

P R E M I E R P L A N

ERICH VON STROHEIM



N° 29



Né à Gênes en 1925, G.C.C. s'occupe de cinéma depuis 1939.

Il partit de 1945, il fait de la critique théâtrale, et dirige plusieurs mises en scène de théâtre et d'opéra (et aussi en plein air, à la radio, etc.)

Il est critique cinématographique dans de nombreux journaux et revues, notamment dans le bi-mensuel CINEMA de 1952 à 1954, où il en devient rédacteur en chef ; dans le mensuel BIANCO E NERO ; à la Radio ; dans l'hebdomadaire IL PISTOIA depuis 1956. Entre autres collaborations à l'étranger, il donne des articles notamment à CINEMA 63 de Paris, SIGHT AND SOUND de Londres, à NOVA ZÜRCHER ZEITUNG de Zurich, etc.

Professeur d'Histoire et de Critique du Cinéma au Centre Expérimental du Cinéma de Rome depuis 1956. A fait partie de nombreux Jurys de Festivals Internationaux, de la Sous-Commission de la Biennale et du Comité de Sélection de Venise, où il a organisé les rétrospectives de 1948, 1949 et 1950, et dont il a établi en un volume la filmographie critique 1947-1950.

Il publie des monographies sur FERRARIELLO (filmographie raisonnée, 1948), VENTURI (1955, édition française chez PREMIER PLAN, espagnole chez Taurus del Cine), WILLIAM WIZARD (1956), en 1959, GENINA et STROHEIM, dont le premier PREMIER PLAN est la traduction.

Son cours de Cinéma Neorealista ITALIANO a été plusieurs fois réimprimé depuis 1948, et traduit à Buenos-Aires en 1962. Ses cours au Centro sperimentale de l'histoire du Cinéma muet ont été rassemblés par ses élèves en 1958. Son livre de DIZIONARIO, METACRITA DEL CINEMA a obtenu le Prix Baglioli.

G.C.C. a en outre collaboré à de nombreux volumes collectifs, parmi lesquels L'Enciclopedia dello Spettacolo ITALIANO, les DIZIONARIO des auteurs et des personnages, FILMOGRAPHIE des auteurs et des œuvres ; des ouvrages sur VINTI ANNI DI CINEMA à VENISE, LE WESTERN, L'ACTEUR DE THEATRE ET CINEMA ET A LA T.V., MUSICA E FILM, CINEMA E CIVILTA, CINEMA A ROMA, enfin il participe à L'Enciclopedia dello Spettacolo de 1952 à 1955 (vol. 1 à 9, et tome supplémentaire sur le cinéma).

D'autre part, il a réalisé en 1955 un court-métrage IL MUSEO DELLE VIRTU, et en 1957, pour la TV italienne, deux portraits du champion de l'automobile Tazio Nuvolari.



Pour la traduction de ce numéro, tous nos remerciements vont à notre ami Pierre A. Marchal.

Pour l'illustration, nous remercions les Editions dell'Ateneo et « Bianco e Nero », ainsi que M. H. G. Weinberg.

Pour la documentation concernant les films de Stroheim, nous remercions M. Jacques Ledoux, de la Cinémathèque de Bruxelles, et particulièrement M. Roberto Radicati, de la Cinémathèque de Turin.

G. C. Castello	9	STROHEIM
F. Buache	57	SES FILMS
	60	Blind Husbands (La loi des Montagnes)
	64	Foolish Wives (Folies de Femmes)
	67	Merry-go-round (Chevaux de bois)
	72	Creed (Les Rapaces)
	76	The Merry Widow (La veuve joyeuse)
	80	The Wedding march (Symphonie nuptiale)
	85	Queen Kelly
		STROHEIM PARLE
Erich von Stroheim	97	Beaucoup de poudre dans un petit cercueil
	99	FILMOGRAPHIE
	105	BIBLIOGRAPHIE





8

1. 1915 : premières apparitions de Stroheim

2. 1926 : un des 10 meilleurs directors de Hollywood

3. 1929 : acteur dans THE GREAT GABBO

4. 1937 : LA GRANDE ILLUSION

5. 1939 : TEMPETE SUR PARIS

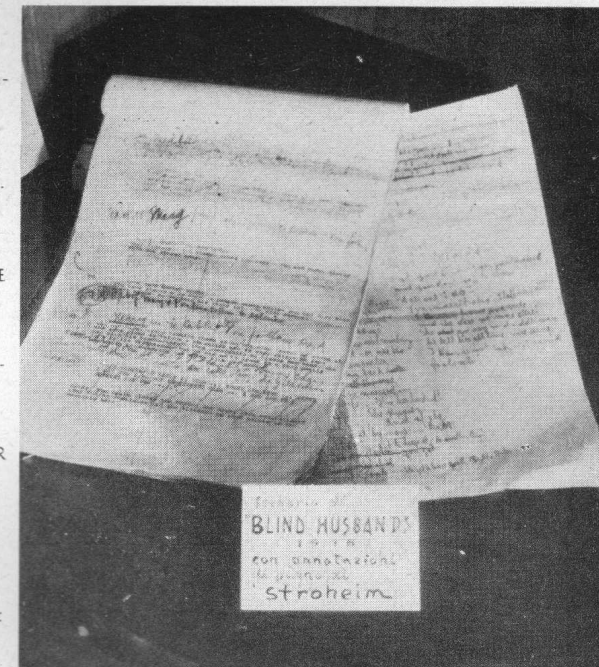
6. 1950 : SUNSET BOULEVARD

7. 1947 : avec Denise Vernac dans DANSE DE MOR

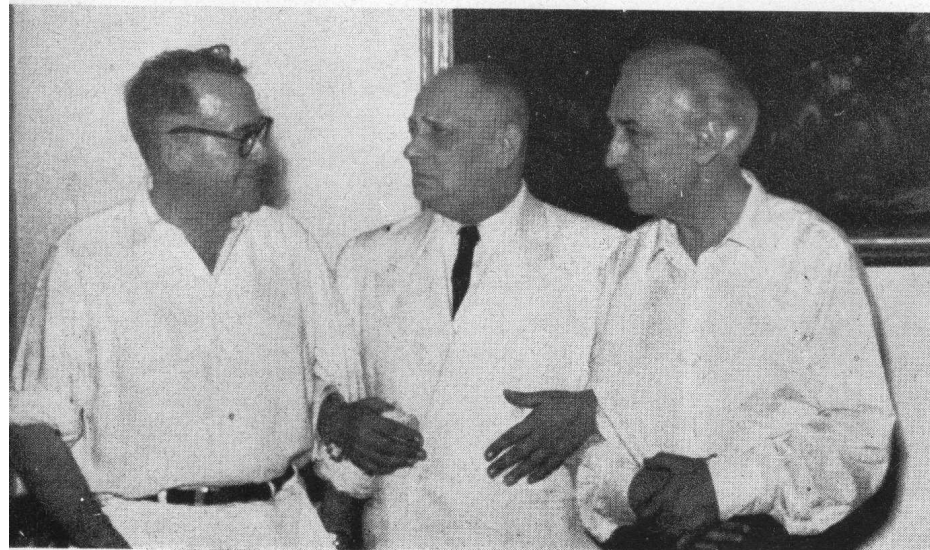
8. 1924 : avec Cavalcanti et Gance au Brésil

9. Le scénario de BLIND HUSBANDS

10. A Maurepas



7





GREED : tournage



GREED : montage



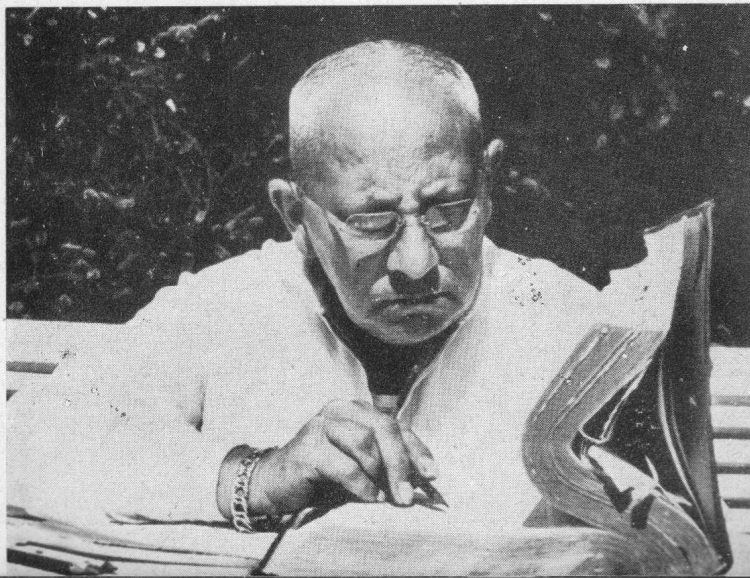
Tournage de GREED

Photo de travail de FOOLISH WIVES





Avec Denise Vernac
et Gloria Swanson



Script de
LA DAME
BLANCHE

ERICH VON STROHEIM

Greed : une découverte posthume

Greed fut le grand thème de discussion de ce Festival de Venise 1958, dans le cadre duquel se déroula une rétrospective englobant la presque totalité de l'œuvre de Stroheim. Malgré les appréciations diversement nuancées portées sur tel ou tel film, tel ou tel aspect de la personnalité de l'artiste, l'impression dominante — dûe surtout en grande partie à la « découverte » posthume de **Greed**, fut que l'on se trouvait face à une œuvre titanessque. Un mois plus tard, à Bruxelles, **Greed** était à nouveau à l'ordre du jour pour une « Confrontation entre les meilleurs films de tous les temps. » Sixième au classement établi sur la base du référendum organisé entre les historiens du monde entier, il ne figura pas parmi les six œuvres que le Jury de second degré, composé de « jeunes » réalisateurs, considéra comme empreintes de la plus grande valeur actuelle. Il resterait à voir, ce que par « valeur actuelle » ont entendu les sept metteurs en scène. L'on sait du reste que quelques-uns ne furent pas de l'avis de la majorité. Car, si dans **Greed**, un aspect frappe à prime abord, c'est celui de sa puissance prémonitoire. Et si l'on se reporte à 1923, année de sa réalisation, l'acharnement réaliste, exigeant, et parfois féroce de Stroheim y apparaît vraiment révolutionnaire. Aujourd'hui encore, certaines violences réalistes d'un Visconti, sont représentées comme les manifestations d'un talent solitaire ; mais l'emploi d'intérieurs authentiques de San Francisco — si « vrais », si « vécus » —, et l'implacable climat de la terrible séquence finale sous le soleil brûlant de la lugubre et désertique Death Valley, constituent des solutions artistiques d'une puissance expressive que n'ont pas entamée les années, et qui, il y a environ 40 ans brisaient les cadres des habitudes consacrées. Mais, ces deux aspects de **Greed**, par rapport aux normes consacrées du récit cinématographique, n'en furent pas les seuls antithétiques : les dimensions narratives, effroyablement réduites par un montage commercial, le choix d'un sujet sombre, âpre et « désa-

gréable » adapté de Norris, romancier de l'école réaliste américaine marquée par l'influence de Zola, le choix d'interprètes bien éloignés de tout ce qui fait le charme des vedettes, furent des manifestations capitales de la volonté de Stroheim, de faire de **Greed** une œuvre radicalement nouvelle et polémique. Une œuvre qui demeura et demeurera dans l'histoire du cinéma, mais qui, dans tous les sens, coûta cher à l'artiste.

