

Document Citation

Title	La réponse de Nicholas Ray
Author(s)	Fereydoun Hoveyda
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	article
Language	French
Pagination	
No. of Pages	13
Subjects	Ray, Nicholas (1911-1979), Galesville, WI, United States
Film Subjects	Party girl, Ray, Nicholas, 1958

LA RÉPONSE DE NICHOLAS RAY

par Fereydoun Hoveyda

Vous croyez donc que les déplaisirs et les plus mortelles douleurs ne se cachent pas sous la pourpre ?

BOSSUET.

Nous attendions avec impatience, depuis novembre 1958, une suite à l'entretien un peu décousu que l'auteur de *Rebel without a cause* avait accordé aux CAHIERS (1). Cette suite, Nicholas Ray vient enfin de nous la donner ; et sous la forme la plus parfaite possible : celle d'un film admirable.

Un scénario égyptien.

Il s'agit pourtant, je l'accorde volontiers à ses détracteurs, d'une œuvre de commande, tournée d'après un script imposé. Connaissant les démêlés de quelques réalisateurs avec la M.G.M. et les méthodes de travail de producteurs tels que Joe Pasternak, on devine aisément que Nicholas Ray n'a pas eu la possibilité d'introduire grand changement dans le scénario, ni de modifier quoi que ce soit après le tournage. A qui la transposerait en termes littéraires, l'histoire tirée, par George Wells (à qui manque sûrement le Herbert du génie), d'une nouvelle de Leo Katcher, paraîtrait ridicule et stupide. Cela aussi j'en conviens ; mais allons-nous au cinéma pour traduire en mots les images que nous voyons ? Je me garderai donc bien de résumer le sujet de *Party Girl* autrement que ne le font la SEMAINE DE PARIS OU L'OFFICIEL DES SPECTACLES, c'est-à-dire par des formules lapidaires du genre : « *Rivalité de gangsters dans le Chicago des années 1930* » ou si vous aimez les précisions : « *Epris sincèrement d'une jeune danseuse, un avocat-gangster parvient à retrouver le chemin du devoir* ». Notons au passage le goût constant de notre auteur pour les situations mélodramatiques chères aux scénaristes des films égyptiens : la rencontre d'une gitane ardente ramène le bohémien égaré dans le droit chemin ; l'amour d'une Suédoise émigrée intègre à la société un cow-boy asocial ; une jeune fille arrive à donner une cause à un rebelle, etc. Ainsi réduit, le sujet de *Party Girl* reste donc bien dans la ligne de tous les films de Nicholas Ray. En voilà assez pour l'histoire. Venant après *Les Nuits de Chicago*, *Scarface* et une longue lignée de films de gangsters, *Party Girl* pourrait donner lieu, après une vision superficielle, à de nombreuses comparaisons oiseuses qui ne prouveraient qu'une seule chose : celui qui s'y livre fréquente la Cinémathèque. On pourrait ajouter que, Robert Taylor ayant tenu la vedette dans *Johnny Eager*, Nicholas Ray a démarqué Mervyn Le Roy. En dépit de tout cela, ou peut-être même à cause de tout cela, le nouveau film de Ray prouve la maîtrise de son auteur et démontre par l'évidence la nature même d'un art encore ignoré, ainsi que dirait notre ami Mourlet qui pourtant n'éprouve pas une grande admiration pour ce cinémascope en métrocolor.

Le sujet de *Party Girl* est idiot. Et alors ? Si les péripéties des récits qui se déroulent sur les écrans constituaient le substrat de l'œuvre cinématographique, il n'y aurait plus qu'à annexer le Septième Art à la littérature, à se contenter d'illustrer des romans et des nou-

(1) CAHIERS DU CINEMA numéro 89.

velles (c'est d'ailleurs le cas de bon nombre de films que nous ne tenons pas en estime), et à abandonner les colonnes des CAHIERS aux critiques littéraires. Je n'entends pas rouvrir ici une vieille querelle, sans objet et sans intérêt. Mais, avec la régularité d'une horloge, quelques critiques s'obstinent à revenir sur la nécessité de ne pas perdre de vue l'importance du scénario, de l'interprétation et du système de production. Pourquoi ne pas tenir compte, également, pendant qu'on y est, de l'influence des astres ?

Bien sûr, le cinéma est à la fois technique, industrie et art, et, comme tout art, fait des emprunts à d'autres arts. Mais je ne sais pas que la variété des systèmes de production et des types de sujets empêche des chefs-d'œuvre de nous parvenir de toutes les latitudes. Cette digression ne nous éloigne pas de notre propos. Car justement *Party Girl* vient, à point nommé, nous rappeler que ce qui constitue l'essence du cinéma ce n'est rien autre que la mise en scène, à travers laquelle tout s'exprime à l'écran et qui, comme par magie, transforme un scénario imposé et écrit par un autre en véritable film d'auteur.

Or, pourpre et tapis persans

Ce qui frappe d'emblée dans *Party Girl*, affublé du titre imbécile de *Traquenard*, c'est l'aisance élégante de son déroulement, l'unité parfaite de son esthétique et l'évidence dépouillée de son propos. On retrouve le besoin d'expression directe et immédiate de Ray, ainsi que sa technique *discontinue* qui refuse les conventions. Comme dans les précédents films de notre auteur, les faux raccords abondent. Les séquences évoquant la guérison de l'avocat Farrell sont filmées n'importe comment, par quelque assistant sans doute ; lorsque la danseuse Vicki Gaye arrive à l'hôpital suédois, un homme grotesquement bandé qui, à n'en pas douter, attendait le signal de l'opérateur, débouche de la grande porte soutenu par une infirmière ; un peu plus loin s'insère un plan agrandi à partir d'un 16 mm. tourné à Venise par le sinistre Fitzpatrick. Mieux : les *transparences*, derrière les vitres des voitures aux arêtes anguleuses de jadis laissent apparaître les automobiles les plus aérodynamiques. Il n'était évidemment pas question de reconstituer le Chicago d'autrefois. Aussi Ray prend-il la précaution d'indiquer par un titre flamboyant : *Chicago in the early thirties*. Que voit-on ? Une légère contre-plongée sur des gratte-ciel peints sur une toile de fond, avec, à gauche de l'écran, le néon clignotant qui suggère l'entrée d'un cabaret. La caméra descend et panoramique vers la gauche sur le néon. Et c'est ensuite un long travelling qui avance vers la scène, comme pour mieux souligner que le film se déroulera désormais à l'intérieur des décors de plateau et, dans ceux-ci, à l'intérieur des personnages. Les rares « extérieurs » se situent au studio, dans des espaces limités ou devant des transparences assez mauvaises, d'ailleurs. Pourtant le Chicago des années 30 demeure aussi présent que dans *Scarface*. Cette présence invisible, c'est la mise en scène de Ray qui la restitue par une étonnante utilisation de la couleur et des décors, par une exagération des atmosphères (comme dans la soirée du début chez le gangster Rico Angelo), par une outrance de la décoration (l'appartement de Rico est rempli de meubles tape-à-l'œil et écrasé par de lourdes tentures), par une intervention de toilettes aux teintes excessives, etc. Ces intérieurs surchargés, ruisselants d'or et de pourpre, nous renvoient à un passé révolu. Je ne voudrais pas verser dans un chauvinisme facile, mais je me dois de signaler l'amoncellement de tapis persans et le motif de miniatures qui orne le fauteuil du gangster, face aux photographies de danseuses, encadrées dans de riches enluminures.

