

Rapt

De Dimitri KIRSANOFF (1933)

Interprètes :

Dita Parlo

Geymond Vital

Nadia Sibirskaïa

Lucas Gridoux

Auguste Bovério

Dyk Rudens

Hans-Kaspar Ilg

Jeanne-Marie Laurent

C. F Ramuz

Joe Alex (= Georges Alexath) et la population de Lens

Elsi

Firmin

Jeanne

Mânu, l'idiot

Mathias, le colporteur

Hans

Gottfried

la mère de Firmin

un Valaisan

Tout sépare les pâtres de l'Oberland bernois des habitants de Cheyseron, un village valaisan: la langue, les moeurs, les costumes, la religion, la richesse. Et la montagne, dont le col n'est praticable que pendant quelques mois de l'année. Sur le versant bernois, Hans, le fiancé de la ravissante Elsi, tue d'un jet de pierre le chien du berger valaisan Firmin. Firmin se venge la nuit suivante en emportant Elsi de force; Gottfried, le jeune frère d'Elsi, tente de les suivre et se tue dans un ravin. Sincèrement amoureux, Firmin séquestre Elsi à Cheyseron, mais Mânu, un débile pyromane, les a aperçus. La Bernoise captive attise la haine générale; Firmin refuse de la rendre aux siens et l'hiver a bloqué le col. La mère de Firmin déménage tandis que sa fiancée délaissée Jeanne se morfond de jalousie. Au printemps, Mathias, le colporteur que Hans a envoyé à la recherche de sa fiancée, contacte Elsi grâce à Mânu et l'avertit de sa délivrance imminente. La belle prisonnière convainc Mânu - troublé par ses charmes - d'incendier le village le jour de son évasion, quand la population sera montée à l'alpage pour une fête. Ainsi sa vengeance sera totale. Ce jour-là, Firmin ne peut se séparer d'Elsi et demeure à la maison, prêt à exaucer tous ses vœux. Mânu bote le feu aux mazots mais lorsqu'il surprend celle qu'il adule émue dans les bras de son ravisseur, il enferme le couple dans la maison en flammes. Jeanne aperçoit le feu de loin, devine le drame, court au secours de son fiancé et impuissante, à bout de souffle, s'écroule inanimée sur la route.

Des noms prestigieux

Rapt, qui aligne les noms prestigieux de Ramuz et de Honegger, est le fruit d'une conjoncture artistique exceptionnelle. Son élaboration remonte au retour du «magnat lettré» zurichois Stefan Markus, établi depuis 1924 à Paris où il s'est distingué plus d'une fois dans la superproduction internationale. En fondant ad hoc la Mentor-Film avec un mini-capital de 20'000 Frs, Markus, mûri par sa longue expérience des milieux cinématographiques français, cherche, lui aussi, à établir les bases d'une industrie durable mais de format européen. Esprit littéraire d'une vaste culture, auteur dramatique et romancier à ses heures, Markus souhaite placer sa nouvelle société sous le signe de lettres suisses, abordées avec des visées artistiques sérieuses. Les premiers communiqués de la Mentor mentionnent *Im Schatten des Matterhorns / A l'ombre du Mont Cervin*, un scénario original de Markus et du poète thurgovien Paul Ilg, deux nouvelles de Keller, *Roméo et Juliette au village* et *Kleider machen Leute*, enfin *La séparation des races* de C.F. Ramuz. Markus décide de commencer par cette dernière oeuvre, rebaptisée *Rapt* avec l'accord du romancier vaudois. *Rapt* présente cinq singularités qui le sortent du lot :

a) première adaptation de Ramuz à l'écran;

b) équipe internationale avec forte dominante slave;

c) utilisation subtile du bilinguisme, à l'aube du sonore (chacun parle sa langue);

d) partition musicale signée Honegger-Hoérée;

e) style suggestif lié à l'esthétique du muet.

