembre de la même année, etc.) qui forment les éléments de son *Charlie Chaplin* édité par *Premier Plan*, n°28, 1963.
- 29 7. Un extrait de l'ouvrage de B. Amengual, *le Petit Monde de PIF le Chien. Essai sur un "comïc" français*, publié par Travail et Culture d'Algérie, 1955 (pp. 104-112).
- 30 Il s'agit du chapitre VII intitulé « Arts et techniques du "Comïc" » où l'auteur se livre à une analyse pionnière du « langage » de la BD dans les termes du « langage » du film. Il est étonnant que les études sémiologiques consacrées à la bande dessinées dans les années 1970 aient ignoré cette étude ; il est vrai qu'elle connut un sort malheureux à sa sortie en raison de la proximité du déclenchement de l'insurrection nationale algérienne. Le PCF qui aurait dû assurer la diffusion du volume en France y renonça semble-t-il pour ne pas sembler s'intéresser dans les circonstances politiques d'alors à un sujet aussi « léger » qu'une bande dessinée. Il reste que l'avoir ignorée par la suite —

alors que *Pif* devint un magazine pour les jeunes (prenant la relève de *Vaillant*) et que *l'Humanité*, *Alger Républicain* et nombre de journaux communistes de par le monde continuaient de publier les « strips » en question — demeure inexplicable et impardonnable.

- 31 8. « Naissance d'un expressionnisme ». Texte publié en mars 2004 dans le bulletin de l'URDLA à Villeurbanne, *Ça presse...* (n°20, pp. 10-12).
- 32 L'URDLA, dont l'acronyme signifie « Utopie Raisonnée pour les Droits de la Liberté en Art », est un Centre international de l'estampe et du livre, sis à Villeurbanne. Le bulletin est dirigé par Max Schœendorff et y collaborent régulièrement des proches d'Amengual (Freddy Buache, Bernard Chardère, Louis Seguin notamment) qui furent de l'entreprise « Premier Plan ».

ANNEXES

1. La Confession. Conte

Il doit y avoir une bonne heure que je suis là assis sur ce banc, au fond d'un jardin obscur et désert et cela ne me passe pas, j'ai mal sous les cuisses et aux articulations. Il y a quelque chose qui court le long de mes bras comme une boule ou une crampe. Quand je déplace — à peine — la tête, j'ai l'impression douloureuse que mon cerveau ne suit pas mon crâne. Je dois avoir la fièvre.

Un bourdonnement incessant emplît mes oreilles. Peut-être sont-ce les autos qui filent sur la route, tout près, ou peut-être le jet d'eau qui clapote derrière moi ? Je ne sais pas, je ne veux pas savoir. Il m'est impossible de détacher mon esprit de cette douleur abdominale qui me tord, m'attire tout entier vers le blanc, mes pieds, le sol. Et pourtant, sans cette douleur je ne serais pas mal ! La tête ne me tourne plus. Mes yeux ont perdu le voile qui, à un moment, les obnubilait. Je respire normalement et je ne tremble pas. Heureusement que tout à l'heure je suis parvenu à gagner ce banc, car je me sens de moins en moins capable de me lever. Déjà la nuit est tombée, fraîche ; mais je suis décidé à rester ici jusqu'au matin.

Ce qui m'irrite, c'est la femme assise près de moi. Je n'ose pas me plaindre devant elle. D'ailleurs elle ne secourrait pas. Elle est grande. Elle doit être bien faite. C'est sans doute une prostituée qui attend son heure. J'en ai aperçues avant ma crise dans les taillis avec leurs clients.

Elle s'est tournée vers moi : et elle me regarde. Un nuage cotonneux découvre la lune. Nous sommes à peine éclairés. Mais je la vois suffisamment bien. On ne dirait pas une courtisane. Elle est belle et peu fardée, elle peut avoir trente ans. Elle serre les mâchoires. Elle me regarde mieux puis me demande d'une voix traînante d'hésitation :

— Vous ne savez pas où passer la nuit ?

Elle croit que je suis un clochard.

— Non, dis-je, ce n'est pas... Le reste se déforme au fond de la gorge, je m'aperçois alors que je ne peux presque plus parler. Ma voix est devenue caverneuse, s'est éraillée. Elle a seulement compris : « Non ». Aussi continue-t-elle :

— C'est comme moi, je ne sais pas où aller. Mais moi je pourrais me payer l'hôtel ou aller chez moi... elle rit étrangement en prononçant ce mot. Mais je ne veux pas signaler ma présence ; j'ai peur. Il est possible qu'on me cherche... depuis deux semaines. »

Sa voix est très calme. Elle parle doucement et bien que je ne la voie pas — la lune est de nouveau voilée —, je suis certain qu'elle sourit. Il me semble que je souffre moins. Peut-être parce que j'oublie ? Elle jette un regard circulaire, tend l'oreille quelques secondes. Elle s'est levée soudain et a disparu dans un buisson qui froisse tumultueusement ses feuilles. Mais elle revient aussitôt, se rassied tout contre moi.