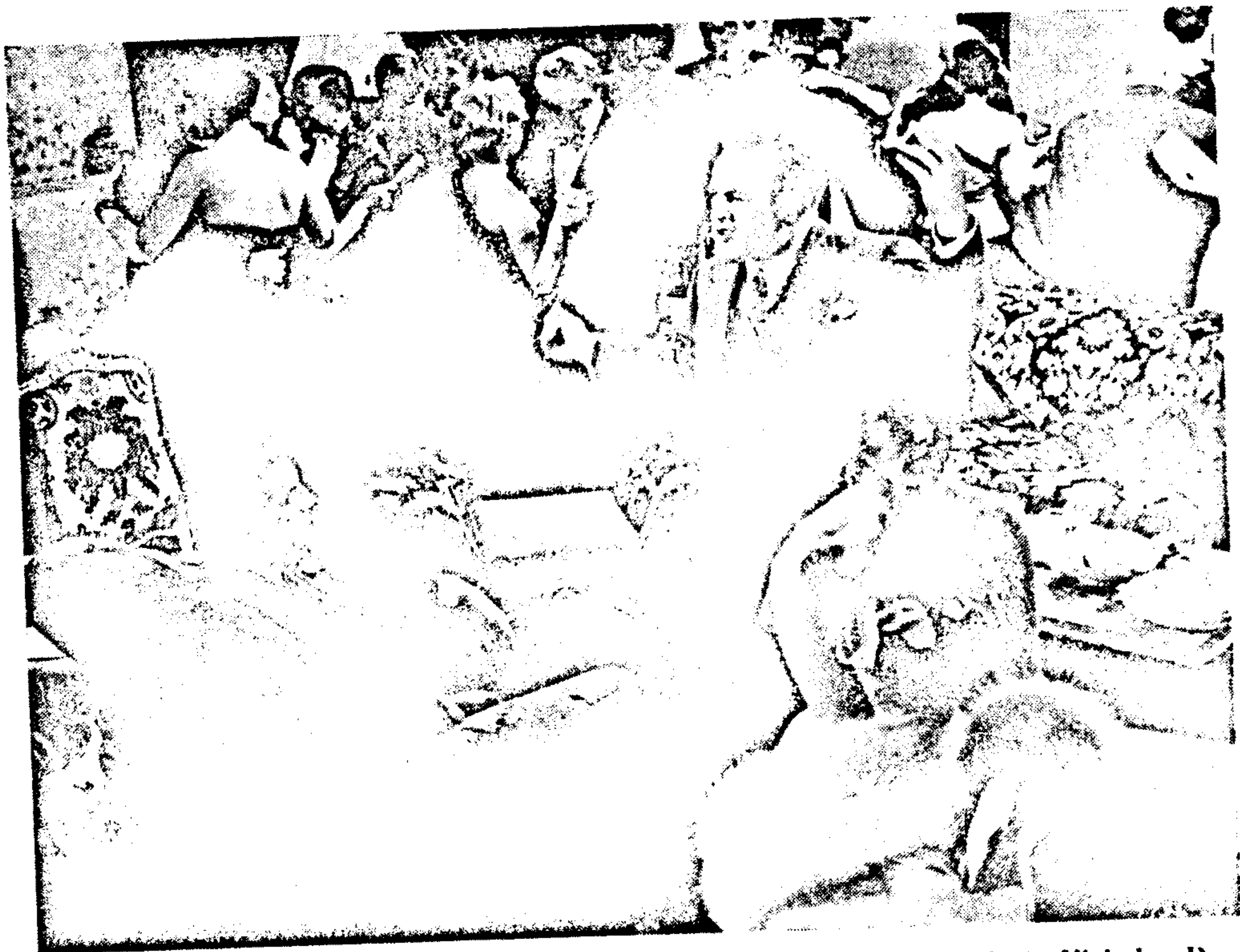
L'importance du décor chez Ray, nous la connaissons bien ; n'avait-il pas fait dessiner le living-room de *Rebel without a cause* d'après le sien propre, parce que James Dean s'y comportait exactement comme il l'imaginait dans le film ? La scène finale entre Rico et Farrell se déroule dans la salle du *Club des citoyens des quartiers Sud*, où les rubans de papier multicolores tombent du plafond et les confettis jonchent le parquet. Cette atmosphère de fête finie ou encore le manteau que Rico, tel Napoléon au soir de Waterloo, a jeté sur ses épaules, suggèrent admirablement la défaite prochaine. Autre exemple, l'épisode du pont : Farrell évoque son enfance pour Vicki avec, en arrière-plan, l'enchevêtrement des poutres métalliques légèrement bleutées qu'animent les effets spéciaux de Lee Le Blanc ; toute cette scène baigne dans une atmosphère d'irréalité comme dans les meilleurs films de science-fiction.

Sur la couleur, j'ajouterai un mot : il y a, semble-t-il, un parti-pris constant de séparer l'univers des gangsters (où les couleurs les plus criardes reviennent systématiquement), comme dans *L'Ardente gitane*, de l'univers des amants (où les teintes s'adoucissent), comme dans la séquence de la villa vide de *Rebel without a cause*. Jean Douchet remarquait que les vrais moments de tension se concentrent dans les scènes mettant en présence le couple et que les moments de violence physique des gangsters deviennent pour le spectateur des instants de répit.

En plein burlesque

Mais il y a plus : un élément absolument nouveau intervient ici qui prouve que, dans l'esprit de Ray il ne s'agissait pas seulement d'opposer deux actions, de construire un système de vases communicants où le salut d'un des protagonistes aboutissait nécessairement à la chute de l'autre.

On trouve, dans *Party Girl*, de véritables gags. Certes, dans *Lusty men*, *Run for cover* ou même *Wind across the everglades*, on sentait souvent percer l'amusement de l'auteur. On ne pouvait cependant parler de gags. Il en va autrement ici. Ainsi lorsque Canetto pénètre dans la loge de Vicki (alors que Farrell est en prison), il s'appuie sur l'une des ampoules qui ornent le miroir et se brûle. Je pourrais citer bien d'autres scènes : le petit déjeuner de Rico, sa façon de « régler son compte » à Jean Harlow, la cigarette de Canetto au tribunal, etc. Un jeune cinéaste persan, Féri Farzaneh, voyait même un côté délibérément « burlesque » dans la présentation des gangsters. Je ne lui donne pas tout à fait tort. Je songe par exemple à l'arrivée de Cookie La Motte qui rappelle le Marlon Brando de *Guys and dolls*, à Rico dans le



Robert Taylor (Farrell) et Lee J. Cobb (Rico Angelo) dans *Party Girl*, de Nicholas Ray.

fond de sa voiture, prenant des allures arkadinesques, à la scène finale entre Rico et le couple qui se fond en une espèce de ballet burlesque, improvisé devant les baies vitrées. Il ne s'agit pas de comique, mais d'un moyen efficace de souligner l'absurdité de l'univers des gangsters.