Ramuz livre l'argument du film le plus original de la décennie

Dans un article mi-boutade, mi-rêve à voix haute, le jeune critique de cinéma (et futur réalisateur) Jean Choux avait en 1921 imaginé que deux ans plus tard, sous l'égide d'une «Helvelia-Film» fictive, il porterait à l'écran «Le feu à Cheyseron» (premier titre de «La séparation des races») - «une sorte d'Iliade villageoise et montagnarde». Il espérait inciter ainsi quelque producteur en herbe à fuir la facilité et à se pencher sur les talents encore méconnus du pays. (Ramuz avait du reste été intéressé par le projet de Choux et avait lui-même travaillé à un scénario de son roman vers 1925/26.) «Dans son texte original», écrivait Choux, «c'est un scénario tout fait. Il n'y avait plus qu'à tourner». Rêve non exaucé et remarque fallacieuse. On sait aujourd'hui à quel point les romans de Ramuz (1878-1947) sont de faux bons sujets cinématographiques, puisque leur intérêt tient moins à leur trames dramaturgiquement minces qu'à leur style unique et que le déroulement de la phrase ramusienne n'a pas de rapport avec le rythme des images animées. Ramuz lui-même, en 1925, ne croyait pas à un apport spécifique et original du 7^{ème} Art face à la littérature ou à la musique. Le scénario de *Rapt* respecte l'intrigue d'assez près, ne se permettant que trois légères «infidélités». L'incident initial du chien tué permet de justifier plus concrètement le rapt commis par Firmin. Sur demande de Kirsanoff, Markus introduit aussi un nouveau personnage - la petite fiancée pathétique de Firmin - dévolu à la compagne du cinéaste, Sibirskaïa. Un ajout discutable qui accentue le relief sentimental du récit dans le sens d'un triangle conventionnel. Enfin, la conclusion du roman montre Elsi récupérée par les siens tandis que le village est incendié sur son ordre. Kirsanoff, en revanche, fait périr dans les flammes la jeune Bernoise avec son ravisseur valaisan, introduisant une passionnante ambiguïté: piégée, Elsi enlace son «ennemi» avant de mourir. Connivence troublante entre la victime et son bourreau?

Invité par Markus à assister au tournage à Lens, l'écrivain - alors attelé à «Derborence» - cautionne cette première adaptation de ses oeuvres en y faisant un bout de figuration (six plans, une réplique), puis en présidant la première mondiale du film à Lausanne. Immédiatement après *Rapt*, Ramuz exprimera le souhait de diriger lui-même Michel Simon dans *La Beauté sur la terre*, sur une musique d'Igor Markevitch (une coproduction franco-suisse programmée pour l'été 1934). Pour l'anecdote littéraire, mentionnons aussi que Corinna Bille (1912-1979) occupe le poste de script-girl; celle qui allait devenir la grande poétesse valaisanne va s'éprendre du jeune premier dauphinois Geymond Vital (du «Théâtre de l'Atelier» de Dullin), l'épouser et le suivre à Paris. Enfin Markus confie un petit rôle au fils de son ami Paul Ilg, HansKaspar. (En 1940, Markus portera à l'écran le roman d'Ilg *Le Bâtard*).

En dépit de son label de fabrication suisse, *Rapt* porte l'empreinte du cinéma russe. La constitution de l'équipe technique et artistique n'est pas le fruit d'un caprice. Si Markus remet le film au metteur en scène russe établi en France Kirsanoff (1899 Dorpat-1957 Paris) et à son épouse Nadia Sibirskaïa, c'est que les deux ont déjà tourné pour lui *Sables* en 1927 et que Kirsanoff possède un sens de l'image lyrique alliée au décor naturel qui a fait forte impression parmi l'avant-garde française. Dans l'idée de Markus, cette approche slave, fondamentalement étrangère au contexte régional du récit, pourrait rejoindre par son altérité même la déroutante incantation saccadée et les paroxysmes verbaux du style ramusien. Afin de satisfaire Kirsanoff, Markus se réserve l'appui de l'opérateur Toporkoff, un maître de l'image délicatement ciselée qui, depuis 1919, a travaillé avec toute la colonie russe blanche exilée à Paris (Tourjanski, Volkoff, Protozanoff, Nadejkine, Malikoff, Litvak). L'adaptation échoit au romancier roumain Fundoianu. Tous les paysans bernois sont joués par des Suisses alémaniques (l'Allemande Dita Parlo exceptée), les Valaisans par des acteurs français encore peu connus comme Vital, Bovério et l'inquiétant Lucas Gridoux (formidable Mânu sautillant et glapissant, les yeux en fièvre). Pour la musique, Kirsanoff introduit Hoérée, le compositeur de son film *Brume d'automne* en 1928 (Hoérée sera l'assistant et le technicien du son de Kirsanoff pour plusieurs courts métrages expérimentaux entre 1935-38). L'un entraînant l'autre, Hoérée, enfin, amène Honegger. Ainsi s'explique l'hétérogénéité surprenante du générique.