— Je m'effraie sûrement à tort. Tout s'est bien passé, personne ne m'a vue et puis, on ne me connaît pas. Malgré tout, j'ai peur. C'est idiot, mais je ne peux pas m'en empêcher. Depuis quinze jours je n'arrive plus à dormir, je ne reste « chez moi » — sa voix a encore sur ces mots une inflexion bizarre — que quelques minutes le matin. C'est pour éviter d'intriguer la concierge, vous comprenez ? Le soir je ne parviens pas à y fermer l'œil. Alors je n'y passe plus mes nuits. J'ai essayé l'hôtel, j'y dors mieux, bien sûr, mais c'est ruinant. Déjà que je devrais abandonner mon appartement, maintenant qu'« il » n'est plus là pour payer le loyer...

Un tremblement nerveux la secoue et fait gémir le banc, pitoyablement.

— Remarquez que ce n'est pas réellement de la peur. De quoi aurais-je peur ? Personne ne sait que je suis coupable, je crois plutôt que c'est du remord. Et pourtant je me sens encore capable de refaire ce que j'ai fait ; je ne regrette donc pas ? Alors c'est peut-être l'amour. Ce serait terrible, je pensais qu'il était mort avec « lui »... Vous voyez, je ne sais pas, je dois éprouver tout cela en même temps. Toujours est-il que je ne peux plus dormir, je pleure, j'ai horriblement mal au cœur, j'étouffe, je suis obligée de sortir, de marcher, me mêler à la foule. Et les cafés, le cinéma, ça coûte ! Il me faut restreindre mes dépenses. Et puis quand minuit est passé, on me prend pour une prostituée. Il n'y a rien qui m'abatte plus que cela... »

Elle se tait un moment, je ne souffre plus du tout. Mais je suis de pierre, de la tête aux pieds. Il doit m'être impossible de bouger, je ne peux pas le vérifier, je suis étrangement bien, j'ai voulu demander à ma voisine ce dont elle est coupable. Mais mon gosier ne s'est pas contracté et ma langue est pétrifiée. Elle a un goût drôle, froid, je ne m'en étonne guère, je suis bien. Tout me passera.

Mon immobilité et mon silence intriguent probablement la jeune femme. Elle me détaille, je suis maintenant plus éclairé qu'elle. Son examen l'a satisfaite. Elle brandit la tête et reprend :

— C'est vrai, je ne vous ai pas dit... Eh bien, vous savez l'ingénieur qui s'est tué, le douze, dans son bureau. Non ? Vous ne savez pas ? Tous les journaux en ont parlé pourtant, après avoir hésité entre le crime et le suicide. Vous n'êtes pas crieur de journaux. Non, alors vous n'avez pas d'argent à jeter... L'ingénieur Paul Masson, c'est « moi » qui l'ai tué ! J'étais sa maîtresse. Il voulait m'abandonner sous prétexte que je le trompais, je

vous jure que ce n'est pas vrai. Lui me trompait, j'ai des preuves : je l'ai fait filer. Il m'avait installée dans un appartement meublé, rue de La Fontaine — celui qui me reste encore jusqu'à la fin du mois.

Il ne m'aimait plus. Mais moi je l'aimais toujours. Et j'ai peur de l'aimer encore, j'ai voulu le garder. Qu'il me trompât, j'avais fini par l'admettre : il était jeune et puis, je ne suis pas de son monde, moi. Mais il ne voulait plus me revoir. Il me l'a annoncé un soir que nous revenions du bois, dans sa voiture. Car je n'étais jamais allée chez lui. Il vivait seul pourtant. Il n'est d'ailleurs presque jamais venu chez moi. La plupart du temps, il m'emmenait dans la Delage. Alors j'ai pâli et mon cœur s'est mis à bondir comme une balle de caoutchouc — elle rit imperceptiblement — je l'ai supplié, en sanglotant. Vous ne savez pas ce que cela déchire, une séparation sans vrais motifs, je n'ai plus rien su dire d'autre que « garde-moi, je t'aime » à deux ou trois reprises. C'est drôle comme on est stupide dans ces moments-là... je ne lui ai pas fait un reproche, une proposition, je n'ai pensé à rien. Nous nous sommes quittés, sur un poignée de main, « bons amis ».

Mais je suis allée chez lui, le lendemain. Il a voulu me consoler, me faire une raison, je l'ai laissé parler. Tout au plus ai-je prononcé deux phrases. Puis je me suis levée pour partir, j'ai fouillé dans mon sac, j'ai froissé des papiers pour ne pas l'alarmer, j'en ai jeté quelques-uns — oh ! pas compromettants, ce n'était pas des lettres — sur la table. Et j'ai sorti mon revolver...

Il est tombé sans crier et en moi rien n'a bougé, je me suis enfuie.

Le concierge ne m'a vue ni monter, ni descendre. Et d'ailleurs il ne me connaît pas. Personne dans le quartier ne me connaît.

Quand j'ai tiré, j'étais à sa droite, tout près de lui. Tout le monde a cru au suicide. La police n'a même pas ouvert d'enquête, je suis seule au monde à savoir comment « il » est mort. Ça m'étouffe par moments, mais habituellement ça me soulève d'une sorte de plaisir...