Sur **Greed**, sur ses rapports avec le roman « Mac Teague » — dont il nous reste l'exemplaire annoté de la main du réalisateur —, sur le massacre accompli au montage par la Metro-Goldwyn-Mayer, donc sur les lacunes substantielles que les copies en circulation présentent en comparaison de celle donnée par Stroheim, **Bianco e Nero**, dans son numéro de Février-Mars 1959 (Anno X - N°s 2/3 depuis en volume : **Von Stroheim** - Rome, 1959) a publié une étude originale de Lotte H. Eisner, et son tableau synoptique. Ainsi un argument d'intérêt primordial, et sujet à tant de controverses, semble, à notre avis, réglé définitivement. Et les nombreuses questions que se posait hier encore celui qui se trouvait devant **Greed**, ou du moins devant ce qu'il en subsistait, trouvent ainsi leur réponse. Mais, abstraction faite des deux histoires latérales qui ont été supprimées malgré leur valeur essentielle de contrepoint à l'action principale, ce qui frappait le spectateur, c'était ce contraste entre l'analyse exaspérée typique du style stroheimien et les à-peu-près, les « trous » que présente souvent le récit. Il était évident qu'un style si furieusement analytique ne pouvait se satisfaire de certaines transitions psychologiques ou chronologiques aussi sommaires. Que l'on réfléchisse à l'évolution du personnage de Trina, au choc « sexuel » qu'elle éprouve aux côtés de son lourdaud mari, à la maturation progressive de cette avarice qui va la mener jusqu'à la folie. Il me semble que même un esprit ignare aurait pu supposer que « ce **Greed** » là n'était pas l'original, que quelque chose lui manquait qui était partie intégrante du récit. Supposition qu'a confirmée la publication du scénario, par la Cinémathèque de Belgique (**Greed**, Bruxelles, 1958). Cet ouvrage est un document d'une importance historique extraordinaire, car il nous donne la mesure du mal irréparable qui a été commis. Mais le négatif intégral n'existerait-il pas encore dans quelque blockhaus de la M.G.M. ? La lecture du scénario de **Greed**, re-située à leur juste place, tous les fragments de cette mosaïque brisée : nous retrouvons l'étude des racines familiales de

l'histoire de Mac Teague et de Trina, l'introspection détaillée des sentiments, la conception grandiose et contrapuntique du récit. Les scènes se rattachant à l'épisode de Zerkow et de Maria Macapa (publiées dans **Bianco e Nero**, numéro sus-cité), sont un élément fondamental de cette conception. Que l'on pense entre autres au coefficient « visionnaire » : le trésor inexistant, dans le cimetière nocturne hérissé de croix, et Zerkow qui le serre entre ses bras ; et qu'on mette en parallèle avec la folie de Trina qui couvre de pièces d'argent son corps dénudé.

Greed est un film qui, solitaire, domine aussi pour une autre raison la production de Stroheim : car, si nous exceptons **Walking-Down-Broadway** — unique expérience sonore de l'artiste — qui ne vit jamais le jour, et dont les quelques images en notre possession semblent un témoignage sur une Amérique métropolitaine mineure, nue et amère, elle aussi, — cinématographiquement parlant — en avance sur son temps, **Greed** est en fait la seule des œuvres de Stroheim qui — même en prenant appui sur le récit de Norris — représente — et avec quel poids et quelle densité ! — l'Amérique contemporaine.

Il est bon d'ajouter qu'à dix ans de distance, **Walking Down Broadway** se rattache aussi **Greed** sous le profil thématique : dans ce film comme dans cet autre une femme en proie à une obsession — et toutes deux personnifiées par l'exquise Zasu Pitts, actrice à juste titre préférée du réalisateur. L'obsession de l'héroïne de **Greed** c'est l'argent ; celle de l'héroïne de **Walking Down Broadway** était une jalousie — morbide et née d'une frustration intime — pour une amie, sa compagne de chambre. Dans l'un et l'autre cas, cette obsession était à l'origine de l'auto-destruction finale de la protagoniste, qui dans **Greed**, provoquait irrésistiblement l'abrutissement de son mari et son acheminement vers une destruction finale, alors que dans **Walking Down Broadway**, l'héroïne cherchait à briser le roman d'amour de sa jeune et belle amie.

Comme **Walking Down Broadway**, un autre film semble aujourd'hui introuvable pour un examen complet de l'œuvre de Stroheim ; il s'agit de **The Devil's Passkey** qui se situe en deuxième position dans sa filmographie (1919). La seule trace que nous ayons de cette œuvre que ne possède aucune cinémathèque, ainsi que me l'ont confirmé de patientes recherches, remonte à une dizaine d'années, lorsque Denise Vernac en vit une copie en mauvais état dans un « Art Théâtre » de Los Angeles. L'ironie du sort veut

que **The Devil's Passkey** soit, si nous nous en tenons aux données fournies par Herman G. Weinberg, le seul film de Stroheim, que la société productrice ait distribué dans sa version originale et intégrale de 12.000 pieds (correspondant grosso modo à 12 bobines). Il n'est pas inutile de s'attarder quelque peu sur les films de Stroheim envisagés sous cet angle, en relation avec les « interventions chirurgicales » qu'ils ont régulièrement subies. On se rendra compte combien il est difficile de juger pleinement l'œuvre de cette insigne victime des normes de fer hollywoodiennes. Et n'oublions pas que ces arbitraires dont ils furent victimes, se sont produits à une époque — 1918-1933 — où Hollywood était encore relativement libéral, et où le « producer » commençait seulement à devenir une espèce de monarque absolu dans le domaine de chaque production.

Les chirurgiens à l'œuvre

Blind Husbands fut distribué dans une version de 8.000 pieds, alors que la bande originale était de 9.000. **Foolish Wives**, au coût de production élevé dont l'Universal comme on le sait, était si fière — c'était l'époque où l'initiale du nom de Stroheim était barrée pour en faire l'emblème du dollar — fut réduit de 21.000 à 14.000 pieds. Weinberg affirme que la copie du Museum of Modern Art de New York est de 7.000 pieds. Une sorte de « contaminatio », aurait, semble-t-il, été opérée par la Cinémathèque française entre la copie new-yorkaise et celle de la Cinémathèque italienne : cette solution n'échappe pas à l'arbitraire, tant en ce qui concerne certaines suppressions, qu'en ce qui a trait à l'inversion de scènes dans la dernière partie où la réconciliation, dans leur lit, du mari et de l'épouse a été située après la fin misérable du cadavre de Karamzin. Une prudence rendue nécessaire par diverses censures — le « Code Breen » n'existait pas encore —, ne fut pas étrangère aux tripatouillages subis par **Foolish Wives** : l'ambassadeur des Etats-Unis devenait une sorte d'envoyé commercial, et, entre autres, la séquence de l'accouchement adultérin de son épouse disparaissait. La phase la plus dramatique de l'aventure américaine de Stroheim débuta pourtant avec **Merry-Go-Round** qu'Irving Talberg lui retira après qu'il en eut commencé le tournage. Bien que la médiocrité et le mauvais goût de certaines scènes laissent peu de doutes, il n'est pas aisé de déterminer aujourd'hui avec une précision mathématique, ce qui fut matériellement

réalisé par Stroheim, et ce que nous devons d'autre part à Rupert Julian. Nous savons seulement avec certitude, que Stroheim, — à l'exception tout au moins des cadrages où apparaît le propriétaire de l'établissement —, dirigea personnellement les scènes du Luna-Park.

Si **Merry-Go-Round**, hors son intérêt thématique d'anticipation sur lequel nous reviendrons, demeure assez souvent un film évocateur, donc beaucoup moins mauvais que ce qu'il en fut dit après sa présentation vénitienne, nous le devons au fait que Julian exécuta sa tâche en s'en tenant au scénario précédemment écrit par Stroheim, abstraction faite d'une fin amère, qui n'était pas cette fin à l'eau de rose que nous voyons aujourd'hui, et qui répond aux conventions de la « happy end » : les deux familles, celle de l'aristocrate, et celle de sa douce amoureuse roturière, fille de montreur de marionnettes, sortaient accablées de cette guerre. Mutilé, ruiné, et réduit à l'humiliation, il passait sans l'apercevoir, aux côtés de la jeune fille qui s'était remise à son travail dans une atmosphère et des conditions qui n'avaient plus rien de gai (1). On conserva les décors dessinés par Stroheim en collaboration avec Richard Day, et la distribution qu'il avait établie avec sa rigueur habituelle, à la seule exception du rôle du propriétaire de l'établissement que Stroheim aurait voulu confier à Wallace Berry qui n'était pas encore célèbre ; c'est ce choix qui fut à l'origine de la mésentente avec Thalbert qui finit par donner ce rôle à George Siegman ; les scènes où apparaît cet acteur sont donc étrangères à Stroheim.

L'affaire **Greed** vient ensuite chronologiquement : et même si le chiffre de 42 bobines ne doit être considéré que comme une étape dans le choix de la pellicule impressionnée, si la version donnée par Stroheim fut de 24 (et celle remaniée par Rex Ingram avec son autorisation, de 18), il n'en demeure pas moins que les 10 bobines actuelles ne représentent même pas 50 % du métrage monté par l'auteur. Du reste, un simple coup d'œil sur le scénario permet de s'en rendre compte. **The Merry Widow** ne fut réduit que de 12.000 à 11.000 pieds, mais il s'agit là de modifications qui sont loin d'être négligeables ; et ce n'est pas tant à certaines images de l'orgie dans le bordel d'officiers que je me réfère, qu'à la mort luxurieuse du visqueux baron Sadoja dans l'alcôve funèbre lors des premières approches nuptiales, mort expédiée trop rapidement dans l'actuelle version du film. Je me réfère aussi à l'obsession érotique du baron pour les pieds féminins.