On a assez dit à quel point *Rapt* obéit au langage du muet. Ses dialogues demeurent très rares, brefs, secs (en français comme en allemand) et font la part belle au jeu expressif des acteurs. Kirsanoff articule son récit selon les principes de montage court développés par l'école soviétique des années vingt et une architecture d'angles insolites dont certains critiques ont regretté l'esthétisme maniéré. Mais loin de la desservir, la simplification réfléchie du muet, avec ses images sensuelles et directes, n'est pas sans parenté avec la simplicité recherchée de Ramuz. Kirsanoff y surajoute une pincée d'onirisme fougueux: il y a dans *Rapt* un mélange de fantastique, d'érotisme violent et de cruauté proprement envoûtant; l'environnement est fruit d'une contraction tonique de vérisme brut et d'irréalité (somme toute assez proche d'un Daniel Schmid); les nuages «dansent» en accéléré sur un air goguenard de bal musette que traverse le leitmotiv déchirant d'Honegger, les rochers se lamentent, la Mort (la silhouette hagarde du colporteur) surgit subrepticement au-dessus de la falaise d'où est tombé Gottfried; Firmin arrache à Elsi un baiser dans une obscurité totale, zébrée d'éclairs; Elsi, à demi-nue, remplace le crucifix par un miroir. A la fin, le récit se lézarde sous l'assaut des flammes, la fumée noircit l'écran au son d'un rire dément: le film se clôt sur l'exultation cauchemardesque de Mânu. Les silences accusent l'archaïsme de cet univers de paysans farouches. La caméra dynamique du Russe parvient à briser l'aura de respect qui sépare d'habitude l'homo helveticus (version cinéma) de son cadre majestueux et, exceptionnellement, à le montrer en correspondance intime avec «sa» région, sans affectation mystique ni accords fatalistes. Le réalisme prohibe tout folklore, le plan rapproché détruit l'emphase. Wider a très justement observé que la décomposition spatiale du paysage par un montage nerveux désacralise la nature en lui conférant une fonction liée à l'humain: un visage y acquiert la même importance qu'un rocher ou un banc de nuages. Cette concentration par le morcellement ramène l'anecdote de Ramuz aux périmètres d'un poème de la passion tour à tour détaché, cérébral, cru et brûlant, aussi foncièrement et positivement ambigu que l'est sa nouvelle conclusion.

Les recherches esthétiques de Kirsanoff recouvrent celles effectuées par Hoérée et Honegger pour le contrepoint sonore. Ce dernier - auteur entre autres d'une «illustration sonore» pour *La Roue* de Gance - développe dès 1931 l'idée d'une oeuvre cinématographique basée sur la coïncidence d'un montage contrasté avec la continuité de l'orchestration musicale. Dans *Rapt*, des strophes puissamment évocatrices remplacent maintes fois la parole ou le bruitage (l'orage), enrichissant l'impact visuel de leur expressivité propre tout en introduisant d'ingénieuses innovations (le son à l'envers, les étranges «ondes Martenot»). Honegger, dont c'est le premier film sonore, se charge des scènes bucoliques (le matin, le lavoir, le bal populaire), Hoérée des passages plus véhéments (la poursuite du chien, le rapt, l'orage, l'incendie final). L'orage, improvisé par fragments, est monté parallèlement à l'action et raccordé bout à bout par l'inscription directe de sons sur la pellicule. Un «coup d'essai» qui est une réussite totale, aux antipodes de l'habituelle musique de film descriptive.

Ces divers facteurs font de *Rapt* l'oeuvre suisse la plus attachante et surtout la plus foncièrement originale des cinq premières décennies. Sans doute trop originale, car en dépit d'une presse élogieuse, le film est un échec public retentissant: le rendement n'atteint pas 50% de la garantie minimale. Privé de vedettes, situé à l'écart du bavardage boulevardier et des poncifs alpestres à la mode, *Rapt* laisse les foules indifférentes. Puni par excès d'ambition.

Après le grave fiasco financier de *Rapt*, la Mentor-Film doit fermer ses portes et Markus regagne Paris; plusieurs projets de cette société s'effondrent, dont *A l'ombre du Mont Cervin* (cf. plus haut) que Henry Roussel devait réaliser à Zermatt en été 1934 avec Dita Parlo, *Regine* d'après Gottfried Keller (prévu pour l'hiver 1933/34) et *Attila*, un scénario achevé du romancier socialiste biennois Hans Mühlestein (1887 - 1960), programmé pour le printemps 1934. En 1935, Markus réapparaît à la tête de la société «Paris-ColorFilms» comme producteur de la comédie *Jeunes filles à marier* de Jean Vallée, le premier grand film français entièrement en couleur, photographié par Toporkoff selon le procédé trichrome «Francita». Kirsanoff aura plus de peine à retomber sur ses pieds; confiné d'abord durant deux ans au court métrage, il devra après 1937 se résigner à des besognes mineures. Seule Dita Parlo profitera du lancement de *Rapt*, inaugurant une carrière française qui comporte quelques titres de gloire comme *L'Atalante* de Vigo (1934) ou *La grande illusion* de Renoir (1937).