Elle éclate d'un rire qui sonne drôle. Sa voix est restée calme. Seul son souffle est court, je ne sais pas ce que je pense. Est-elle méprisable, a-t-elle ma sympathie ? Je la regarde comme si elle ne m'avait jamais rien dit. Mes jambes se sont alourdies et ma paralysie commence d'être douloureuse, je tente inutilement de les remuer.

Elle devine — je ne sais à quoi, car tout mon être, moins les yeux, est resté immobile — ma volonté. Elle cesse de rire et me considère fixement. Puis elle perd son calme, se met à trembler. Elle bégaye. Son tremblement s'accroît, la secoue tout entière et je ne perçois plus que des mots incohérents : « témoin... police... dénoncer... encore un. »

Ma rigidité et mon silence l'ont effrayée. Et puis elle s'est aperçue qu'elle n'était plus seule à savoir... Alors elle s'affole, se jette sur moi, je bascule et ma tête heurte violemment le dossier du banc qui grince, je ne sens rien, qu'une forte poussée, comme une rafale chaude. Elle s'est immobilisée, debout, devant moi, je ne peux lui nuire. Elle se rassure. Elle ne tremble plus. Ses phrases sont redevenues intelligibles. Elle est à nouveau assise près de moi. Elle me fixe, le regard mauvais. Elle ouvre son sac, y prend un revolver minuscule, à peine plus gros qu'un briquet et, l'index sur la gâchette, me l'approche... l'approche, je veux brutalement repousser sa main, la désarmer peut-être. Mais mon bras ne bouge pas. Comme dans ces cauchemars où l'on rêve de fuite et l'on ne peut pas marcher. Alors je crie, à me rompre la gorge, je n'entends rien et elle se met à rire. Aucun son ne sort de ma bouche. Elle rit sûrement de la grimace qui, sous la peur

et l'effort, tord mon visage blanc ; j'essaye désespérément de mouvoir mes membres, d'émettre un son. Elle rit encore, d'un rire insensé qui me déchire les tympanes comme un grelot secoué tout contre mes oreilles.

J'ouvre la bouche toute grande, je ne peux même pas trembler. Alors, elle tire, je reste immobile, la tête renversée, les yeux perdus dans les étoiles. Et puis tout s'en va : elle, les étoiles, moi et le jardin.

F.-B. Amengual

2. Il faut écrire ou vivre

« Les hommes pourraient vivre le romanesque qu'ils recherchent si avidement dans la littérature, s'ils ne craignaient pas la souffrance. »

Donc Caillois voit la littérature naissant d'une carence vitale, d'un manque de courage devant la vie vraie. Les hommes se coupent de l'aventure par peur de souffrir. Mais qu'ils acceptent la souffrance et le romanesque sera leur pain quotidien. Je dis tout de suite que, si les prémisses sont exactes, rien n'est moins sûr que la conclusion.

Lecteur, j'ai une certaine attitude vitale, une certaine posture existentielle. Héros réel, j'en ai une autre, radicalement différente. Valéry écrit : « Après tout, il s'agit de savoir ce que donne la sensation de vivre davantage, ou la présence extrême de l'instant, ou la présence extrême du possible » et il est au cœur du problème.

Il y a quelque inconséquence, ce me semble, à faire entrer le romanesque dans la souffrance, j'entends la vraie souffrance de tous les jours, alors précisément que la conquête la plus valable de la littérature ce pourrait être la destruction de la souffrance en tant que telle.

Je lis un roman. Je m'identifie plus ou moins à ses héros. Avec eux je frémis, je me réjouis, je pense, je souffre, je sanglote parfois même ; avec eux, je meurs, — et avec l'auteur ressuscite. Mais de la première page à la dernière, du commencement à la fin, j'ai eu plaisir à lire. Mon bonheur s'est maintenu constant. Pour utiliser une terminologie commode, je nommerai cela vivre sur le plan de l'être. Tous mes moments ont été valables pour eux-mêmes et tous, quoique avec des forces inégales, m'ont donné cette sensation de vivre intensément que je veux confondre avec la vie. De la joie comme de la souffrance, de l'angoisse comme du bonheur, j'ai fait mon miel. Et s'il m'est arrivé d'essayer de vraies larmes, elles étaient délicieuses.

Que maintenant je sois réellement engagé dans une aventure, voici, inévitables, les hauts et les bas, le discontinu en place du continu. Je dirai que ma vie se déroule alors sur le plan de l'avoir. Je suis « projet ». Ce but que je me donne, il me faut l'atteindre. N'importe si maintenant je souffre, m'ennuie ou simplement me gêne ; après la nuit viendra le jour. Parvenu au sommet, je pousserai un chant de victoire ou un soupir d'aise. Je serai heureux un temps. Et puis il faudra repartir.

Une éternité grise et sereine, ou ces quelques éclairs fulgurants. Encore une fois, il s'agit de savoir. Il s'agit non moins de pouvoir... Rimbaud renonce à la poésie pour « la vérité dans une âme et dans un corps ». Il endosse la souffrance mais il n'obtient pas le romanesque. Il trouve ce qu'il cherche : « un devoir... (plus d'un, bien sûr, et ce devoir, je l'entends *nécessité*) et la réalité rugueuse à êtreindre ». La vie de tous les jours le

requiert avec trop d'exigence pour qu'il puisse songer au romanesque, même s'il en a besoin.