Ce personnage, le plus original et le plus marqué par Stroheim, fut le plus massacré par le montage commercial. Il ne reste rien de son inimaginable collection de chaussures de femmes, et les regards concupiscentiels qu'il lance parfois vers les extrémités féminines, deviennent donc à peu près inexplicables pour un spectateur non averti. Selon les données en possession de Weinberg, les 14.000 pieds de **The Wedding March** auraient été maintenus dans la version distribuée, mais Weinberg même fait remarquer qu'en réalité, la séquence de l'orgie aurait été réduite d'un métrage entre 2.000 et 1.000 pieds, tout au moins à ce qu'il résulterait d'une comparaison avec le scénario.

Quant à **The Honeymoon**, on ne connaît que trop le sort que lui fit subir Josef Von Sternberg ; outre certains symbolismes grossiers, que l'on songe à l'absurde prologue postiche dont on l'affubla pour pouvoir le présenter indépendamment de **The Wedding March**. Et dans le seul but de rendre compréhensible la « situation » de ce prologue, l'admirable première partie du diptyque fut réduite à une espèce de « digest ». Si l'on veut réellement se rendre compte des résultats poétiques auxquels Stroheim peut parvenir par son style analytique, que l'on compare la séquence de la rencontre muette de Nicki et de Mitzi lors de la fête du Corpus Domiti, telle qu'elle figure dans **The Wedding March**, et le « condensé » de cette même séquence dans le prologue de **The Honeymoon**. La poésie exquise de cet amour romantique et impossible qui naît du langage nuancé des regards et des sourires au milieu du faste et des contrastes d'une cérémonie publique — le jeu étiré des plans durant cette conversation silencieuse est d'une importance essentielle —, est détruite dans une large mesure. De **Queen Kelly**, il ne reste environ qu'un tiers du projet initial du réalisateur. L'on sait que le suicide qui termine la version actuelle, ne correspond en rien aux intentions de Stroheim pour lequel l'action qui se déroule dans le royaume imaginaire de Königsberg ne devait être qu'un prologue à celle se déroulant en Afrique où la pensionnaire au cœur brisé était appelée par une tante à la veille de la mort, désireuse de lui léguer un bordel. Kelly se trouvait donc sauvée de sa tentative de suicide. Quelques scènes de la partie « africaine » de **Queen Kelly** furent en fait tournées par Stroheim : des photographies de Tully Marshall, dans un rôle proche de celui du baron Sadoja qu'il avait interprété dans **The Merry Widow** en font foi : celui du marchand bancal. L'on sait que la production

de **Queen Kelly**, conçu comme film muet, fut arrêtée en raison des inquiétudes qui assaillirent le producteur Kennedy devant l'affirmation croissante du sonore. L'on sait aussi que lorsqu'elle procéda au montage du film, outre qu'elle y ajouta quelques scènes tournées par elle-même, Gloria Swanson ne trouva rien de mieux pour suppléer à l'insuffisance du métrage nécessaire à un film de durée normale, que de truffer sans raison le récit de plans et de fragments en double exemplaire que le réalisateur aurait certainement rejetés. Lorsque bien des années plus tard, à Paris, Stroheim eut en mains une copie de **Queen Kelly**, la tentative de vouloir dans de telles conditions remonter le film, lui apparut sans espoir. Il y eut enfin le cas de **Walking Down Broadway**, film réalisé par Stroheim avec un budget réduit et dans un laps de temps moins long qu'il n'avait été prévu — phénomène insolite chez lui — mais son violent réalisme ayant été considéré comme gênant et antispectaculaire par un des « moguls » de la Fox, il subit le sort le plus draconien qu'aient jamais subi les films du réalisateur : « la mise aux archives ». Confié à Al Werker, **Walking Down Broadway**, à ce que nous rapporte Weinberg, fut réduit de 14.000 à 6.000 pieds ; mais l'intervention du nouvel « auteur » ne se borna certes pas là. **Hello, Sister**, engendré par l'opération accomplie sur **Walking Down Broadway**, fut en substance un film tout différent sur lequel nous ne possédons pratiquement aucun témoignage, comme nous en avons sur l'œuvre conçue et réalisée par Stroheim. Toute recherche pour retrouver une copie de l'un ou de l'autre film a été vaine.

Saison d'acteur (et de scénariste)

Ainsi se clôt d'une façon amère, la fabuleuse aventure de Stroheim metteur en scène. C'est alors que s'ouvre la saison de Stroheim acteur, qui avait eu déjà ses prémices dans les années de l'apprentissage hollywoodien (1914-1918). Même, pour être précis, lorsque Stroheim eut la possibilité d'abattre comme réalisateur, celle qui allait être sa dernière carte, la seconde phase de sa parabole avait déjà commencé. En fait, au lendemain des avatars de **Queen Kelly**, il avait dû se résoudre à tirer parti de son prestige d'acteur, de cet « homme que l'on aimerait haïr ». Il joignit à cette activité, celle de scénariste : activité à double aspect, celui obscur et humiliant d'auteur — ou collaborateur — de scénarios dans la réalisation

desquels ne transparaissent que faiblement les goûts et le tempérament de l'artiste : pour la période où Stroheim fut sous contrat à la M.G.M., ce n'est peut-être que dans **The Devil-Doll**, de Tod Browning, que l'on retrouve quelques lueurs de son talent ; une certaine prédilection pour l'horrible, le difforme — comme ce personnage de la boiteuse démoniaque qu'interprète Rafaela Ottiano —, y réapparaît — et l'autre aspect — plus secret — d'auteur de scénarios qui présupposaient une traduction en images faite par leur créateur même. C'est pourquoi, jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant près de 25 ans, Stroheim ne renonça jamais complètement à l'espoir de revenir sur le plateau, en « patron », se rattrapant ainsi, comme il le dit sur son lit de mort, du temps qui lui avait été « volé » par les despotes de l'industrie. Ces hauts et ces bas d'espérances et de désillusions, d'emplois assumés par nécessités alimentaires, et d'autres dans lesquels l'auteur cherchait un minimum d'assouvissement créatif, sont un des chapitres les plus pathétiques de l'histoire du cinéma.

Un bilan de l'activité de Stroheim-acteur, étroitement lié d'ailleurs à celle de Stroheim-réalisateur, sort du cadre de cette étude. Il a d'autre part été établi par Tino Ranieri, dans le numéro sus-cité de **Bianco e Nero**. Quelques remarques suffiront donc. Relatives par exemple à la réapparition périodique de certaines figures — et je ne pense pas seulement à celle, devenue traditionnelle, de l'officier rigide parfois jusqu'à en être maniéré, ou à celle de l'aventurier cynique. Parfois les deux aspects se rejoignent : et c'est peut-être là le côté le plus fascinant de **La Danse de mort** (1947), film strindbergien de Marcel Cravenne auquel Stroheim apporta une contribution fondamentale de scénariste, et évidemment même plus encore (2). Je pense au ventriloque de **The Great Gabbo**, de James Cruze (1929), qui précède l'illusionniste d'**Alibi**, de Pierre Chenal (1937). Ce dernier se situe d'ailleurs dans la catégorie « aventuriers et criminels », et se trouve être, dans un duo prolongé avec Jouvet, une des démonstrations les plus savoureuses du jeu de Stroheim. Je pense à ces films qui, sans le moindre respect, faisaient allusion au personnage réel que Stroheim avait été jusqu'au début du sonore. Comme le médiocre **Lost Squadron**, de George Archaimbaud (et Paul Sloane) (1932), où le « **villain** » se trouvait être, comme par hasard, un barbare réalisateur hollywoodien d'ascendance teutone, fanatique d'un réalisme à tout prix, riche en « **tics** » et en accessoires extérieurs

(bâton, etc...) qui ne laissaient aucun doute sur le modèle que le scénariste et le réalisateur avaient eu présent à l'esprit. Et comme **Sunset Boulevard**, de Billy Wilder (1950), où l'allusion est encore plus impitoyable. Ce Max Von Mayerling, qui, avec Griffith avait « créé » le cinéma américain, et vivait à présent dans une retraite silencieuse et attentive, servant de majordome à la vedette qui avait été son épouse et son interprète (Gloria Swanson-Norma Desmonds), était, par de nombreux aspects, Stroheim lui-même. Mais la magie et la lucidité d'un style évocateur suffirent à transposer sur un plan poétique cet âpre témoignage, le visage de Stroheim, impénétrable seulement en apparence, et teinté en profondeur d'amertume et de mélancolie, est un élément essentiel de ce tableau si travaillé. Peut-être Stroheim a-t-il aussi apporté à ce film une certaine contribution allant au-delà d'un travail, pour ainsi dire d'interprétation. Mais le phénomène le plus authentique et le plus fructueux d'une collaboration occulte, nous l'eûmes avec **La Grande Illusion**, de Jean Renoir (1937). Ce réalisateur accepta de bon gré les suggestions de cet homme envers lequel il s'est toujours reconnu largement débiteur et auquel il doit peut-être l'élan décisif vers sa vocation. (Cf le texte de Renoir publié dans le numéro sus-cité de **Bianco e Nero**).

Ainsi, à ce que rapporte Peter Noble, — dont l'ouvrage biographique, soit dit en passant, ne jouit pas de l'approbation de Stroheim et contient de nombreuses inexactitudes — c'est sur une suggestion de Stroheim, que le personnage du commandant de l'escadrille allemande fut fondu dans celui du commandant de la forteresse. Dans le Von Rauffenstein de **La Grande Illusion**, le personnage « classique » de l'acteur, cet officier traditionnaliste, ce Junker, — si souvent réduit à une marionnette, à un « **villain** », bâti sur le cliché préconçu de l'homme à haïr —, a des ouvertures humaines d'autant plus authentiques que dissimulées sous le formalisme guindé d'un cérémonial militaire. Von Rauffenstein est l'emblème d'une société à son déclin, d'une tradition de chevalerie sur le point de disparaître. Le dialogue désespéré et décisif, entre Von Rauffenstein et De Boëldieu, avant le coup de feu, fait penser au vers de l'Arioste : « Oh, la grande bonté des chevaliers antiques ! », mais sans une ombre d'ironie, et même avec une émotion contenue et sincère. La fleur, seul ornement de la sombre forteresse, et que Von Rauffenstein sacrifie pour honorer la dépouille de l'adversaire

auquel le rattachaient des liens de caste et de mentalité, est un symbole qui pourrait être stroheimien, tout comme le petit oiseau de **Greed**. Il est la preuve la plus douce de cette humanité de Stroheim qu'Ugo Casiraghi donne comme titre à l'une de ses études et à l'un de ses livres.