Les inventions pleuvent sans arrêt. Chaque séquence déverse une cascade d'idées (de mise en scène, bien sûr !) qui font avancer l'action ou impriment soudain à un plan une qualité émotive particulière : dans la loge, une fille (la propre femme de Ray) vole, au passage, du démaquillant ; l'argent remis aux danseuses dans des poudriers qui s'amoncellent sur la petite table de la chambre à coucher ; l'ombre du policier dont le mouvement de tête indique l'arrivée hors-champ de Farrell ; le manteau de fourrure que Vicki traîne et laisse tomber ; le dessinateur pendant la scène du tribunal ; les gouttes d'eau du bouquet de roses qui s'accrochent au visage de Vicki ; les flashes sur les gangsters abattant la bande de Cookie La Motte ; la petite flamme de la cheminée qui se reflète dans le coin du miroir, pendant que Vicki et Farrell s'embrassent, etc. Dans ce fouillis, je prends au hasard deux exemples qui montrent bien que Ray se fie peu à la pure technique de montage et qu'il ne considère pas les enchaînements suffisants pour suggérer l'écoulement du temps. Au soir de l'anniversaire de Vicki, Farrell est appelé par les gangsters. A son retour, longtemps après, dans l'obscurité du living-room, Vicki qui l'a attendu sort de la chambre à coucher tout habillée, *mais les pieds nus*. Autre exemple : Vicki rencontre Farrell (prisonnier) dans une chambre d'hôtel et essaie de le convaincre. Fondu-enchaîné. On les retrouve en train de parler, mais, sur le traversin du lit on devine l'empreinte de têtes. En vérité, il s'agit de tout petits détails, mais, ainsi que le dirait certaine publicité, de détails qui changent tout !

La mélodie du regard

L'obsession de l'abstrait que Rivette signalait déjà à propos de *Lusty men* (1) s'étale ici dans toute sa splendeur. Entre deux points, le chemin le plus court étant la droite, Nicholas Ray n'hésite pas à rejoindre au plus vite l'essentiel de son propos, admirablement servi par la « ligne horizontale » qui le fascine dans le cinémascope. Quelques plans précédant le générique donnent le point de départ de l'histoire, tout comme le starter, d'un coup de pistolet, ébranle les coureurs. De brèves images, coupées d'un dialogue concis, dévoilent au plus profond le caractère des personnages. A la cinq ou sixième minute de projection, nous savons déjà l'essentiel sur les trois principaux : Vicki, Farrell et Rico. Dès le début, nous comprenons que l'attitude de Vicki est un système de défense après sa douloureuse expérience d'adolescente, que le chef de bande, Rico Angelo, éprouve un attachement quelque peu trouble à l'égard de son avocat Farrell. Un seul plan, montrant ce dernier, de dos, conversant avec les notabilités de la ville, suffit à décrire la corruption qui régnait dans le Chicago des années 30.

« *La caméra, disait Nicholas Ray, lors de son entretien, est le microscope qui permet de détecter la mélodie du regard* ». Comme chez Fritz Lang, le regard joue, chez lui, un rôle essentiel.

Vicki Gaye, debout près de Canetto qui joue aux dés, regarde vers la droite et, avec elle, nous découvrons de dos Farrell. Lorsqu'un instant plus tard, elle demande à l'avocat de la raccompagner, elle s'entend dire, à peu près : « *Vous voulez quitter Canetto après avoir accepté son argent !* », comme s'il était doué d'yeux invisibles ; et Vicki constate : « *Peu de choses vous échappent* ». Ainsi la rencontre des deux protagonistes a déjà eu lieu par le regard. De même, lorsque Farrell sollicite une place de vedette pour Vicki, la caméra cadre Rico, attablé devant son petit déjeuner et, dans son regard, nous lisons non seulement un certain dépit qui révèle la nature trouble de son attachement pour l'avocat, mais encore comme me le fait remarquer le plus fervent admirateur de Ray, Simon Mizrahi, la certitude de Rico d'avoir trouvé en la danseuse un moyen d'action efficace. Je pourrais multiplier à loisir les exemples : l'émouvante expression de Vicki à la fin de la séquence dans l'appartement de Farrell, quand elle laisse tomber son manteau ; l'avocat hésitant à recouvrir la danseuse endormie ; Farrell sentant, dans la scène du tribunal, le regard de Vicki, etc.

(1) CAHIERS DU CINEMA numéro 27.



Lee J. Cobb dans *Party Girl*.

Les plans rapprochés, s'insérant dans les séquences pour souligner la « mélodie du regard », m'amènent à d'autres constatations : il y a peu de gros plans et de plans éloignés dans *Party Girl*, presque entièrement construit sur des cadrages coupant les personnages à la hauteur des genoux, comme *Run for Cover* et la plupart des autres films de Ray. Il y a aussi une utilisation systématique des enchaînés et une absence presque totale de montage. Je veux dire que le montage n'est pas essentiel au film. Comme chez le Rossellini de *Voyage en Italie* et d'*India*, il ne constitue pas un élément de langage, mais de simple exposition des faits.

Mais si décor, couleur, invention et cadrages constituent des éléments importants de la mise en scène, la matière première demeure l'acteur. Nous savions, depuis *They live by night* l'aptitude de Ray à saisir sur les visages une expression, à en trahir un sentiment par un geste. Ainsi la danse de Cyd Charisse apparaît comme une continuation du défi lancé à Farrell. Magistrale direction d'acteurs : rappelez-vous la transfiguration d'un Curd Jurgens dans *Bitter Victory* ou d'un Robert Taylor ici. Ainsi que le notait Rohmer, à propos de *Bigger than life*, Nicholas Ray excelle, « par un ralentissement léger, une accélération brusque ou un temps d'arrêt imperceptible, à parer d'éternité le geste le plus simple (1) ». Vicki, après avoir écouté la confession de Farrell, se lève et contourne le canapé ; arrivée à la hauteur de l'avocat, elle s'arrête et laisse tomber son manteau. Comment décrire en mots ce que la mise en scène arrive à suggérer en quelques secondes ? Absence de paroles inutiles, mais expressions et gestes significatifs, dialogues concis. On conçoit que le doublage détruise l'harmonie interne de tous les rapports savamment esquissés par Ray. Les mouvements d'appareil scandent le déroulement de l'histoire sans le souligner ou le devancer, sans que le spectateur éprouve la moindre gêne.

(1) CAHIERS DU CINEMA numéro 69.

L'orgueil d'un chat

Recherche esthétique très poussée et mépris de la maniaquerie technique. Ray n'est pas Clément : ce n'est pas les raccords et les très gros plans injustifiés qui l'intéressent, mais tout simplement l'expression de ses acteurs. Qu'expriment donc ces acteurs ? Un « idéal pantouflard » ? Que notre ami Marcorelles m'excuse, mais je crois qu'il se trompe lorsqu'il ne voit dans *Party Girl* qu'un talent « qui se gaspille au service d'une idiotie » (1). Abstraction n'égale pas simplification. Et si je dis que le sujet d'un film m'importe peu, c'est bien parce que je pense que la mise en scène est capable de le transfigurer. Et si j'ajoute que tout le cinéma revient à la mise en scène, c'est bien parce qu'elle exprime tout à l'écran. Et si on s'obstine à trouver idiot *Party Girl*, je crie alors : « Vive l'idiotie qui éblouit mes yeux, fascine mon cœur et m'entrouvre le royaume des cieux ». Quoi de plus beau, en effet, que deux êtres qui luttent contre eux-mêmes et brisent les barrières qu'ils s'étaient ingéniés à dresser pour s'isoler du monde (ou le dominer, ce qui revient au même). Car, en fin de compte, la puissance de Nicholas Ray est telle qu'il arrive à plier une anecdote, ni meilleure ni pire qu'une autre, à sa propre vision du monde, à sa propre conception des rapports des êtres. Les personnages de *Party Girl* sont les proches parents de ceux de *Run for Cover*, de *They live by night* ou de *Rebel without a cause*, des « étrangers ici-bas », des êtres blessés au plus profond d'eux-mêmes, qui se sont enfermés dans une solitude totale, comme pour mieux se protéger d'un univers qui leur paraît hostile.