Il a dû en avoir besoin. Les mémoires qu'il adressa à la Société de Géographie, ses articles au *Temps*, au *Figaro*, je les crois comme autant d'appels. On ne « redescend » pas dans la conscience. L'esprit, que peut-être imprudemment on éveille, comment l'ensommeiller ? Je me suis plu souvent à imaginer Rimbaud appliquant toute sa force d'âme à s'attacher au corps, nourrissant le corps avec la conscience, comme on voit Camus qui le fait dans ses *Noces*¹. Mais je n'y crois pas car Camus, justement, nous laisse *Noces*, Rimbaud ne rapporte rien d'Éthiopie.

La littérature naît d'un manque. Cependant le besoin en demeure, le vide comblé. Aussi Valéry peut-il la justifier par un excès, « cet un peu trop d'esprit » qui condamne l'homme à n'être jamais satisfait de l'instant.

Mais Stendhal, Lawrence (le colonel), Malraux, je crois bien qu'ils ont demandé à la vie le romanesque. Elle n'a pu les satisfaire puisque le romanesque est dans les livres. Pour le trouver dans la vie, il faut préalablement l'y mettre. C'est pourquoi ils ont écrit. Ou la contemplation et l'écriture, pense Caillois, ou l'action et le silence. Il faut écrire et vivre, dit [Jacques] Decour. Mais l'action, pour qui a une fois demandé à l'écriture une part de sa vie, ne saurait absolument relayer la littérature. Si le silence l'accompagne, il est une voix bâillonnée.

Il faut combler les vides, donner sa figure à l'instant, cueillir le jour quel qu'il soit. Il faut reprendre les livres.

Ainsi apparaît un nouveau mode d'exister que j'ai appelé le vivre en littérature. On peut en concevoir deux aspects selon que le romanesque qu'on vit est pour une part d'autrui ou tout nôtre. Don Quichotte offre un bel exemple du premier, Montaigne du second. L'un et l'autre écrivent chaque matin leur propre histoire². Parler de quelque chose leur tient souvent lieu de la chose même. Le romanesque déteint sur la vie et la vie nourrit le romanesque. Je n'oublie pas que Quichotte se désavoue quand il recouvre raison. Mais il meurt le soir même. C'est là une forte leçon.

Héros de notre médiocre histoire, nous le sommes par force. J'en veux être le lecteur encore, qui prend néanmoins plaisir à cette histoire parce que toutes choses y sont égales et que l'auteur (c'est aussi moi, après Dieu) a su y mettre un peu de poésie. Non pas : rien n'a d'importance. Mais : tout est d'égale importance. Sauf souffrir. Me voici revenu d'où je suis parti. La souffrance peut se justifier dans une éthique où elle ferait figure de moyen, mais qu'en ferai-je dans la mienne où tout devrait être fin ? Un morceau de bravoure, une élégie, pour aider le médecin. Mais il s'agit d'être heureux.

17. 8. 46

Barthélemy Amengual

3. Roman et cinéma

1. Le cinéma est « du côté du roman ». On va au cinéma pour les mêmes raisons qu'on lit un roman. Faire un film, écrire un roman, répondent à une même exigence de l'esprit humain. Une opinion de Malraux, une autre de Valéry. Film et roman racontent des histoires.

Il est facile de retrouver dans le roman les principales démarches et les procédés essentiels du cinéma. Langage « cinématographique » de Stendhal, de Proust, de Flaubert. Roman et film nous proposent un *monde* à vivre.

2. Un certain nombre de différences capitales distinguent roman et cinéma. Elles font la supériorité du cinéma en divers domaines. Psychologie du cinéma. Le roman connaît, le cinéma co-naît. Le film produit, le roman reproduit. Le roman parle avec les images des choses. Le cinéma parle avec les choses mêmes. La poésie de l'écran n'est pas si voisine qu'on l'a cru de la poésie écrite.

Les grands thèmes du cinéma. Certains films nous proposent un type nouveau d'existence, un mode d'être inédit.

3. Le cinéma à la conquête du récit. Il se forge un vocabulaire, une syntaxe. Sa plus difficile acquisition : les différents temps du passé. Le temps du film et son esthétique ont jusqu'ici été plus proches de la nouvelle que du roman. Dernières tentatives pour égaler le roman. Mais le film est un drame...

4. La querelle « Cinéma et roman américain ». Thèse de Claude-Edmonde Magny. Antithèse. Un exemple : *l'Affaire Macomber*, d'après Hemingway.

5. Le problème de *l'adaptation*.

B. Amengual

4. Une formule progressiste

Le Ciné-Club

Le Ciné-Club d'Alger reprend ses activités. C'est avec une conférence de M. Amengual consacrée à Charlie Chaplin qu'a débuté jeudi dernier la saison 1950-1951.