La Dame Blanche « somme » du monde stroheimien

La Dame Blanche, qui remonte à 1939, a, parmi les projets chers à Stroheim et jamais réalisés, une importance toute particulière : on crut alors vraiment que le retour à la réalisation d'un artiste qu'avaient banni les marchands de pellicule, allait se réaliser, et probablement en serait-il ainsi sans l'éclatement de la seconde guerre mondiale. Ce film, — important également pour la collaboration que Renoir avait promis d'y apporter comme dialoguiste, et pour les rôles que devaient y jouer Jouvet et Barrault —, était parvenu à un stade de préparation très avancé. On pourrait même dire qu'il existait déjà en entier sur le papier, dans un « sujet-treatment » de dimensions appréciables, dans un scénario complet que Stroheim polit et repolit avec un véritable amour, (**Bianco e Nero** en publia d'importants extraits dans le numéro sus-cité) dans une collection minutieuse et achevée de dessins, d'esquisses et de pastels (que **Bianco e Nero** publia également en partie), préfigurant ce qu'aurait dû être le film (scènes, personnages, uniformes, accessoires, et même véhicules), dans les listes extrêmement détaillées des nécessités vestimentaires constituant à elles seules un gros dossier, travail personnel et consciencieux d'un artiste prévoyant. Mais de toute évidence, ce n'est pas en cela que réside l'importance de **La Dame Blanche**, mais bien dans son caractère de « somme » du monde stroheimien que le film devait assumer. Dans l'œuvre de Stroheim, « tout se tient » et une connexion certaine et consciente rattache une œuvre à l'autre. **La Dame Blanche** devait être le troisième volet, et sans doute le plus important, de cette trilogie viennoise commencée avec **Merry-Go-Round**, et poursuivie avec **The Wedding March** et **The Honeymoon**. Même jugé en tant qu'ébauche d'un projet se rapportant à un milieu et à ses personnages, **Merry-Go-Round** demeure malgré tout un film plus important qu'on ne le pense communément. On y trouve même des « motifs » de détails, tel que le « lever du prince », qui rebondissent d'un film (**Merry-Go-Round**), à un autre (**The Wedding March**). Je pense

aussi, toujours en ce qui concerne **Merry-Go-Round**, à un épisode disparu de la version « Universal », l'amour de la princesse pour le garçon d'écurie qui — toujours dans la sphère des amours « impossibles » entre personnes de rang différent — formait contrepoint à celui du prince et de Mitzi, la gamine du Luna-Park, en tant qu'amour sensuel opposé à amour spirituel. J'ajoute que cette convergence érotique entre princesse et garçon d'écurie est une de ces caractéristiques strindbergiennes de Stroheim (Cf **Mademoiselle Julie**) qui préludent à son film strindbergien (**La Danse de mort**). Le réalisateur souhaitant, et à ce qu'il semble, proposa à plusieurs reprises, que soit portée à l'écran telle ou telle œuvre de Strindberg, écrivain qui se rapprochait de lui par certaines attitudes, certaines dispositions d'esprit, et un certain pessimisme dans la conception de la vie. L'équation haine-amour, souvent présente chez Stroheim a par exemple une saveur strindbergienne. (2 bis)

Une trilogie viennoise.

Une forme de « odi et amo » est l'attitude du réalisateur face à la Vienne des Habsbourg, cette Vienne de sa jeunesse et de ses souvenirs vers laquelle son imagination le reporte sans cesse. La coexistence d'un sentiment de tendresse nostalgique, et d'un autre de révolte pleine de courroux, comme devant une amante perdue et traîtresse dont on se dépeint avec volupté la déchéance, sans ne pouvoir pour autant continuer à désirer encore en pensée ses magnificences évanouies, s'impose de façon continue dans la trilogie viennoise. Dans les trois volets de ce tryptique les thèmes sont identiques. J'ai évoqué plus haut les amours entre personnes d'origine sociale diverse que les barrières de classe imposées par une société orgueilleusement traditionnelle, rendent instables.

Dans **Merry-Go-Round** un prince vit un amour partagé avec la fille d'un montreur de marionnettes d'un luna-park, et une princesse couche avec un garçon d'écurie ; dans **The Wedding March**, un prince aime et est aimé d'une jeune fille qui joue de la harpe dans une brasserie ; dans **La Dame Blanche**, le fils d'un haut dignitaire de la Cour Impériale aime et est aimé de la fille d'un boulanger. Et à ce dernier épisode, fait pendant, sur le plan national, l'amour contrarié et tragique de l'héritier du trône pour la baronne Vetsera. Les destins de famille que séparent la classe, la fortune et les mœurs s'entrecroisent de façon

changeante : phénomènes typiques d'une société en proie à une crise, et proche d'un tournant de son existence. Puis vient la guerre : le prince de **Merry-Go-Round** en reviendra mutilé, et sa famille, sa caste, en sortiront réduites à la misère ; dans **La Dame Blanche**, le fils du boulanger en reviendra estropié, ayant perdu toutes ses illusions en une palingénèse sociale ; ni l'Empereur, ni le Maître de Chasse ne survivront à la chute des Habsbourg, et l'Autriche, au lendemain de la guerre, se retrouvera affligée et appauvrie avec devant elle des lendemains incertains. Nous retrouvons aussi dans **Foolish Wives** les suites de la guerre : le mutilé, les gosses la tête couverte d'un casque de soldat, sont les images vivantes et douloureuses d'un conflit à peine terminé, contrastant péniblement avec le monde d'aventuriers et de « requins » de la frénétique Montecarlo. Mais il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur la façon dont le Stroheim de 1939 a, en comparaison du Stroheim de 1922 ou de 1926-28, estompé son propre pessimisme : si l'Autriche est accablée sous le poids de ses malheurs, l'aiglon que le Maître de chasse confie en mourant à son fils, est le symbole d'une renaissance possible ; si l'aristocratie a bouclé son cycle de caste dominante, si les illusions d'une renaissance immédiate « ab imis » se sont envolées, l'amour du jeune noble et de la fille du peuple ne sera pas sans lendemain. Avec la maison des Habsbourg, la sinistre Dame Blanche a définitivement disparu à l'horizon. L'on ne trouve pas dans les deux volets précédents de la trilogie, de telles ouvertures optimistes : comme on l'a vu, la fin avec laquelle **Merry-Go-Round** a circulé (les heureuses retrouvailles des deux amoureux de classe sociale opposée que la guerre avait séparés), est postiche : celle conçue par Stroheim et au-dessus décrite, avait un goût âcre et pénible. La misère rapprochait tout le monde, mais les chemins divergeaient pour toujours, le destin ne permettant pas, par un de ses caprices, que les amoureux puissent se rejoindre.

Le sort des héros de **The Wedding March**, - **The Honeymoon**, sera sombre lui aussi : l'amour idyllique et à contre-courant devra, dans le final pathétique de **The Wedding March**, céder le pas à un mariage d'intérêt, et la deuxième partie du récit sera dominée par un climat de tragédie. Après les collusions entre classes opposées, restreintes dans **Merry-Go-Round** au plan sentimental, ou à celui violemment érotique dans **The Wedding March**, un exemple bien plus remarquable de collusion sur un autre plan, un des traits les plus âpres qui témoignent de la faculté d'observation

sociale de Stroheim, et qui est en opposition à l'idylle entre le prince pourri et corrompu et la jeune fille du peuple qui en sauve les sentiments. Cette entente qui se trame au cours d'une orgie effrénée dans un bordel de grand luxe, se noue entre deux hommes âgés, l'un, représentant d'une aristocratie décrépite et décavée, — le père de Nicki —, l'autre, d'une aristocratie nouvelle, celle de l'argent — le père de Cécile, magnat de produits à faire partir les cors au pied ; la raillerie est mordante — ; et c'est de cet accord que naît le mariage de convenance entre le jeune prince et la petite boiteuse, mariage sans amour qui brisera un amour réel en blessant trois âmes. De semblables collusions seront plus complexes dans **La Dame Blanche**, où, entre autres, l'anarchiste, fils du boulanger, et l'Empereur à la vie duquel il avait voulu attenter, se trouvent face à face, conversent, et, bien que séparés par un abîme, se comprennent réciproquement, de telle sorte que François-Joseph grâciera son antagoniste anarchiste. Probablement, **La Dame Blanche** aurait été une œuvre typique de la maturité d'un artiste qui est parvenu avec les années à s'apaiser, au moins partiellement, et a atteint une certaine sérénité de vision.

Outre que pour bien d'autres raisons, **Foolish Wives** se rattache, comme je l'ai dit, à la trilogie viennoise par la présence de vestiges vivants de la guerre. De même **Blind Husbands** prélude au Tyrol montagnoux de **Honeymoon**, dont le thème de la chasse en montagne rebondit dans **La Dame Blanche**. Que l'on remarque le personnage du Maître de chasse, éleveur d'aigles, et le grand nombre de costumes de chasse tyroliens dans les esquisses dessinées par le réalisateur. Mais, de même que nous avons une trilogie « viennoise » (3), de même existe-t-il une trilogie antérieure que nous pourrions qualifier « de l'adultère ».

Une trilogie de l'adultère

Elle débute avec le premier film de Stroheim réalisateur, **Blind Husbands**, se poursuit avec **The Devil's Passkey**, et se termine sur **Foolish Wives** couvrant un espace de trois ans (1918-1921). Il me paraît nécessaire de mettre l'accent sur la fidélité de Stroheim envers les thèmes qui lui sont propres, sur leur approfondissement par une élaboration continue et toujours plus riche. En fait, il n'y a aucun doute sur le caractère d'ébauche, qu'observé sous une perspective historique, **Blind Husbands** présente par rap-

port à **Foolish Wives** : situation « triangulaire », séducteur en uniforme, destin final tragique par la main punitive d'un tiers, etc. Avec **Blind Husbands**, film encore imparfait, un peu schématique, conventionnel dans la peinture du milieu mais très curieux du point de vue psychologique, surtout en ce qui concerne le personnage principal, — premier d'une longue et cohérente série —, naît le mélo d'ambiance montagnarde qui, dans l'histoire du cinéma, allait devenir presque un genre spécifique.

Dans **The Devil's Passkey**, le « triangle » est transféré dans le Paris d'après-guerre. L'on peut dire, en un sens, que ce film, comme le suivant, **Foolish Wives**, représentent bien dans le « curriculum » de Stroheim l'ère fitzgeraldienne, cette époque où les Américains — en tant que touristes — prirent possession de cette France (Paris dans un film, la Côte d'Azur dans un autre) qu'ils avaient découverte pendant la guerre. Le Séducteur de **The Devil's Passkey** est précisément un officier américain, et s'était, après la guerre, installé à Paris comme « attaché ».