(1) FRANCE-OBSERVATEUR et CAHIERS DU CINEMA numéro 94.



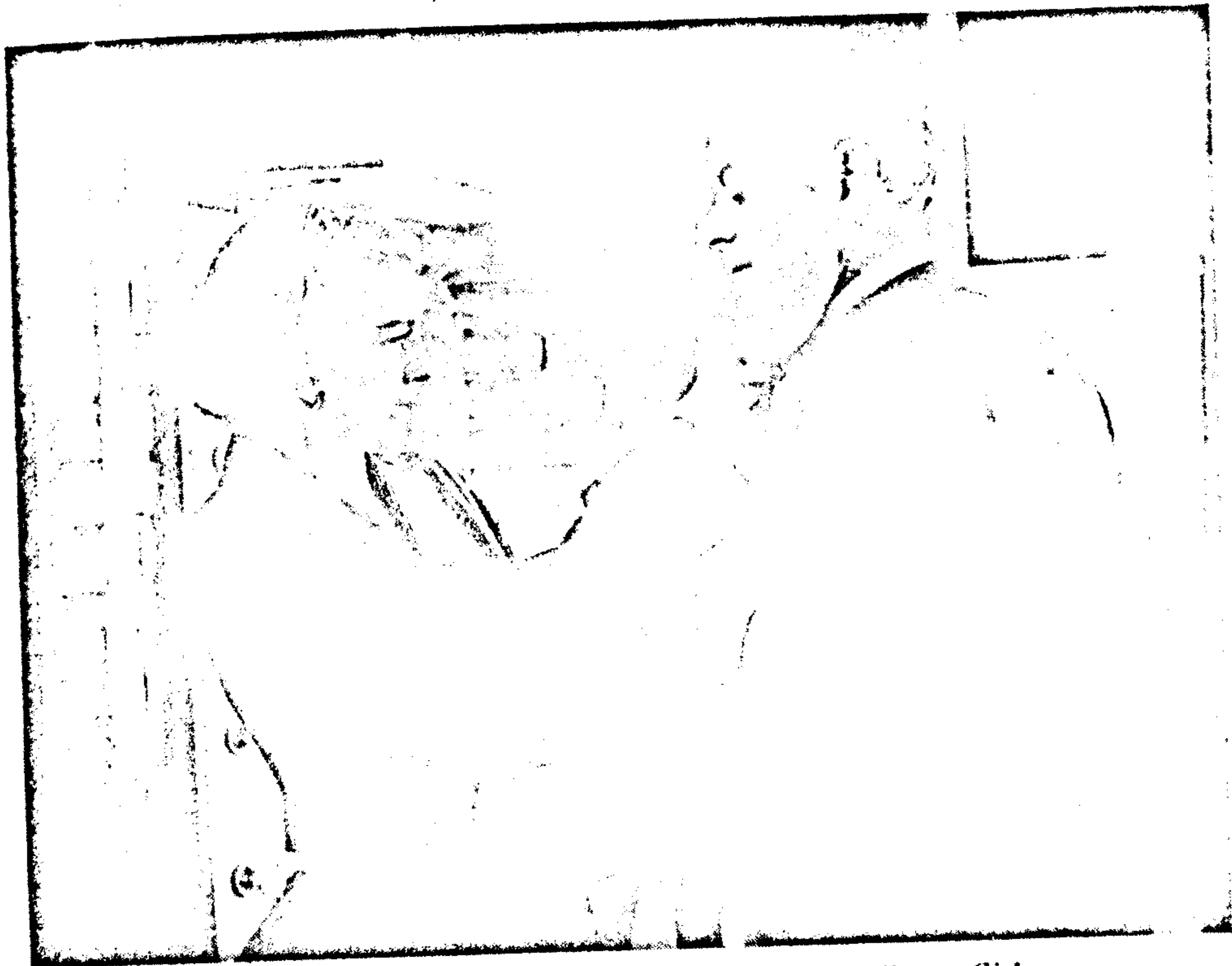
Robert Taylor, Lee J. Cobb et Corey Allen (Cookie La Motte) dans *Party Girl*.



Lee J. Cobb et Robert Taylor dans *Party Girl*.

Dès le début Farrell lance un défi à la femme qui l'attire et dont il se méfie. Quand elle vient le remercier dans son bureau, il la chasse presque : « *Vendre son orgueil pour 400 dollars, ce n'est pas cher...* » Une blessure à l'orgueil d'un chat est chose sérieuse, et le défi devient lien lorsque la personne visée le relève. Après le procès, Vicki contre-attaque : « *Vous vendez votre orgueil plus cher que moi* » et « *Vous voulez de la pitié ? Vous avez la mienne* ». Dès lors le combat s'engage qui conduira à l'amour. Vicki et Farrell cherchent à gagner une estime réciproque. Blessures d'amour-propre, voilà ce dont souffrent depuis leur enfance ces deux êtres, voilà ce qu'ils cherchent à compenser. « *J'ai l'impression d'avoir été volé* » constate Farrell en racontant l'incident qui lui valut sa claudication, de même que le jeune protagoniste de *Run for cover* (blessé à la jambe) croit que tout lui est dû. Il y a toujours, dans les héros de Nicholas Ray, un sentiment d'infériorité qui se compense par une recherche frénétique de la supériorité et de la domination des autres. James Mason nous en offrait un exemple hallucinant dans une des plus belles études cliniques qui nous aient jamais été offertes à l'écran : *Bigger than Life*. La violence qui apparaît si souvent dans l'œuvre de Ray prenait alors toute sa signification et la mise en scène venait souligner les paroxysmes d'agressivité que Mason éprouvait (cf. la séquence du père enseignant à son fils). La violence de James Dean et des adolescents de *Rebel without a cause*, de John Derek dans *Run for cover*, ou de Jesse James, exprime tout simplement un fort sentiment d'infériorité et de culpabilité, un manque que ces personnages ressentent comme une punition dont le monde entier finit par apparaître comme responsable.

Dans *Party Girl* encore, l'amour aidera les héros à surmonter l'épreuve et à entrevoir une planche de salut. Vicki redevient, pour ainsi dire, femme, mais pour cela il fallait que son ambition fût d'abord satisfaite (grâce à Farrell elle obtiendra la vedette au cabaret de Rico). Farrell essaie de briser ses liens avec le gang, mais pour cela il doit se débarrasser de ce



Cyd Charisse et John Ireland (Canetto) dans *Party Girl*.

sentiment d'infériorité qui lui fit choisir Rico comme le chemin le plus court vers le succès. La claudication devient dès lors le symbole de cette fixation infantile et la guérison constitue en quelque sorte la charnière d'un dyptique dont le premier volet décrirait une lutte intérieure et le second un combat extérieur (contre le gang et pour la défense de la femme aimée).