Nous avons écouté avec grand plaisir M. Amengual traiter de « l'évolution et de la signification du mythe Charlot ». Toute la salle d'ailleurs, a suivi avec intérêt le conférencier qui a su, simplement, porter dans l'esprit de chacun des lumières nouvelles et nécessaires sur l'artiste trop souvent considéré seulement en tant que comique. Car s'il est bien évident que les « Charlot » font rire, ils constituent en outre « un terrible réquisitoire contre notre société sans justice et sans amour », un terrible réquisitoire contre cette société dont a souffert et souffre encore Charlie Spencer Chaplin.

Cela, M. Amengual a su clairement nous le montrer et nous attendons impatiemment ses autres causeries qu'organise Travail et Culture et qui s'étaleront à raison d'une par mois tout au long de l'année jusqu'en juin.

Nous engageons chaleureusement nos camarades à participer à ces causeries qui prolongent les projections des ciné-clubs.

Il est intéressant de savoir comment on fait un film.

Il est intéressant de savoir quels films sont faits par le monde. Chacun de nous doit savoir le rôle immense que joue le cinéma dans notre vie.

Mais il est plus intéressant encore de savoir quels films devraient être faits. Quels films peuvent intéresser ou éduquer les Algériens en lutte pour la libération de leur pays.

Nos camarades doivent faire connaître quels films attendent les travailleurs : des films montrant la vie telle qu'elle est dans ses choses essentielles, des films montrant les travailleurs de tous les pays en lutte pour la liberté et le bonheur.

Puisque par la volonté des magnats hollywoodiens de la pellicule, nos écrans sont envahis de productions particulièrement douteuses, nous avons pour tâche urgente de soutenir les films des hommes de progrès et les défendre.

J. Grey (*Liberté*, 16 novembre 1950)

5. Le Mythe de Tristan et Yseult au cinéma

On sait l'originale et fructueuse thèse que Denis de Rougemont a soutenue dans *l'Amour et l'Occident* : « l'amour-passion glorifié par le mythe de Tristan et Yseult fut réellement au XIIe siècle une religion, une hérésie chrétienne historiquement déterminée. D'où l'on pourra déduire que la passion vulgarisée de nos jours par le roman et par le film n'est autre que le reflux et l'invasion anarchique dans nos vies d'une hérésie spiritualiste dont nous avons perdu la clef ». Dont nous aurions perdu la clef car la passion recèlerait un secret refus de la condition terrestre, une secrète vocation pour le malheur, la catastrophe ; elle est fatale, tragique ; elle se veut l'échec, l'inaccessible, et son couronnement c'est la mort.

Religion d'abord, Mystique poétique ensuite, puis Romantisme, l'Amour-Passion par une dégradation continue serait enfin devenu ce romanesque diffus qui inspire la plupart des films et où se trahit l'actuel désir de « jouir du mythe mais le payer trop cher », de poursuivre la mort, mais sans mourir.

Sans envisager de discuter cette théorie, en l'utilisant seulement comme un « révélateur » particulièrement efficace, la conférence se propose d'examiner quelques chefs-d'œuvre du cinéma dans lesquels la passion a ouvertement parié pour la nuit contre le jour. On étudiera ensuite ces rares films, plus récents, qui tentent de définir et de chanter une nouvelle conception de l'amour, plus terre à terre d'apparence, mais plus saine, plus humaine sans doute et où le mythe de Tristan ne se vérifie plus.

Le film de Delannoy-Cocteau, *l'Éternel retour* (1943), projeté intégralement, apportera l'illustration la plus adéquate qui se pouvait souhaiter.

[24 janvier 1952]

Le cinéma contre le Mythe de Tristan

Il s'est avéré impossible de faire tenir dans les limites d'un horaire satisfaisant les développements essentiels qu'appelait le sujet de la conférence de jeudi dernier : « le Mythe de Tristan et Yseult au cinéma ».

C'est pourquoi une seconde causerie sera consacrée à la dégradation du mythe de Tristan que le cinéma a dénaturé jusqu'à le rendre méconnaissable. On examinera ensuite ces rares films par lesquels le cinéma tente d'oublier le mythe et de chanter une conception de l'amour plus médiocre d'apparence mais plus humaine.

Ce dépassement du mythe sera illustré par la projection intégrale du *Ciel est à vous* (1944) de Grémillon.

[29 janvier 1952]

Cinéma culturel

« Le Mythe de Tristan et Yseult au cinéma »

Conférence de M. Amengual

C'était une excellente inspiration que d'avoir choisi pour l'appliquer aux thèmes retenus si souvent par le cinéma, la thèse de M. Denis de Rougemont : *l'Amour et l'Occident*. M. Amengual a donc commencé par résumer en la commentant, précisément à l'aide de cette thèse, la légende de Tristan et Yseult d'où M. de Rougemont fait partir un mythe qui, dans sa descendance, a subi dégradation, profanation et vulgarisation — ces mots étant pris sans appréciation morale. (...)

Bien sûr des objections et des critiques, que le conférencier lui-même a signalées, peuvent être trouvées contre cette thèse. Il semble que le tragique de l'amour acceptant d'aboutir à la mort ou de se confondre avec elle ait été bien compris dès les Grecs. D'autre part Freud et les existentialistes aussi ont souligné souvent que la mort et l'amour doivent être liés depuis toujours.