The Merry Widow et **Queen Kelly**, tous deux situés dans des royaumes imaginaires, l'un de type balkanique faisant clairement allusion au Monténégro (Monteblando, royaume pastoral d'opérette), l'autre de type « mitteleuropéen » et danubien, forment un groupe d'œuvres différent. L'image d'une société monarchique en décadence, en décomposition, qui obsède le metteur en scène, se trouve ainsi transposée sur le plan d'une libre fantaisie gardant toutefois des attaches évidentes avec le monde similaire — mais plus directement lié à une réalité historique —, de films tels que **Merry-Go-Round**, **The Wedding March**, ou cette **Dame Blanche** qu'il rêve de réaliser. Abstraction faite des apparences extérieures, décoratives et protocolaires, que l'on songe à certaines analogies de fond : l'image des familles princières de **Merry-Go-Round** et de **The Wedding March**, présentées d'une façon si corrosive, ne sont pas sans rapports avec celle, grotesque, de la famille royale de **The Merry Widow**. La reine folle de **Queen Kelly** pourrait être une préfiguration fantaisiste de l'impératrice de **La Dame Blanche** minée par la folie. Et ainsi de suite.

L'opérette noire

The Merry Widow réalisé sans enthousiasme par Stroheim qui y fut contraint par l'insuccès de **Greedy**, et qu'il

considéra toujours comme une œuvre inférieure, — point de vue partagé d'ailleurs en général par les historiens, — me paraît mériter une considération supplémentaire. Ce film est à mon avis loin d'être une œuvre mineure au sens péjoratif du mot, mais il est l'œuvre mineure d'un génie. Là Stroheim y donne une démonstration des plus stupéfiantes de sa puissance créatrice, transformant l'intrigue charmante et conventionnelle d'une typique et brillante opérette viennoise — certes, un chef-d'œuvre en son genre — en une représentation âpre et sarcastique, marquée de la « méchanceté » et du sadisme qui furent les caractéristiques de son inspiration et trouvaient là une des plus provocantes occasions de se manifester. **The Merry Widow** devint ainsi pour l'artiste un admirable « pari » qu'il remporta haut la main avec l'autorité du génie. — Je ne fais pas tant allusion à l'énorme succès populaire rencontré par le film, qu'à son résultat artistique. — Le canevas de l'opérette, transformé radicalement et d'une manière opportune, n'est plus que l'épilogue d'une histoire tout entière conçue par Stroheim : et ces événements antérieurs, imaginés et largement développés par Stroheim, apparentent étroitement **The Merry Widow** à ses œuvres capitales, celles se rapportant à la décadence de la société mitteleuropéenne et monarchique. Et ceci, d'ailleurs, en tenant compte de l'envergure de certains personnages, comme le Prince Mirko, qui est une éclatante variation sur le thème du « **villain** » en uniforme impeccable, chère à Stroheim acteur et réalisateur, ou comme le sinistre baron Sadoja, une des créations les plus fortes issues de la fantaisie du réalisateur (Sadoja est le protagoniste d'un sordide mariage d'intérêts ; les deux vieux parents, artisans d'un autre mariage d'intérêts combiné au comble d'une orgie dans **The Wedding March**, sont de peu postérieurs. **The Merry Widow** me semble donc un film de Stroheim dans le plein sens du mot, et il l'est d'autant plus, si l'on pense que pour le réalisateur il se termine sans équivoque sur le duel opposant le Prince Mirko au Prince Danilo, et plus précisément encore sur la mort de ce dernier. Sally pleurant sur son cadavre, et le fondu qui s'ensuit ont un caractère évident de conclusion. Si la blessure se révèle n'être plus mortelle, et si le couple peut convoler en justes noces dans une atmosphère intentionnellement à l'eau de rose après que le « **villain** » ait payé sa propre félonie, on ne le doit qu'à la prévalence d'une norme convention-

nelle de happy end conforme aux traditions alors naissantes de la maison de production. Devant cette fin nettement factice, il est impossible de ne pas penser à celle dont Murnau se trouva contraint d'affubler son chef-d'œuvre, **Der Letzte Mann**, mais il put la faire précéder d'un texte qui pria le public de ne pas prêter foi à cette bourde que le réalisateur se trouvait dans la nécessité de lui conter.

Mis à part les mérites de **The Merry Widow** et de **Queen Kelly**, il est certain que l'inspiration naturelle et innée de Stroheim se développe aisément et avec bonheur dans ce que nous pourrions nommer la clé d'élégie habsbourgeoise, qui, après l'essai de **Merry-Go-Round**, trouve son admirable témoignage dans **The Wedding March**. Et peut-être que **La Dame blanche**, en eût été encore un autre, peut-être non moins mémorable. Sur le plan de l'élégie viennoise, le réalisateur se rattache entre autres à toute une culture danubienne, qui revit dans les images et les sonorités de ses films. Il serait par exemple utile de rechercher ce qui peut unir Stroheim à Arthur Schnitzler : le thème des amours idéylliques et désespérées entre représentants de classes sociales que sépare un abîme pourrait très bien provenir de cet admirable **Liebelei** (1895), que Max Ophüls devait porter à l'écran en 1932-33. La Christine de Schnitzler dont le dévouement va jusqu'au suicide, rappelle la tendre Mitzi, la « süsse Mädel » de **The Wedding March**. Comme le Fritz, de **Liebelei**, qui se fera tuer en duel pour une « autre » femme brisant ainsi le cœur de celle qui l'aime plus qu'elle-même, présente des traits communs avec le Nicki de Stroheim qui trahit l'amour de Mitzi en faisant un mariage de raison. Les rapports amoureux entre représentants de classes et de catégories sociales différentes, mais vus sous l'angle d'une sensualité grossière qui trouve en elle-même son épuisement, se retrouvent dans **Reigen** que le même Schnitzler écrivit en 1896-97, et qui fut également porté à l'écran en 1950 par Max Ophüls sous le titre de **La Ronde**. [Une autre étude serait à faire sur les réalisateurs que Stroheim a marqué de son influence : Ophü's figure-rait parmi eux.] Amour pur et amour sensuel : une très grande partie de l'œuvre de Stroheim gravite autour de ces deux pôles que l'on retrouve mis respectivement en relief chez Schnitzler dans **Liedbelei** et dans **Reigen**.

On pourrait d'ailleurs se référer également à **Anatol** (1893), série de pièces en un acte de Schnitzler traitant

des aventures d'un personnage polygame, et transposées elles aussi à l'écran déjà en 1921 par Cecil B. De Mille sous le titre **The Affairs of Anatol**.

Le catholicisme sur lequel Roberto Paoletta a mis particulièrement l'accent, se rattache également à la veine « viennoise » de Stroheim. Il puise sa source dans une tradition nationale et l'éducation reçue par le réalisateur, et se manifeste au fond par une conscience marquée du péché, et formellement par la présence répétée du Crucifix dans les emblèmes et les symboles que Stroheim aime utiliser. (Je pense à ce rigide salut militaire de Nicki devant le Crucifix, lors de sa promenade nocturne avec Mitzi, la jeune fille qu'il a fascinée et séduite). Les uniformes rutilants, tape-à-l'œil, que portent les personnages de tous ses films, sauf de ses deux films d'ambiance américaine, sont des manifestations capitales de sa violente nostalgie habsbourgeoise, veinée de courroux.

Chef-d'œuvre réalisé et chef-d'œuvre irréalisé

Il me semble qu'avec le temps **The Wedding March** ait quelque peu baissé dans l'estime des historiens. Peut-être cela est-il dû en partie à des circonstances extérieures, comme la circulation restreinte du film, mais il n'en demeure pas moins qu'il n'obtient que onze voix lors de la confrontation de Bruxelles. Pourtant, compte tenu de l'état dans lequel **Greed** nous est parvenu, je ne puis renoncer à croire que **The Wedding March** ne demeure le chef-d'œuvre du réalisateur, et l'une des œuvres les plus riches et les plus représentatives d'un style et d'un monde, que compte l'histoire du cinéma. Certes, il n'est pas question de soumettre à un examen nouveau et détaillé une œuvre sur laquelle les historiens ont tant écrit, mais je ne puis m'empêcher de souligner la singulière modernité de conception de la séquence de l'orgie, au montage nerveux et dense et à la prodigieuse richesse de détails significatifs. Sans revenir sur la veine psychologique subtile avec laquelle s'accomplit — dans une coïncidence de temps réel et de temps cinématographique —, l'épanouissement silencieux de l'idylle entre le bel officier sur son cheval et la fille du peuple. Il est regrettable que la copie de ce film déposée à Paris, soit privée de cette couleur dont Stroheim, un des premiers, pressentit l'importance expressive, et qu'il utilisa pour décrire avec plus de force la fastueuse cérémonie ; déjà, dans quelques copies de **Greed**, pour mieux souligner le leitmotiv obsessif de l'œuvre (4), il avait fait peindre à la main, en jaune

d'or, la dent gigantesque servant d'enseigne à Mac Teague, l'argent... etc... L'absence de couleur de la copie parisienne de **The Wedding March** est d'autant plus malheureuse que c'est dans cette copie que le film fut ensuite sonorisé, comme il l'avait été à l'origine, grâce aux disques qui en accompagnaient la projection. La sonorisation de **The Wedding March**, dernière tâche de Stroheim, rendue possible par la Cinémathèque Française, représente une sorte de miracle si l'on pense au heureux hasard grâce auquel des disques considérés comme perdus furent retrouvés, et si l'on pense surtout à l'état lamentable dans lequel ils le furent. L'emploi des sons dans **The Wedding March** suffirait à faire comprendre pleinement quel metteur en scène le cinéma sonore a perdu avec Stroheim. Que l'on pense au rude écho de ces commandements militaires pendant la cérémonie, que l'on pense à l'utilisation prestigieuse de la musique composée par J. S. Zamenik en collaboration avec Luis De Francesco. Il s'agit d'une musique, à travers laquelle s'épanchent dans de savants entrelacs et reprises de « leitmotive », l'âme et la culture viennoise du réalisateur. Nous pouvons dégager trois « temps » fondamentaux dans cette admirable partition qui exploite également au moment opportun des thèmes préexistants : la marche, la valse et le « cantabile » qui lui, revient en thème de l'idylle, comme une réminiscence langoureuse de cette expression musicale fondamentale de l'âme romantique viennoise qu'est le « Lied » schubertien. Malheureusement l'opération de sonorisation n'alla pas au-delà de **The Wedding March**, alors qu'est resté muet **The Honeymoon**, deuxième partie du récit, qui, au contraire de ce que se proposait le réalisateur, doit être aujourd'hui considéré un peu à part, en raison du massacre que lui fit subir Sternberg, — et auquel nous avons fait allusion —, et aussi de la prédominance y effective de certains des pires motifs de l'inspiration stroheimienne. Cette inspiration d'ailleurs se poursuit d'une façon admirable et cohérente d'un film à l'autre, dans la séquence descriptive de la triste nuit de nocces, qui reste une des plus belles pages de l'artiste.