Le triangle et la montre

Quant au troisième personnage de ce drame, le gangster Rico Angelo, il voit un peu en Farrell ce qui lui fait défaut : cette supériorité intellectuelle qui lui manque, ainsi qu'une certaine beauté physique qui le séduit. Y a-t-il là une tendance homosexuelle ? Peut-être. Il convient en tout cas de constater la nature affective de l'attachement que Rico éprouve pour son avocat. Même aux dernières images, Rico ne demande qu'à se laisser convaincre de la non-trahison de Farrell. De son côté, Farrell reste sous le coup de l'admiration qu'enfant il vouait au « chef » de bande de gosses, et de la haine que lui inspire le fait d'avoir été sauvé par lui et de lui devoir aujourd'hui son succès.

La poutre et l'or dont tous ces personnages se parent cachent en somme les douleurs les plus secrètes. Cette complexité psychologique ressort du film et non d'une imagination aberrante. Il suffit, pour s'en rendre compte, de se reporter à quelques scènes-clef qui jalonnent le film (les danseuses dans la loge, le bureau de l'avocat, le petit déjeuner du gangster, le *speakeasy* de Nick, le pont, le « club des citoyens des quartiers sud », la rencontre des deux femmes, le cadeau de retour de Rico, le compartiment de l'express de Springfield, la rencontre dans la prison et dans une chambre d'hôtel, la discussion finale avec Rico). Quelques points peuvent paraître obscurs, par exemple la signification précise de la montre. Evidem-

ment, tel qu'il nous apparaît dans la séquence du procès de Canetto et dans la discussion finale entre Farrell et Rico, elle évoque l'image du père, si chère aux psychanalystes (Bergman utilisait le même symbole dans les *Fraises sauvages*). Mais il y a autre chose aussi : le souvenir de Rico sauvant Farrell des griffes des gosses qui voulaient lui arracher l'oignon que son père venait de lui offrir. La montre, comme d'ailleurs la canne, sont devenues des attributs protecteurs, des fétiches qui, en appelant la compassion, permettent à leur propriétaire de triompher d'un monde hostile. La première fois que Farrell offre l'oignon du procès à Canetto, c'est par imitation du geste de Vicki rendant l'argent. Farrell abandonne alors un objet qui lui fait honte. Mais, lorsqu'à la dernière image du film il fait cadeau de sa propre montre-bracelet au procureur Stewart, c'est parce que la montre-attribut est devenue inutile : il a conscience qu'il a gagné la partie contre lui-même : plus besoin de subterfuges !

Masochisme et violence

Ces quelques réflexions soulignent la parenté de *Party Girl* avec le reste de l'œuvre de Nicolas Ray. Truffaut notait à propos de *Johnny Guitar* : « Tous ses films racontent toujours la même histoire : un violent qui voudrait ne plus l'être, ses rapports avec une femme plus forte que lui, car le héros est toujours un faible, un homme enfant ». J'irai pour ma part un peu plus loin : les héros de Nicholas Ray possèdent tous, dans leur caractère, un côté masochiste plus ou moins évident. Leur violence n'est que la contrepartie de ce masochisme. Si l'incapacité au bonheur atteint un maximum dans le cas d'êtres comme le Major Brand, le capitaine Leith, Jesse James ou l'instituteur de *Bigger than Life*, l'auto-destruction n'en subsiste pas moins chez les autres personnages. Farrell et Rico n'échappent pas à cette constante. Ils se punissent à leur manière. Mais *Party Girl* présente, de ce point de vue, une différence importante avec les autres films de Ray. Jusqu'ici, à toute victoire des héros, se mêlait un goût amer. Sans parler de Curd Jurgens et de Sterling Hayden, songeons aux trois James : Cagney, Dean et Mason. La réussite de l'un se compensait souvent par la mort d'un autre (ici, comme dans *Rebel without a cause* et *Run for cover*). Il se dégageait presque toujours des fins de film un certain pessimisme qui venait fausser un peu, au dernier moment, la solution de la crise morale. Ray se montrait aussi masochiste que ses héros et semblait s'enfermer dans un cercle vicieux. Rien de tel ici : l'avocat quadragénaire et son amie sortent tout à fait victorieux de l'épreuve. Bien sûr, on pourrait invoquer, contre cette victoire, la délation et la mort de Rico. Mais dans ce triangle d'un genre nouveau, où l'un des côtés masculins vise non pas la femme, mais l'autre homme, les choses ne sont pas aussi simples : une véritable déclaration de guerre oppose à un moment les protagonistes. Avec *Party Girl*, Nicholas Ray poursuit et fait avancer son propos antérieur.

Faut-il ajouter que *Party Girl* est une véritable tragédie, cornélienne, comme dirait Eric Rohmer ? Que Ray mélange les genres avec une déconcertante facilité ; qu'on sent, comme dans quelques autres de ses films, un besoin d'expression lyrique, un retour aux sentiments « forts », au mélodrame, à une extériorisation symbolique-objective, parfois très élémentaire, des sentiments ? Mais peut-être devrais-je insister, par-dessus tout, sur ce côté « cinéma et rien que cinéma » que Godard aime à voir dans les films de Ray. La beauté de *Party Girl* n'existe, en effet, que par le cinéma, un cinéma particulièrement moderne, qui fait fi de toutes les conventions comme de la perfection glacée que recherchent ceux à qui manque le cœur. Un cinéma qui ne craint pas d'exagérer, de tout sacrifier à l'expression et à l'efficacité d'un réflexe ou d'un regard.

Rester insensible aux mille beautés qui irisent *Party Girl*, c'est tourner résolument le dos à ce cinéma moderne qui nous est cher, c'est refuser son autonomie à notre art.