Il n'empêche que toute une série de beaux films tiennent leur grandeur de cette façon de voir et de sentir qui fait triompher la nuit sur le jour : (l'importance de l'aube dans les poésies médiévales jusqu'aux films récents et en passant accidentellement par *la Chèvre de M. Seguin* a été rappelée). Les titres suivants furent cités : *Quai des brumes*, *le Jour se lève*, *Pépé le Moko*, *la Règle du jeu* (à la limite), et surtout *le Diable au corps*.

(...)

R. D. (*le Journal d'Alger*, 26 janvier 1952)

Les conférences de « Travail et Culture »

Le cinéma contre le Mythe de Tristan

par M. B. Amengual

Mardi salle de l'Agriculture, « Travail et Culture » a organisé la seconde conférence qu'appelait un sujet aussi vaste que celui des rapports du mythe de Tristan et du cinéma. Après avoir montré que, par une dégradation continue, le mythe de l'Amour-Passion, à l'origine conçu comme une perdition enivrante, une fuite fascinée dans la mort, s'était métamorphosé en cette obsession vague, cette nostalgie de bonheur, ce romanesque diffus qui hante la majorité des films commerciaux, le conférencier étudia les deux principales directions de cette évolution : celle de l'érotisme et celle de la gratuité. Le roman de Tristan était en effet une ascèse, un refus de la chair voué à la mort : le cinéma en a fait une aventure éminemment érotique et en apparence inoffensive. La première direction a produit la star, la femme fatale, la vamp ; la seconde, la « happy end », la fin heureuse et mensongère qui permet de jouir du mythe sans en payer le prix. Le croisement de ces deux directions a engendré les mythes complémentaires (ou les mystifications ?) modernes de la *pin up* et du *Don Juan*.

Mais le cinéma a également entrepris d'oublier le mythe de Tristan et d'opposer à la Passion déchirée et stérile qui emprisonne les amants dans leur folie ainsi qu'à l'évasion dans l'érotisme, une conception humaine et créatrice de l'amour, qui rende les amants à la vie sociale et à la sérénité. Dans ces films, l'amour ne consiste plus à poursuivre un fantôme insaisissable qui ne peut se rejoindre que dans la mort : il consiste, pour ceux qui s'aiment, à créer ensemble, à travailler ensemble à une même œuvre qui les dépasse et qui donne un sens à la fois à leur amour et à leur vie.

M. Amengual releva donc dans *les Miracles n'ont lieu qu'une fois* la crise du mythe et presque son pourrissement, son apprivoisement fragile dans *l'Atalante*, son refus dans *Brève rencontre*. Quant au dépassement du mythe, il en trouve l'expression la plus particulièrement riche dans la cinématographie soviétique (*Mitchourine*, *les Joyeux Garçons*, *le Rapide d'Extrême-Orient*) et dans les films progressistes de quelques grands réalisateurs français, notamment dans *le Point du jour* et dans *le Ciel est à vous*. La projection de cette dernière œuvre a illustré avec une précision inhabituelle la seconde partie de cet exposé qu'un très nombreux public a attentivement suivi.

R. M. (*Alger Républicain*, 31 janvier 1952)

Le cinéma contre le mythe de Tristan Conférence de M. Amengual

Salle de l'Agriculture, M. Amengual a terminé l'exposé que, faute de place, il n'avait pu poursuivre jeudi dernier. Cette fois c'est à la dégradation puis au dépassement du mythe de Tristan par le cinéma que le conférencier s'est attaché. Il montra que cette destruction s'est accomplie selon deux volontés dominantes : retourner l'ascèse de Tristan en une aventure éminemment érotique : faire de la passion fatale une brûlure délivrée du risque de la mort. Ces deux volontés ont engendré à l'écran : la première, la vamp, la femme fatale, la star inaccessible et mystérieuse ; la seconde, la *Happy end* qui permet de concilier artificiellement le désir de jouir du mythe et le besoin de sécurité. La « happy end » reste d'ailleurs une mort symbolique des héros. Les inventeurs de la fin heureuse, dit M. Amengual, devaient penser comme ces personnages de Malraux pour qui le mariage est un suicide sans mort. Mais la dégradation essentielle dont le cinéma s'est fait l'agent reste la confusion contradictoire des deux aspects du mythe : son endroit Tristan, son envers Don Juan. Le conférencier cita le cas particulièrement démonstratif de Charlot-Chaplin qui, dans tous ses films de 1915 à 1923, aime une jeune fille blonde chaque fois différente et cependant toujours la même (Edna Purviance).

À la fuite dans l'érotisme de Don Juan, à l'évasion dans la mort de Tristan, le cinéma a récemment entrepris d'opposer une conception de l'amour plus humaine qui « racine » les amants dans le monde, en place de les détruire et qui se refuse au tragique. M. Amengual a jalonné cette libération de l'amour par l'analyse de quelques films : *l'Atalante*, *Brève rencontre*, *la Vie en fleur*, *le Point du jour* et tout particulièrement *le Ciel est à vous*, dont la projection a apporté à cet exposé la plus rigoureuse illustration.