L'inspiration viennoise de Stroheim devait continuer à « se décanter » et mûrir pendant un peu plus de dix ans, avant de se manifester une fois encore dans l'esquisse de cette fresque importante qu'est le scénario de **La Dame Blanche** dont j'ai tenté de dégager la valeur de « somme » du monde stroheimien. Le matériel accumulé pour le film, — qui va des dessins aux listes dressées pour les besoins

vestimentaires, — constitue entre autres le témoignage le plus remarquable sur ce côté clinquant et caractéristique de la personnalité de Stroheim représenté par le culte, ou plutôt l'obsession de l'uniforme, (que l'on songe surtout à ces fameux uniformes blancs qui reviennent régulièrement) obsession qui puise son origine dans son passé habsbourgeois d'officier (5). Ce passé qu'il avait répudié, lui préférant l'exil aventureux, continuait néanmoins à hanter ses souvenirs, créant en lui cet état d'esprit contradictoire de haine-amour sur lequel j'ai déjà insisté. Que l'on songe à la minutie avec laquelle chaque uniforme (et il y en a des dizaines et des dizaines) est décrit de pied en cap par le réalisateur qui n'en néglige aucun détail. Les listes concernant tous les attachés militaires accrédités à la Cour des Habsbourg, y compris le russe, le chinois et le japonais, suffiraient à montrer l'incroyable compétence de Stroheim en la matière. Du reste, ce savoir encyclopédique ne se bornait pas aux uniformes militaires, mais englobait la connaissance des formes extérieures de toute une société, et était une des manifestations caractéristiques du culte que Stroheim vouait au détail. Le musicien Alain Romans me racontait qu'un jour, alors qu'il se promenait avec Stroheim et d'autres sur la Croisette à l'époque du Festival de Cannes, il découvrit sur le trottoir un bouton étrange. Une discussion s'engagea sur l'origine de cet objet, et Stroheim après l'avoir examiné affirma qu'il appartenait à un facteur de Vienne. Cela parut vraiment étrange à ses amis ; mais, quelque temps plus tard le propriétaire du bouton se fait connaître : il s'agissait bien d'un facteur viennois.

J'ai déjà exposé ce qui peut rattacher à **The Wedding March**, le scénario de **La Dame Blanche** : un goût âpre pour certaines descriptions de familles déchues, celui se rapportant à la peinture d'amours « mélangés », etc... Mais, on peut citer encore quelques particularités : la longue séquence-ouverture de la cérémonie du « lavement des pieds » dans **La Dame Blanche**, ne correspond pas seulement avec exactitude à celle du « Corpus Domini » dans **The Wedding March** en tant que remuante, riche et mouvementée représentation de la société impériale dans un de ses moments solennels ; mais le rapport entre les classes, dans le cadre des cérémonies publiques et chorales trouve aussi, d'un film à l'autre, sa concordance. Que l'on remarque dans la séquence de **La Dame Blanche** les esquisses du petit boucher et du petit cordonnier, le pre-

mier d'entre eux ne peut pas ne pas rappeler par son métier le Schani de **The Wedding March** ; que l'on remarque les jeunes filles du peuple, qui, — comme Mitzi fascinée avait levé son regard sur Nicki — se montrent entre elles toutes admiratives les prestigieux officiers. Il faut encore rappeler la reprise de thèmes légendaires en clé allégorique : au sinistre « Homme de fer » **The Wedding March** qui, l'emportant sur les ondines du Danube, marque le sombre destin des amants, correspond dans **La Dame Blanche** l'apparition légère, insistante et présage de malheur, qui donne son titre au scénario. Si ce n'est que là le malheur n'a plus un caractère privé, mais un caractère national. La parabole stroheimienne s'est étendue au pays entier.

L'obsession de la réalité

En considérant dans son ensemble l'œuvre de Stroheim, l'aspect de sa personnalité qui nous frappe le plus pour se trouver reflété d'une façon continue dans ses films, c'est l'ambivalence, — c'est-à-dire la coexistence de caractéristiques opposées entre elles — qui est, par ailleurs, antithèse, soit l'expression d'un contraste nettement marqué : celui existant entre le vieux monde en décomposition et le nouveau qui s'annonce. Mais, alors que les éléments de la désagrégation sont nombreux et solidement charpentés, ceux d'un renouveau demeurent vagues, ne se profilant avec quelque fermeté que dans **La Dame Blanche** ; le contraste entre les illusions, les sentiments purs et idéals, et la décrépitude, le sordide, se manifestant par des vieillesse débauchées, des débordements de vices et de perversions, des abandons luxurieux et des amours ancillaires et de maisons closes.

Les fraîches idylles chères à Stroheim, ses personnages innocents et blessés, sont l'expression de son romantisme qui lui aussi témoigne d'un patrimoine spirituel national. Mais l'image du réalisateur qui prédomine et s'impose avec le plus de puissance, est celle d'un homme réaliste, sans préjugés, et mordant qui en arrive aux scrupules et aux outrances véristes d'une œuvre telle que **Greed**, avec ses décors naturels, et les solides appuis naturalistes de sa peinture sociale ; un même souci du réel se retrouve dans les reconstitutions si poussées des milieux et des cadres de tous ses autres films, dans sa recherche des détails les plus minimes et les plus significatifs du jeu, etc. Le culte de la réalité, poussé à l'extrême, peut alors con-

finer à un caractère décadent qui certes, est une autre composante, — bien loin que négative, s'entend —, de la personnalité stroheimienne : que l'on remarque les complaisances baroques de certaines décorations et ameublements surchargés et orgiaques qui se marient à merveille à la représentation de cette humanité perverse, corrompue et en décomposition qui y vit. Il n'est pas d'exemple plus caractéristique que celui de **Queen Kelly**, avec ses grands escaliers, ses miroirs, ses colonnes, ses stucs, ses chandeliers, ses statues et ses statuettes érotiques, son mobilier tarabiscoté où tranche par exemple la baignoire — entourée de petits amours se poursuivant (motif que l'on retrouve encore ailleurs dans ce film — de la reine folle accoutumée à errer à travers sa somptueuse demeure, demi-nue, un chat sur l'épaule. Le vérisme stroheimien se manifeste également dans le goût de la violence physique, dans la recherche d'une souffrance authentique transférée du personnage sur l'acteur, le metteur en scène, établissant une identité entre l'un et l'autre. Quel tracas ont enduré les interprètes de **Greed** pendant la longue période de tournage de la séquence finale dans le désert caniculaire de la Vallée de la Mort : nous possédons entre autres sur ce point le témoignage de Jean Hersholt rapporté par Noble ; comme il se manifeste dans la recherche de « tics », de gestes répétés par les personnages, et qui restent liés à eux comme des « Leitmotive » : citons — pour ne nous en tenir qu'au personnage incarné par Stroheim —, un certain rictus moqueur, un certain coup de langue rapide sur les lèvres, certains mouvements brusques du dos ou de la nuque. Motifs portés déjà à maturation dans **Foolish Wives**, et qui demeureront jusqu'à la fin l'apanage du personnage.

Du goût de la violence, au sadisme réel et véritable, il n'y a qu'un pas, et, incontestablement, la « méchanceté » présentée tant sur le plan moral que sur le plan physique, l'attrait pour l'horrible et le répugnant sont d'autres aspects particulièrement importants de la personnalité stroheimienne. Citons entre autres exemples classiques de sadisme le Prince Mirko de **The Merry Widow** qui, sans compter les coups de pied qu'il donne à son ordonnance, éprouve du plaisir à exercer des violences même sur un malheureux diminué physiquement, qui finira par se venger en le tuant, et la Reine de **Queen Kelly** qui donne sauvagement libre cours à sa jalousie envers la collégienne avec un martinet. La fin de l'aventurier

Karamzin dans **Foolish Wives** et son cadavre abandonné dans un égout, constituent un exemple classique « d'horreur » moraliste.

Sadisme, érotisme, moralisme

La répétition fréquente dans ses films de personnages atteints des déformités et des faiblesses physiques les plus diverses, est une preuve éclatante du sadisme qui anime l'inspiration du réalisateur : mutilés (comme le militaire sans bras de **Foolish Wives** ou comme ces autres victimes de la guerre dans **Meery-Go-Round**), bossus (comme celui du parc d'attraction de **Merry-Go-Round**), nains, et surtout bancals, estropiés. Cette dernière catégorie formant une obsession dans l'obsession. L'horrible Sadoja agrippé à ses béquilles, de **The Merry Widow** est bancal, (dans le même film nous trouvons un autre personnage dont j'ai parlé plus haut, l'estropié tête de turc du Prince Mirko) la pauvre épouse vendue de **The Wedding March** — **The Honeymoon** est boiteuse ; le triste marchand de la version originale de **Queen Kelly** est lui aussi bancal et contraint à se servir de béquilles ; le vieil Augustin, sage personnage-choeur de **La Dame Blanche** est unijambiste. Et dans ce même scénario, la fille du boulanger est blessée aux jambes, et se cache car elle en éprouve de l'horreur. Mais la liste des exemples est loin d'être complète, car il ne s'agit très souvent que de personnages marginaux, de simples apparitions pratiquement innombrables. Du reste, Stroheim manifeste fréquemment sa propre antipathie envers certains personnages en les rendant physiquement répugnants sans qu'ils n'aient apparemment rien d'anormal : que l'on pense aux vieux parents de **The Wedding March** où la famille Sjepe de **Greed**, ou — sur un plan différent — à la mégère de la cabane dans **Foolish Wives**.

Aux déformités physiques correspondent les difformités morales qui très souvent vont de pair. (Mais le contraire arrive parfois, le réalisateur cherchant à créer un contraste ; si le baron Sadoja est un maniaque sexuel, l'épouse de **The Wedding March** est une aimable créature desservie par la nature). Et voici la cohorte des déficients, des fous et des maniaques : la pauvre jeune fille demeurée que Karamzin séduit dans **Foolish Wives** ; Trina, de **Greed**, refoulée sexuelle que brûle une folle obsession de l'or, et dans ce film encore, le personnage — supprimé du montage commercial —, de Maria Macapa, demi-folle qui rêve de trésors cachés éveillant la cupidité

obsessive de Zerkow ; dans **The Merry Widow** nous trouvons encore Sadoja et sa fixation érotique, et dans **Queen Kelly** la reine sadique folle ; la protagoniste de **Walking Down Broadway** est déchirée et brisée par une jalousie insensée et morbide ; l'impératrice de **La Dame Blanche** est faible d'esprit.