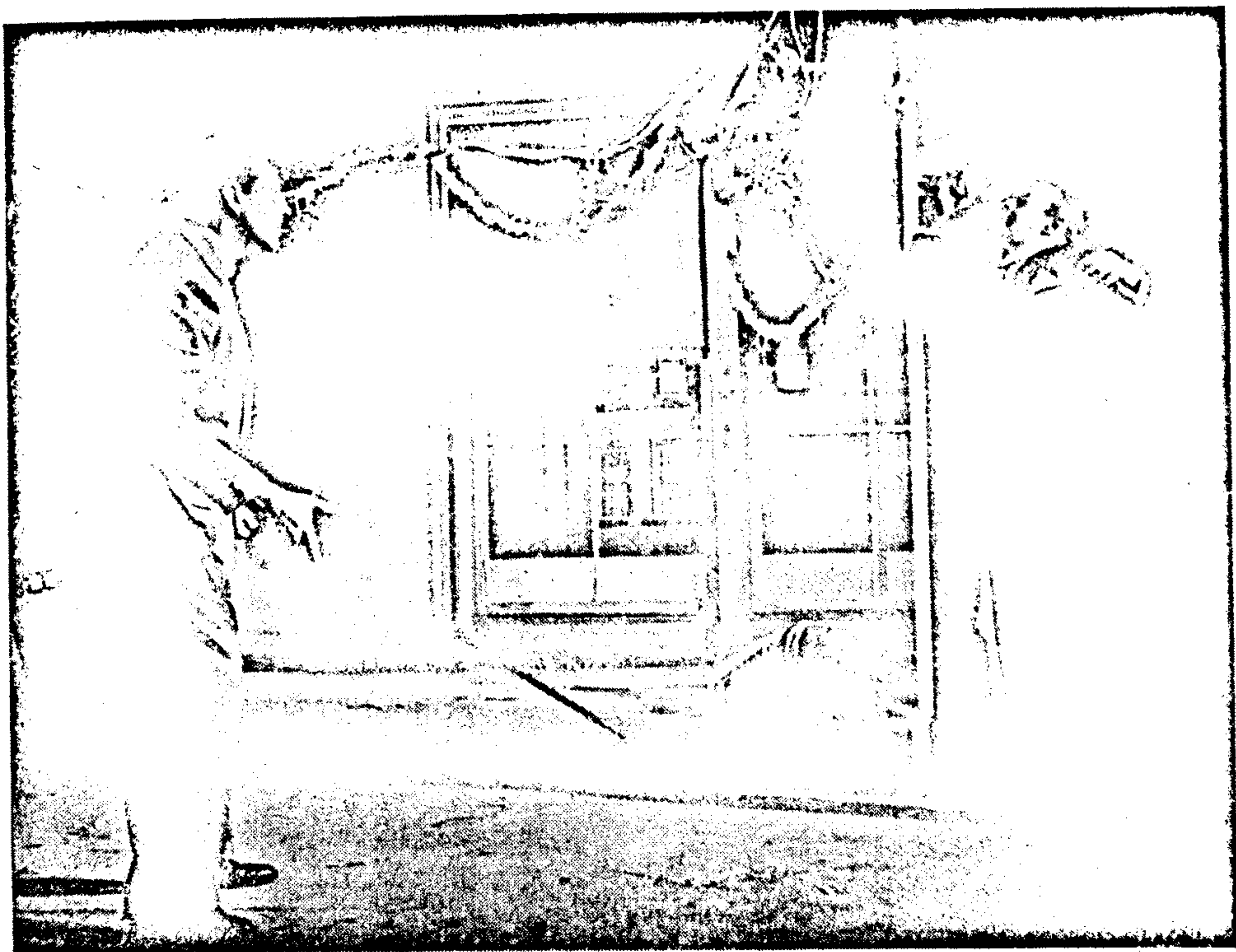
La réponse

Je disais, au début de cet article, que le nouveau film de Nicholas Ray constituait en quelque sorte une suite à l'entretien que LES CAHIERS avaient publié en 1958. *Party Girl*

répond en effet, couleurs sur celluloïd, à la grande question : le sens ultime d'une œuvre déjà longue. Faut-il rechercher ce sens dans la thématique de Ray ? J'ai déjà parlé des sujets qu'il utilise. La solitude, la violence, les crises morales, l'amour, la lutte contre soi-même, l'auto-analyse, la parenté des personnages et de leurs préoccupations de film en film, en un mot les constantes de cet univers, ne présentent rien d'original et appartiennent à l'arsenal de tous les grands cinéastes que nous admirons. Où réside donc le sens profond de son œuvre ? *Party Girl* nous l'indique on ne peut plus clairement : il ne convient de le chercher que dans la mise en scène ; non pas dans la réponse apparente que Ray donne du mystère du monde et des êtres, mais dans la façon dont il interroge ce monde et imite la vie. Ce n'est pas par le biais de la signification immédiate que nous pouvons entrer en contact avec les meilleurs films, mais par celui du style personnel de chaque auteur. On comprendra que je tienne *Party Girl* pour le plus intéressant film de Nicholas Ray à ce jour.

Fereydoun HOVEYDA.

PARTY GIRL (TRAQUENARD), film américain, en Cinémascope et en Metrocolor, de NICHOLAS RAY. *Scénario* : George Wells, d'après une nouvelle de Leo Katcher. *Images* : Robert Bronner. *Musique* : Jeff Alexander. *Décors* : Henry Grace et Richard Pefferle. *Chorégraphie* : Robert Sidney. *Interprétation* : Robert Taylor, Cyd Charisse, Lee J. Cobb, John Ireland, Kent Smith, Claire Kelly, Corey Allen, Lewis Charles, David Opatoshu, Kem Dibbs, Barbara Lang, Myrna Hansen. *Production* : Euterpe, 1958. *Distribution* : M.G.M.



Robert Taylor et Lee J. Cobb dans *Party Girl*.

l'Autriche pour l'Amérique. Mise en scène à Broadway de Libel. 1935 : premier séjour à Hollywood. 1937 : nombreuses mises en scène à Broadway. 1942 : contrat avec Fox à la suite du succès de *Margin for Error*. Acteur dans plusieurs films (*The Pied Piper*, *Stalag 17*).

FILMS (Cf. Filmographie n° 29) :

1944 : *Laura, In the Meantime Darling* — 1945 : *A Royal Scandal, Fallen Angel* (Crime Passionnel) — 1946 : *Centennial Summer* — 1947 : *Forever Amber, Daisy Kenyon* (Femme ou Maîtresse) — 1949 : *The Fan, Whirlpool* (Le Mystérieux Dr. Korvo) — 1950 : *Where the Sidewalk ends* (Mark Dixon Detective) — 1951 : *The Thirteenth Letter* — 1952 : *Angel Face* — 1953 : *The Moon is Blue* — 1954 : *River of no Return, Carmen Jones* — 1955 : *The Court Martial of Billy Mitchell, The Man with the Golden Arm*.



A ceux qui ne se sont jamais posé les problèmes essentiels de la mise en scène, son rare talent reste mystérieux. Car Preminger est cela avant tout : un metteur en scène. Au cœur de l'extrême diversité de ses films, se dessine une unité, au-delà du style, au-delà du ton : celle de la justesse, et ce don : rendre vrai l'in vraisemblable. Le plus ahurissant des scénarios, celui du *Mystérieux Dr Korvo*, devient entre ses mains la passionnante histoire d'un hypnotiseur et d'une kleptomane. Tourne-t-il une *Carmen*, au départ quasi parodique, avec des acteurs noirs : toute représentation de l'Opéra-Comique semble ensuite une transposition grossière et maladroite de *Carmen Jones*. Son secret tient en trois mots : rien ne l'arrête. Lorsque la Ligue de Décence tiqua devant *La Lune était bleue*, il se contenta de demander à la toute charmante Dawn Addams de s'asseoir dessus, les joues en feu.

QUINE Richard

Né le 12 novembre 1920 à Detroit (Michigan). 1932 : débuts d'acteur à l'écran dans *The World Changes*. Pendant six ans, acteur de vaudeville, émissions de radio. 1938 : débuts d'acteur à la scène dans *Very Warm for May, My Sister Ellen*. Autres rôles, à l'écran (*Babes on Broadway, My Sister Ellen, For me and my Gal, Words and Music, The Clay Pigeon, No Sad Songs for Me*, etc...). 1948 : co-producteur et co-réalisateur de *Leather Gloves*.