[anon., vraisemblablement B. Amengual] (*le Journal d'Alger*, 1er février 1952)

6. Lettre à Maurice Bessy sur Charlot

Hussein-Dey, le 27 mai 1952

Monsieur Maurice Bessy
41, rue de Boulainvilliers
Paris (XVIe)

Monsieur,

Je vous dois une lettre depuis le 22 octobre dernier où vous avez bien voulu, fort aimablement, me faire connaître votre sentiment sur les brochures que je vous avais soumises.

« De sérieuses divergences nous séparent », disiez-vous, notamment à propos de Charlot. J'avais pourtant l'impression qu'à la condition de départager nettement ce qui est à Chaplin de ce qui est à Charlot, nous pouvions dire presque les mêmes choses. Une phrase de votre lettre (« Charlot est pour moi le mythe de la perfection qui n'est pas atteinte, en même temps que Chaplin a dépassé la perfection artistique ») puis, par opposition, les fragments de votre essai publiés dans *Cinémonde*, ont donné le branle aux réflexions que je tardais à vous écrire. Vous les trouverez en forme d'études, ci-incluses.

Vous l'avouerez-je, j'ai été un peu déçu, lisant votre *Monsieur Chaplin*, d'abord de constater la part trop limitée que vous y avez prise, ensuite de n'y pas retrouver les fragments de *Cinémonde* ni le développement des thèmes qu'ils promettaient. Sans doute, plus ou moins ingénument, m'attendais-je à vous voir traiter dans *M. Chaplin* mes propres idées. Pour revenir à ce qui est, j'ai beaucoup aimé plusieurs points de votre chapitre. – L'importance de l'enfance de Chaplin, que nous ne voyons pas sous le même jour et à laquelle nous n'attribuons pas le même rôle ; mais — et c'est l'essentiel — nos deux thèses ne sont pas exclusives l'une de l'autre. – Chaplin est intimement accordé à son temps. Il est accordé même aux métaphysiques de ce temps et vous l'avez très élégamment montré. – Le rêve de Charlot. Charlot est un rêve compensateur rêvé par Chaplin. Mais les aventures (chevaleresques, surhumaines) de Charlot sont le rêve de compensation de Charlot (victime). Quant à la morale d'un Charlot qui tente de s'acclimater, et de nous acclimater, à un univers de plus en plus absurde, qui refuse de se laisser surprendre par quoi que ce soit, je crois qu'elle est surtout vraie du 1er Charlot (jusqu'au *Pélerin*) mais l'est davantage encore de ses prédécesseurs burlesques. Ce refus de se laisser démonter fait la première partie de *la Croisière du Navigator*, de Buster Keaton, kafkaïenne à un point qu'elle cesse d'être comique. Le fantasque s'y fait fantastique. Encore ce refus et cette présence au présent qui nous est fait (« Charlot se rit du présent que nous nous préparons ») sont-ils assez communs chez les personnages de Steinbeck (*Tortilla Flat*) ou d'Hemingway (*Dix Indiens*) et composent, à mon sens, l'essentiel de leur fascination.

Délaissant le terrain métaphysique que la vôtre explore, mais tout autant branchée sur « Monsieur Chaplin », mon étude aborde me semble-t-il, un point de critique assez négligé et qui pourrait nous fournir une plate-forme de rencontre.

J'aimerais fort que vous disiez, fût-ce brutalement, ce que vous en pensez.

Avec mes remerciements, je vous prie de croire, Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

B. Amengual
Foyer Municipal
Hussein-Dey
(Alger).

7. Naissance d'un expressionnisme

Un de mes élèves (de cours élémentaire) dessine une prison : un carré pour le bâtiment à terrasse, deux petites ouvertures loin du sol, grillées, une porte entre elles, fermée. Bien entendu, écrit en grosses lettres au-dessus de la porte : PRISON. Je ne sais pourquoi deux de ses voisins trouvent à redire à ce dessin et m'en avisent : « Il a fait une prison sans barreau ! » « Ce n'est pas fini » dit le dessinateur. Et le voilà qui couvre consciencieusement toute sa façade (fenêtres et portes comprises), de longues barres verticales qui changent la prison en cage aux fauves de cirque, au grand scandale de ses censeurs. Il n'en a cure. Il semble avoir soudain entrevu, dans leur première remarque, un grand fond de vérité. Ici, la critique a peur de ses propres idées. Je trouve cet incident exemplaire. Passant du réalisme à l'expressionnisme, la prison s'est faite tout entière *barreaux*.

La gravure, la xylographie ont connu leur pleine expansion — jusque dans les éditions bon marché — dans les années à cheval sur le XIXe et le XXe siècles. On se souvient que la grande revue bourgeoise *l'Illustration* faisait graver sur bois les clichés pris par ses photographes. Et les admirables illustrations de Gustave Doré pour la collection Hetzel, publiée chez Hachette, sont encore dans la mémoire des collectionneurs.