Dans quelques cas, dont le plus typique est peut-être Sadoja, il ne s'agit, ainsi qu'on l'a vu, que de maniaques sexuels. Cet élément est l'expression la plus trouble et la plus évidente de la tendance sensuelle qui domine toute l'œuvre de Stroheim. Le personnage avec lequel Stroheim aime, même physiquement s'identifie le plus, avec ses manières parfois suaves ou méprisantes, son ironie que soulignent les lèvres et un sourire mordant, est très sensuel dans son libertinage presque toujours cynique : le séducteur de **Blind Husbands**, de **Foolish Wives** qui préfigure le Nicki de **The Wedding March** - **The Honeymoon**, ce dernier étant au surplus ambivalent et riche en notations positives qui le sauvent en partie et en font en un certain sens une victime. Stroheim transposa dans des personnages analogue de films auxquels il ne participa pas en qualité d'acteur plusieurs traits caractéristiques de ce héros qui lui était si personnel : l'officier américain de **The Devil's Passkey** qu'interprète Clyde Fillmore, le prince de **Merry-Go-Round**, anticipation de Nicki et qu'incarne Norman Kerry, le prince Mirko de **The Merry Widow** que joue Roy D'Arcy et dans lequel se réincarne et s'exaspère autant que cela est possible « l'homme que l'on aimerait haïr », alors que l'aspect jouisseur mais positif du personnage revit dans le prince Danilo — interprété par John Gilbert, comme dans le prince Wolfram de **Queen Kelly** qu'interprète Walter Byron. Ces héros qui ont en commun leur noblesse (fictive seulement chez Karamzin), ou leur grade d'officiers — dans tous les cas leur uniforme —, sont les protagonistes de ces brusques amours ancillaires, de ces violences charnelles, de ces séductions de petites jeunes filles innocentes, de ces liaisons adultérines, qui forment la trame des films stroheimiens.

Ils sont (outre les deux vieux parents de **The Wedding March**), les héros de la « débauche » la plus débridée, qui se déchaîne dans les séquences orgiaques des bordels de luxe de **The Merry Widow** et surtout de **The Wedding March**, qui ne sont pas sorties indemnes des mains de la censure. De telles séquences, — où la veine du réalisateur se fait elle aussi orgiaque par la représentation

baroque, décadente, déchaînée de la lascivité — mériteraient d'être étudiées attentivement. Qu'il me suffise de souligner parmi les trouvailles les plus originales et stroheimiennes, l'orchestre de femmes blanches, masquées et demi-nues de **The Merry Widow**, auquel fait pendant l'orchestre nègre aux exécutants demi-nus eux aussi, de la séquence analogue de **The Wedding March**. (Il s'agit d'idées presque complètement sacrifiées par les coupures). L'on trouve la nudité à demi voilée chez les petites femmes de plaisir de **The Merry Widow** comme chez la reine de **Queen Kelly**. (La nudité de Trina, dans la séquence de **Greed** où elle savourait le contact de l'or avec son propre corps, avait une portée différente). Mais en général Stroheim développe son goût de l'érotisme par un choix de détails plus excitants et plus subtils. Que l'on pense à la passion lascive du baron Sadoja pour les pieds et les chaussures de femmes, et à sa mort dans l'alcôve ; que l'on pense aux « culottes » que perd la pensionnaire de **Queen Kelly** et qui donne au prince l'occasion de « lier connaissance » ; que l'on pense à une certaine image de **Walking Down Broadway** qui ne figure plus dans la version remaniée, mais subsiste grâce à un document photographique ; Zasu Pitts — (dont la jalousie témoigne aussi de l'inclusion de l'élément « morbide » dans l'inspiration érotique du réalisateur) surprend — et la stupeur et le désespoir sont dépeints dans ses yeux — sa belle amie (interprétée par Boots Mallory) dans les bras de son amoureux (James Dunn). Ce qui donne une finesse excitante à l'image, ce sont les circonstances dans lesquelles se produit cette découverte et les détails de la composition. Zasu Pitts est debout sur le côté droit de l'écran, son image, coupée un peu au-dessus des chevilles, se découpe sur le fond de la porte par où elle est entrée dans la chambre et qui est restée ouverte. Au centre de l'image se trouve un petit chien debout sur ses pattes de derrière, celles de devant étant appuyées sur une chaise, qui, comme du reste le petit chien, repose sur une table. Et c'est debout sur cette chaise que le couple se trouve enlacé. Leur buste est exclu du champ visuel, et n'apparaît que par une ouverture du plafond (celui-ci étant visible) : trappe ou vasistas. Lui est à droite, vêtu de sombre, elle, à gauche, le pied droit dans une pantoufle, le talon soulevé, et le genou pointé en avant contre les jambes de son compagnon. Le peignoir à fleurs que porte la jeune fille est ouvert et laisse apercevoir la combinaison, les

jambes prises dans les bas : de la jambe droite l'on voit en particulier, très visiblement, la jarretière soutenant le bas, et une partie de cuisse découverte. Il s'agit — et c'est la raison pour laquelle je me suis étendu sur cette description —, d'un type de composition à la charge érotique provoquée d'une manière plus allusive, et donc peut-être plus marquante que le retour par exemple de l'élément « bordel de luxe » dans des films comme **Merry-Go-Round**, **The Merry Widow**, **The Wedding March**, qu'aurait dû prolonger également le bordel — de type colonial —, de la partie africaine de **Queen Kelly** où, comme je l'ai dit, l'héritage de cet établissement formait un élément important de l'histoire. Nous pouvons rappeler, pour demeurer dans le sujet, et toujours dans **Walking Down Broadway**, la scène entre Dunn et Minna Gombell, dans la chambre de passe de cette dernière, entièrement coupée par la censure. Parmi les divers exemples de création érotique sus-cités, celui des culottes glissant aux pieds de la collégienne de **Queen Kelly**, à l'instant même où le beau prince passe à cheval avec ses troupes resplendissant dans leurs uniformes blancs, revêt un intérêt particulier, non seulement en ce qu'il s'agit d'un cas typique d'érotisme indirect traité sur le ton de la comédie, mais aussi en ce que, admettons-le, l'idée, même utilisée par le réalisateur avec une verve remarquable, semble dériver de cette veine abondante que l'on nomme communément « le mauvais goût de Stroheim ».

Des mélés sur papier

La veine prolixe et bourbeuse des romans est la preuve la plus accablante d'un tel mauvais goût. « Paprika », les deux parties des « Feux de la Saint-Jean », « Poto-Poto » (ce dernier conçu vers 1933 comme scénario) permettent à Stroheim d'épancher une inspiration nécessairement comprimée. L'on retrouve à l'état brut dans ces romans, le goût du mélodramatique, l'érotisme, le sado-masochisme, tout un arsenal thématique que les scénarios des films de Stroheim mettraient aisément en lumière. Mais ce serait une grave erreur que de formuler des réserves de fond sur la vigueur du Stroheim auteur cinématographique en se fondant sur ces thèmes de « mélo » auxquels peuvent se rattacher la presque totalité des sujets de tels films, ou en se basant sur la forme et la substance emphatiques de certains sous-titres. Cette manière ne sert que de tremplin à l'artiste pour son âpre représentation

d'une société, pour ses prodigieuses intuitions psychologiques, pour ses contrepoints thématiques complexes, pour ses conquêtes révolutionnaires de style. C'est en tout cas sur le plan de l'expression, du style, que nous pouvons définir certaines limites de Stroheim, certaines faiblesses, qui correspondent aux parties ou aux aspects les plus caducs, les plus périssables et les plus surannés de son œuvre extraordinaire. Je pense à une certaine lourdeur qui revient souvent dans ses films, et aussi à certaines langueurs faciles. La première ressort parfois nettement du choix du matériel plastique : les trophées de chasse décorant le refuge montagnard de **Blind Husbands**, comme plus tard, le pavillon de chasse de **The Honeymoon** présentent avec trop d'insistance le motif allusif de la corne. Une certaine lourdeur de main dégage parfois de certaines caractérisations où « l'outrance » de la couleur et de la déformation conduit à une caricature sans doute voulue par l'artiste, mais néanmoins quelque peu criarde, comme une tache chromatique trop marquée dans l'ordonnement d'un tableau : que l'on pense au portrait pourtant savoureux de la famille Sieppe (teutonico-américaine) de **Greed**. Des touches excessives de couleur apparaissent aussi par exemple chez de nombreux personnages de **The Wedding March** (Schani, le père de Nicki, etc...). Le corpulent balzacisme qui forme un des aspects imposants et positifs de l'œuvre de Stroheim, dégénère parfois dans ces défauts de sobriété caractérielle et dans une certaine insistance opprimente de l'emploi des « Leitmotive ». La richesse balzacienne de certaines de ses recherches de « milieu », la stature balzacienne de certains de ses personnages, sa minutie balzacienne des descriptions, mériteraient que l'on s'attardât sur elles (6) : C'est un des aspects du rapport qui rattache Stroheim à la grande tradition narrative du XIX^e siècle, du réalisme de Balzac au naturalisme de Zola, naturalisme avec lequel il prend surtout contact par l'intermédiaire de Frank Norris et de son roman « Mc Teague ». Notons par exemple le thème du caractère héréditaire de certaines tares ou dégénérescences esquissé par endroit ; comme celui de l'alcoolisme (le père de Mac Teague qui meurt de delirium tremens, etc...).