FILMS :

1951 : *Sunny Side of the Street, Purple Heart Diary* — 1952 : *Sound Off, Rainbow 'Round my Shoulder* — 1953 : *All Ashore, Siren of Bagdad*.

Cruise' Down the River — 1954 : *Drive a Crooked Road, Pushover* (Du Piomb pour l'Inspecteur), *So This is Paris* — 1955 : *My Sister Ellen, A Solid Gold Cadillac*.



Ses films ressemblent à sa photo : talent évident et nonchalance sans doute impénitente. Il partage ses efforts entre la comédie musicale et le film policier d'atmosphère. Alternativement, il rate des scènes faciles et réussit là où beaucoup d'autres se casseraient le nez. Parmi les jeunes, c'est le seul dont on ne puisse absolument pas prédire l'évolution : il a autant de chances d'être un grand cinéaste que d'être un feu de paille. Espérons !

RAY Nicholas

Né le 7 août 1911 à La Crosse (Wisconsin). Entre à l'association architecturale Frank Lloyd Wright. Écrit et met en ondes à la CBS la série *Back where I come from*. Produit et met en scène plusieurs pièces à N.-Y. (*Lute Song, Beggar's Holiday*, etc...). 1945 : assistant réalisateur de *A Tree grows in Brooklyn*.

FILMS :

1948 : *They Live by Night* (Les Amants de la Nuit) — 1949 : *A Woman's Secret, Knock on any Door* (Les Ruelles du Malheur) — 1950 : *In a Lonely Place* (Le Violent), *Born to be Bad* — 1951 : *Flying Leathernecks* (Les Diables de Guadalcanal), *On Dangerous Ground* (La Maison dans l'Ombre) — 1952 : *The Lusty Men* (Les Indomptables) — 1954 : *Johnny Guitar, Run for Cover* (A l'Ombre des Potences) — 1955 : *Rebel without a Cause, Tambourine*.



Le cinéaste de la nuit qui tombe. Il est — des jeunes metteurs en scène américains — le plus sensible, le plus riche, et en définitive le plus profond. Ses

premiers films ont été réalisés à Hollywood malgré Hollywood et contre Hollywood. A présent, il paraît s'être imposé au point d'obtenir de plus gros moyens. Nicholas Ray est un individualiste amer et pessimiste : seul l'homme seul l'intéresse, ses efforts pour rompre sa solitude, son renoncement au bonheur. Tout cela n'est pas gai, mais sonne étonnamment poétique, juste et sincère. Son attitude vis-à-vis de la technique est à peu près celle de Roberto Rossellini : mépris de la maniaquerie et du « quart de poli », montrer le plus clairement possible ce qui doit être vu, tabler sur la chaleur des interprètes au risque de manquer un raccord. Nick Ray est aussi, *Johnny Guitar* l'a confirmé, un lyrique qui s'ignore de moins en moins, sensible à la pompe théâtrale et au prestige de la féerie. Décidément, le nom de Nicholas Ray n'est pas aussi célèbre qu'il le faudrait ; peut-être *Rebel Without a Cause* donnera-t-il aux trainards l'occasion de réparer cette injustice ; mais avez-vous vu *La Maison dans l'Ombre* ?

ROBSON Mark

Né le 4 décembre 1913. Etudes de sciences politiques. 1932 : employé au contentieux de la Fox. De 1932 à 1943 : passe par les services filmothèque, laboratoire, montage de la RKO.

PRINCIPAUX FILMS :

1943 : *The Seventh Victim* — 1949 : *Champion, Home of the Brave* (Je suis un Nègre), *My Foolish Heart* (Tête Folle) — 1950 : *Edge of Doom* (La Marche à l'Enfer) — 1951 : *Lights Out* (La Nouvelle Aurore), *I want you* (Face à l'orage) — 1953 : *Return to Paradise* — 1954 : *Hell below Zero, The Bridges at Toko-Ri, Phffft* — 1955 : *The Prize of Gold* (Hold-Up en plein ciel), *Trial, The Harder they Fall*.



« C'était foutu d'avance »... Stanley Kramer réussit à faire illusion avec *Le Champion*, film dur où se révélait un metteur en scène mou : absence d'idées, de lignes de force, rien qui frappe. Plus à l'aise dans la comédie — qui s'accommode mieux du dilettantisme — il lui doit ses meilleurs films, mais reste à la merci du premier scénario venu : il le décalque quand il faudrait le mettre en valeur, donne, dans le cas le plus favorable, *Retour au Paradis*, mais aussi bien *Les Ponts de Toko-Ri* : son excuse est alors que son ennui a été l'égal du nôtre.



Otto Preminger et Jean Seberg, pendant *Saint Joan*.

leurs actions, détruites dès qu'elles durent, n'affirment le plein exercice de leurs facultés qu'un instant, celui de la mise en scène (terme qui n'a tout son sens qu'avec Preminger). Volonté de puissance s'ignorant comme telle, mais condamnée, dès qu'en marche, à ne triompher que pour sa volupté d'être : aux dépens de ses buts, pour rien. Dérisoire pouvoir de l'intelligence : si Preminger, fasciné par elle, en fait l'arme préférée de ses héros, elle n'est efficace que dans le malheur. Ici, la lucidité construit l'œuvre mais détruit l'homme : l'art est mortel. — J.-L. C.

QUINE Richard

Né le 12 novembre 1920 à Detroit (Michigan). Débuts d'acteur à Broadway dans « *Counsellor at Law* » (1931). Débuts d'acteur à l'écran dans *The World*

Changes (1933), puis *Counsellor at Law*, *Jane Eyre*, *Dames*, *Dinky*, *A Dog of Flanders*. De 1935 à 1940, il est acteur de « vaudeville », fait du théâtre et des émissions de radio. Il reprend contact avec le cinéma en 1940 : *Little Men*, *Babes On Broadway*, *Tish*, *For Me and My Gal*, *My Sister Eileen*, *Dr. Gillespie's New Assistant*, *Stand By For Action*, *We've Never Been Licked* (1943). Après la guerre, il est co-producteur et co-réalisateur de *Leather Gloves* (1948), où il dirige Blake Edwards qu'il rencontre pour la première fois. De 1948 à 1950, acteur dans *Words and Music*, *Command Decision*, *The Clay Pigeon*, *No Sad Songs For Me*, *Rookie Fireman*, *The Flying Missile*. — 1950 : série de courts métrages comiques. Scénariste de *Bring Your Smile Along* (1955) et *He Laughed Last* (1956) de Blake Edwards, avec qui il a créé une compagnie de production. Travaille pour la TV.

FILMS (cf. Filmographie n° 134) :

1951 : *Sunny Side of the Street*,

Purple Heart Diary. — 1952 : *Sound Off*, *Rainbow 'Round My Shoulder*. — 1953 : *Siren of Bagdad*, *Cruisin' Down the River*, *All Ashore* (Joyeux débarquement). — 1954 : *Drive a Crooked Road*, *Pushover* (Du plomb pour l'inspecteur), *So This Is Paris*. — 1955 : *My Sister Eileen* (Ma sœur est du tonnerre). — 1956 : *The Solid Gold Cadillac*. — 1957 : *Full of Life*, *Operation Mad Ball* (Le Bal des cinglés). — 1958 : *Bell Book and Candle* (L'Adorable Voisine). — 1959 : *It Happened to Jane* (Train, amour et crustacés). — 1960 : *Strangers When We Meet* (Liaisons secrètes), *The World of Suzie Wong*. — 1961 : *The Notorious Landlady* (L'Inquiétante Dame en noir). — 1963 : *Paris When It Sizzles*. — 1964 : *Sex and the Single Girl*.