Herman Warm, l'un des décorateurs de *Caligari*, déclarait : « Il faut que l'image cinématographique devienne une gravure. » Lotte Eisner commente : « Mais le fameux clair-obscur du cinéma allemand n'est pas né de cette seule allégation. *Homunculus*¹, film à épisodes, démontre clairement l'effet que l'on peut bien dire des contrastes du noir et du blanc. » Rudolf Kurtz, auteur du premier travail sur l'expressionnisme et le cinéma, va dans le même sens : « Il est nécessaire de rappeler que la volonté de créer un style proche de la peinture saisit facilement ce que l'expressionnisme a d'expressif et de subjectif. » Heureuse convergence ! Le cinéma des origines fut vu plus souvent noir et blanc que coloré. Dans la catégorie du cinéma-peinture (c'est-à-dire des films peints avec de l'ombre et de la lumière), un sommet indépassé est atteint par *Von Morgens bis Mitternacht (De l'aube à minuit)* de Karl Heinz Martin (1920). Toutefois K. H. Martin peint ses décors, leurs éléments et même ses comédiens avec de la peinture blanche, de la craie blanche et de vrais pinceaux.

Avec ce film, K. H. Martin, homme de théâtre, peintre et poète (chez lui l'influence de Max Reinhardt est déjà déterminante), transpose le « stationendrama » de Georg Kaiser, datant de 1916. Ce film pionnier est plus remarquable que ne le disent les historiens car il porte à la limite l'expérience de *Caligari* (1919). Ses tableaux renoncent pratiquement à l'espace et à la profondeur, ramènent au plan, « à la gravure » et au plan fixe, la réalité de scènes frontales. Le décor (de grands panneaux de carton) est presque toujours légèrement incliné (décadré) par rapport à l'horizontalité de la

caméra. Martin applique la technique des films primitifs qui exploitaient, faisaient durer leurs plans jusqu'à l'épuisement de l'action dans le même cadre. Le montage (succession de plans « montant » vers le Gros Plan) vise à l'expression des visages bien plus qu'à la narration. Tout cela (déformations, non-réalisme, trucages) atteint à un degré d'intellectualisme, d'abstraction fabuleusement insolite.

Martin obtient du cinéma un univers qui n'est ni filmique, ni théâtral, ni pictural, un monde absolument inouï où tout est symbole et rien ne l'est. On doit savoir que celui qu'abusivement je vais nommer le héros est un caissier de banque, dur et implacable avec les pauvres, soumis et respectueux avec les puissants, las de son travail et de sa famille, qui puise dans la caisse et mène « la grande vie ». Il rencontrera l'Armée du Salut et quelques belles salutistes, mais la mort se confond pour lui avec la féminité.

J'entre dans quelques détails.

Comme Picasso dans son *Guernica*, les lampadaires de K. H. Martin sont des coupes d'où jaillissent des triangles de lumière (ici blanche). Il neige presque toujours dans ce film nocturne. Le héros se déplace sur un fond absolument noir strié de jets blancs, mobiles et violents, pareils aux grains de limaille dans quelque champ magnétique.

Le héros décide de vivre en dandy. Il approche de la vitrine sommaire de la boutique d'un tailleur qui n'a pas de glace. On en voit le cadre de bois et l'intérieur. Pendu ou debout, vaguement vivant, un costume clair, mou comme un pyjama ou une tenue d'hôpital. À la gauche de ce costume, un habit de soirée, si noir sur le fond noir que certains points de son contour le dessinent comme une sculpture en fil de fer.

Marin anime ses plans, généralement fixes, par un dynamisme permanent qu'autorisent le montage et plus encore les trucages ; on ne cesse d'y courir, aller et venir ou revenir, entrer, sortir, monter et redescendre.

Un chef-d'œuvre de l'avant-garde cinématographique.

L'Allemagne avec ses maîtres-opérateurs, ses maîtres-décorateurs et leur postérité hollywoodienne, a imposé ses peintres de lumière. Eisenstein les a rejoints avec les deux parties de son *Ivan le terrible* (1945 et 1958).

Du *Cuirassé Potemkine* on avait déjà pu dire qu'il réalisait un cinéma cubiste. Pour évoquer, sur la surface plane de l'écran, le volume et l'espace, son montage utilisait la superposition de plans géométriques et, comme le cinéaste voulait en outre tenir un discours politique, il a construit un film qui représente le drame maritime non pas vu mais pensé, envisagé sous le plus d'aspects possibles. *Ivan le terrible* nous conduit à une observation d'ordre moins directement plastique.

Le privilège le plus sérieux qu'il faille reconnaître à l'expressionnisme et à ses formes dérivées, c'est sa parfaite réussite dans la recreation du passé. Ses stylisations permettent le dépaysement historique. L'acteur n'y est pas déguisé. La férocité et la mollesse du temps, l'expressionnisme sait les rendre sensibles, perceptibles, indiscutables. C'est sans doute que nous ne voyons, connaissons le passé qu'à travers l'art, l'art pictural essentiellement. L'expressionnisme plastique réussira toujours là où le vérisme trébuche : la résurrection des temps perdus.

Barthélemy Amengual

NOTES

1. « C'est sur ce balancement qu'il faudrait s'arrêter. Singulier instant où la spiritualité répudie la morale... où l'esprit trouve sa raison dans le corps », page 118.
 2. « Pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à la raconter. » (Jean-Paul Sartre, *la Nausée*)
-

NOTES DE FIN

1. Film a épisodes allemand, en six parties, d'Otto Rippert (1916) dans lequel le héros est un être artificiel, créé par la science (NdE).