Ce danseur, né trop tard pour les musicaux, n'eut sa vraie chance que dans *My Sister Eileen* — début privé de suite par la disparition du genre. Puis, deux périodes : Blake Edwards et Kim Novak. Le premier, co-scénariste de sept films, leur donna un je ne sais quoi d'abrasif qui trompa sur la nature de Quine : on crut nonchalance ce qui n'était que tendresse à contretemps. Enfin Kim vint, bien plus que sa vedette. Avec elle, nouveau Pygmalion, il se réapprit jusqu'au bout. Dans *Bell, Book and Candle*, *Strangers When We Meet*, sa douceur et sa gentillesse charment caméra, acteurs, monteurs et spectateurs. Très proche de ses personnages, il les livre moins par l'analyse que par la sympathie : la mélodie. Art de nuances mineures, mais qui sont sournement des renversements du pour au contre où se dessine une société américaine toujours prête à se tromper sur elle-même. *Full of Life*, ni *It Happened to Jane*, ne lui permirent d'exploiter cet arrière-plan social, mais, de nouveau, *Strangers...* Nostalgique de la comédie musicale et des tendres sentiments, il laisse errer ces ombres sur les plus divers de ses films : est-ce pour perpétuer le genre ou le ressusciter un jour ? — J. G.

RAY Nicholas

Né le 7 août 1911 à La Crosse (Wisconsin). Étudie l'architecture et fait la connaissance de Frank Lloyd Wright. Après la fin de ses études, devient acteur, d'abord dans des tournées, puis à Broadway. 1938 : voyage d'études sur le folklore américain. Puis il s'associe à John Houseman, directeur d'une compagnie new-yorkaise et, après Pearl Harbor, chef des programmes vers l'étranger de l'Office of War Information. Ray écrit et réalise la série de radio « *Back Where I Came From* ». 1944 : assistant de Kazan (*A Tree Grows in Brooklyn*). 1946 : assistant de Houseman pour les pièces « *Lute Song* » et « *Beggar's Holiday* » ; à la TV : « *Sorry Wrong Number* ». 1947 : Houseman le fait venir à Hollywood pour tourner *They Live By Night*. 1948-1952 : termine plusieurs films commencés par d'autres metteurs en scène ; entre autres, tourne un tiers de *Macao*, de Sternberg. Ray n'est pas



Richard Quine et William Holden (*Paris When It Sizzles*).

responsable de la totalité de *On Dangerous Ground*, *The Lusty Men*, *55 Days at Peking*, respectivement terminés par Ida Lupino, Robert Parrish et Andrew Marton. *55 Days at Peking* marque d'autre part ses débuts d'acteur à l'écran et la fin (nous l'espérons) de sa collaboration avec Samuel Bronston.

FILMS (cf. Filmographie n° 89) :

1947 : *They Live By Night*. — 1948 : *A Woman's Secret*, *Knock On Any Door*. — 1949 : *In a Lonely Place* (Le Violent). — 1950 : *Born to Be Bad*, *On Dangerous Ground* (La Maison dans l'ombre). — 1951 : *Flying Leathernecks*. — 1952 : *The Lusty Men*. — 1953 : *Johnny Guitar*. — 1954 : *Run For Cover*. — 1955 : *Rebel Without a Cause* (La Fureur de vivre), *Hot Blood*. — 1956 : *Bigger Than Life* (Derrière le miroir), *The True Story of Jesse James*. — 1957 : *Bitter Victory*. — 1958 : *Wind Across the Everglades*, *Party Girl* (Traquenard). — 1960 : *Savage Innocents* (ou *Ombre bianchi*, Les Dents du Diable). — 1961 : *King of Kings*. — 1962 : *55 Days at Peking* (Les Cinquante-cinq jours de Pékin).

Depuis 55, huit films et six chefs-d'œuvre. Les deux derniers le sont-ils ? Sans doute : de la même façon que tout l'œuvre, dans l'imperfection, la fragilité, le désir d'une paix brisée par sa conquête. Malédiction du cinéaste ? Celle du poète aussi. Cette double nature fait de Ray l'exemple faustien du créateur : sa fatale prédisposition à l'échec rend l'échec res-

ponsable de beauté, l'imperfection de réussite. Trahi par lui-même, trahi par Hollywood, ses films, qui se font contre lui ou lui échappent, devraient moins valoir par leurs résultats dénaturés que par leur élan créateur. Pourtant, plus cet élan semble déçu (ou déchu) dans son incarnation, plus il est riche. Contradiction de la matière et de l'esprit ? Leur aventure plutôt, sujet privilégié de Ray, mais aussi son martyre : la matière et ses nécessités (qui sont celles de toute beauté) finissent par sauver le poète de ses rêves faciles. Cinéaste de la difficulté (d'être, de vivre, de filmer, des sujets, sujet d'art...), Ray risque tous ses films, et en eux tout de lui : admirable pari qui rejoint celui du cinéma, art fragile tentant de jaillir des rouages d'une machine et souvent broyé par eux. L'œuvre de Ray est la preuve de ce danger magnifique : seul demeure l'incertain. — J.-L. C.

REYNOLDS Sheldon

Né en 1923 à Philadelphie. Etudes à l'Université de New York. Écrit de nombreuses œuvres pour la radio et la TV : « My Silent Partner, Robert Q. Lewis Show, We the People, Danger ». Produit, écrit et réalise pour la TV « Foreign Intrigue », avant de le porter à l'écran. Producteur de quelques films. Auteur, avec Ronald Howard, de la série « Sherlock Holmes ». 1963 : adaptateur de *Forbidden Area*.

FILM :

1956 : *Foreign Intrigue* (L'Enigmatique Monsieur D.).

On est tenté d'enchaîner : l'énigmatique monsieur Reynolds. *Foreign Intrigue*, sur un ingénieux postulat pseudo-Arkadinien, faisait alterner gracieusement le marivaudage et le suspens politique — pour conclure sur trois points de suspension. Qui persévèrent...

RITT Martin

Né le 2 mars 1920 à New York. Etudes juridiques. Joue à Broadway dans « Golden Boy ». Travaille avec Elia Kazan et monte au théâtre « Mr. Peebles and Mr. Hooker, The Men, Set My People Free, A View From the Bridge ». A la TV, il joue dans plus de 150 émissions et en réalise une centaine.

FILMS :

1956 : *A Man Is Ten Feet Tall* (ex-*Edge of the City*, L'Homme qui tua la peur). — 1957 : *No Down Payment* (Les Sensuels), *The Long Hot Summer* (Les Feux de l'été). — 1958 : *The Sound and the Fury* (Le Bruit et la fureur). — 1959 : *The Black Orchid*. — 1960 : *Jovanka e le altre* (Five Branded Women, Cinq femmes marquées). — 1961 : *Paris Blues*. — 1962 : *Hemingway's Adventures of a Young Man* (Aventures de jeunesse). — 1963 : *Hud*