Dans la prédilection pour l'usage fréquent du « Leitmotiv » qui est en soi un élément nullement négatif, se situe la riche symbolique de l'œuvre stroheimienne qui possède avec le décadent des points de contacts dont j'ai déjà fait mention. Certains symboles, — comme la dent

d'or qui sert d'enseigne à Mac Teague pour son cabinet dentaire, et marque avec force le thème de l'avidité, caractéristique de **Greed** — sont d'une conception grandiose bien stroheimienne. Une dialectique primaire des contrastes s'interpose parfois entre les symboles : dans **Greed** encore, le chat et les petits oiseaux ; le hibou et de nouveau les petits oiseaux dans **The Wedding March**, et dans ce film encore les ondines et l'Homme de Fer. Ces deux films, les plus riches et les plus complexes du réalisateur, abondent en symboles et en allégories. Je pense aussi aux colombes qu'élève la douce et malheureuse fiancée de **The Wedding March** ; aux bœufs dépecés et sanglants qui soulignent brutalement par leur présence la tentative de viol que Schani fait sur Mitzi ; je pense aux pommiers en fleur, décor un peu mièvre de l'idylle entre le prince et la fille du peuple (ce motif sera repris dans la séquence de la première rencontre entre le prince et la pensionnaire de **Queen Kelly**) ; avec ces pétales serrés et blanchâtres qui tomberont en même temps que se produira la rupture forcée de cette idylle ; je pense aux mains de l'organiste accompagnant la fastueuse et lugubre cérémonie nuptiale et qui se transforment en celles — funèbrement annonciatrices — d'un squelette (7). Naturellement, les symboles ne manquent pas non plus dans d'autres films : qu'il suffise de penser au moine silencieux, mystérieux et sinistre de **Foolish Wives**, messenger d'événements funestes, apparaissant dans la cabane durant l'orage, à Karamzin qui s'y est réfugié avec son amante. Les petits oiseaux, emblème de simplicité ou de pureté d'âme, sont un des éléments symboliques les plus chers au réalisateur. L'emploi de ce symbole est particulièrement suggestif dans **Greed**, où la tendresse que Mac Teague voue aux petits oiseaux assume une présence continue de motif conducteur évoquant à partir du prologue la gentillesse désarmée et primitive de ce géant (le contraste entre sa grosse figure bien en chair et le petit animal est flagrant) qui, devant une violence faite à une petite bête, peut entrer en fureur avec toutes les dangereuses conséquences qu'implique sa force physique. Le symbole ne quittera plus le personnage jusqu'à la libération désormais inutile de l'oiseau de sa cage, lorsque Mac Teague se sent perdu dans l'immensité brûlante, aride et vide du désert. Libération inutile car le petit oiseau est désormais sans vie, et sa mort n'est que l'annonciation de celle, inévitable, du protagoniste. Peut-être — hors les exceptions qui

s'imposent — l'attirail symbolique qu'utilisa Stroheim apparaîtrait-il dans les aspects de son œuvre qui ont le plus vieillis. Il n'est pourtant pas étranger au charme et à la signification cohérente qui émanent de l'œuvre. L'attirail lui-même était en tout cas partie étroitement intégrante de sa conception du cinéma. Et il est symptomatique que son projet avorté de **La Dame Blanche**, se basa, à partir même du titre, sur une figure allégorique à valeur de « Leitmotiv » et de fil conducteur, qui, reprenant et élargissant la signification et la portée de l'Homme de Fer de **The Wedding March**, marquait les étapes du destin qui menait à la ruine la maison des Habsbourg et son Empire (et non seulement telle ou telle famille, tel ou tel représentant des diverses classes sociales).

Le ruban de deuil noir qui, dans plusieurs films ceint le bras de son personnage en uniforme (fût-il le Karamzin de **Foolish Wives**, ou le Nicki von Wildliebe-Rauffenburg (8) de **The Wedding March - The Honeymoon**) est lui aussi un signe de l'attachement que Stroheim porte aux symboles, particulièrement ceux représentant la douleur ou la damnation d'une condition humaine. La réponse qu'il fit un jour à qui lui demandait la raison d'une telle prédilection pour cet emblème de deuil est représentative de son « mood » prévalent, de sa conception de la vie, en même temps que du caractère congénital qui avait pour lui l'élément symbolique en général. Il répondit en fait : « I don't know... Weltschmerz, may be ». Et c'est précisément ce « Weltschmerz » qui a un rapport de consanguinité plus étroite, entre Stroheim et le romantisme germanique.

Même à travers une réponse comme celle que je viens de citer (du reste, les exemples que j'ai rapportés sont en eux-mêmes très éloquentes) le symbolisme de Stroheim se révèle comme une manifestation frappante de son moralisme inné et enragé, qui sait devenir obsédant et féroce jusqu'au sadisme et jusqu'à la volupté de l'horreur, mais qui, par ailleurs, apparaît comme le témoignage d'un véritable victorianisme puisé dans ses contacts avec le monde anglo-saxon, et parmi lesquels nous pouvons situer au premier plan l'influence exercée sur Stroheim par les premiers films de Chaplin, et surtout par Griffith dont il fut entre autres — et comme on le sait — l'assistant (et dont il se reconnut ouvertement débiteur, ainsi que cela apparaît par exemple du texte publié dans le numéro sus-cité de **Bianco e Nero** (Griffith vu par Stroheim) (9). L'on notera cette influence de Griffith, dans les finalités moralistes du récit, l'emploi

des symboles, l'idéalisation, l'angelisation de certains personnages féminins, et ainsi de suite.

Il est évident que cette étude, loin de prétendre épuiser l'argument, ne veut prendre en considération qu'une partie des thèmes infinis que soulève une personnalité comme Stroheim, et qu'un jour l'on devra lui consacrer cette monographie qui fait encore défaut malgré la contribution partielle des informations et des documents fournis par Noble et par Bergut.

En créant les acteurs

On ne peut en tout cas donc conclure sans avoir abordé, ne serait-ce que rapidement, un aspect fondamental de l'activité créatrice de Stroheim, comme celui concernant sa parfaite intuition de « casting director », et son pouvoir de modeler et soumettre à sa volonté les acteurs qu'il dirigeait.

Ces rares fois où le laisser-aller des producteurs lui permettait de sortir des schèmes habituels, l'interprète mûr, pittoresque et savoureux des nombreux films que nous avons cités, et qui entre autres, tint admirablement front à la Garbo de **As you desire me** de George Fitzmaurice, était capable de singulières transformations. Il suffit de penser à sa si fine composition de l'humble professeur des **Disparus de Saint-Agil** de Christian-Jacque. Il n'est donc pas surprenant que cet acteur aux ressources multiples possédât un don particulier pour choisir les interprètes de ses films, prérogative personnelle dont il fut toujours jaloux. Ce n'est pas un hasard, si précisément pour **Merry-Go-Round** qu'il ne put par la suite terminer, un incident « de distribution » surgit entre lui et Thalberg : celui, rapporté plus haut, concernant le crédit qu'avec une intuition sagace le réalisateur voulait accorder à Wallace Beery, acteur non encore réputé mais destiné à devenir à un certain moment le numéro un d'Hollywood dans les rôles de composition. Un cas unique et retentissant où Stroheim se trouva contraint d'accepter comme acteurs des vedettes (espèce humaine avec laquelle il évitait soigneusement d'entrer en contact), fut celui de **The Merry Widow**. Mais là encore Stroheim donna, dans la direction des acteurs, une preuve éclatante de son talent. Qui met en parallèle le John Gilbert mièvre et conventionnel de **The big parade** qui est pourtant de la même année et fut un film populaire et porté aux nues, avec le Gilbert de **The Merry Widow**,

tenu pour spirituel et subtil, percevra l'influence que le réalisateur a eue sur lui. Cette influence apparaît aussi évidente, sinon plus, chez Mae Murray, actrice-diva, s'il en fut jamais, originaire des Ziegfield-Follies et habituée sur le set à commander à la baguette. Après des heurts violents qui auraient dû, à ce qu'il sembla, conduire au remplacement du réalisateur, elle fut « domptée », et soustraite à la convention de sa formule à l'eau de rose, placée sur le plan d'un jeu sophistiqué et moderne, « inventée » tout entière, mise en valeur par des procédés photographiques en accord avec les goûts de l'époque (certain emploi des flous dans les premiers plans). Mais Stroheim aimait toujours se servir d'acteurs sans célébrité, qu'il pouvait modeler à sa guise, et qui, en général, demeurèrent par la suite liés au souvenir des personnages stroheimiens et ne trouvèrent que difficilement à être utilisés avec pleine compréhension par d'autres réalisateurs. Que l'on pense à Gibson Gowland (Mc Teague) de **Greed**, à la physionomie obtuse de bonne grosse bête (il déclara entre autres que Stroheim avait « littéralement créé son interprétation ») ; que l'on pense au sarcastique et démoniaque Roy D'Arcy de **The Merry Widow**, à sa manière de se plier sur ses jambes d'écuyer, au rire à belles dents, provoquant et cinglant, — « tics » qui, avec le monocle, et la nuque, et les tempes rasées, variaient et portaient au paroxysme certaines caractéristiques du personnage cher à l'acteur Stroheim qu'il fait reprendre ailleurs à Norman Kerry (**Merry-Go-Round**), et à Walter Byron (**Queen Kelly**) ; que l'on pense à la si douce et liliale Fay Wray de **The Wedding-March-The Honeymoon**, qu'une utilisation suggestive empêche de tomber dans la mièvrerie (le jeu muet de ses yeux, captivant et remarquable, dans la scène célèbre de sa première rencontre avec Nicki) ; que l'on pense à la galerie pittoresque des personnages de composition, chers et fidèles collaborateurs du réalisateur, comme Dale Fuller (toujours présente de **Foolish Wives** à **The Honeymoon**), ou comme le laid et osseux Tully Marshall de **The Merry Widon** et de **Queen Kelly** (sans compter le plus bouffon, Césaire Gravina) ; que l'on pense surtout à Zasu Pitts, grande actrice que seul sut pleinement comprendre Stroheim pour lequel elle fut la gracile et folle Trina de **Greed**, la tendre et malheureuse Cecilia de **The Wedding March-The Honeymoon**, la protagoniste frustrée et bouleversée de **Walking Down Broadway**.

Les vingt-cinq années de silence forcé de Stroheim réalisateur, ces vingt-cinq années perdues qui n'ont aucun parallèle dans la carrière d'aucun réalisateur du monde et font de son cas un cas douloureusement unique, sont le tribut le plus lourd que l'art ait jamais dû payer à l'industrie, le témoignage le plus grave de l'irrémissible antinomie existant entre l'un et l'autre, antinomie qui s'est toujours de plus en plus accentuée avec le développement de la technique, l'accroissement des ambitions spectaculaires, la hausse des coûts de production, l'extension des marchés, etc... Stroheim mourut en 1957. Mais la dernière touche à son œuvre créatrice avait été apposée bien des années auparavant : plus de vingt-cinq ans si l'on pense que **Walking Down Broadway** ne vit jamais le jour. Donc, trente ans : un temps énorme arraché à un cerveau créateur. Mais, en son for intérieur, Stroheim n'avait jamais capitulé. Entre 1937 et 1939 il écrivait et préparait **La Dame blanche**, sa dernière et malheureuse « chance » dans les pages de laquelle nous le retrouvons tout entier, et peut être plus riche que jamais ; en 1946-47 il parvenait — envers et contre tout — à transvaser une part précieuse et substantielle de lui-même dans le film d'un autre, voué à une réalisation aventureuse aux moyens insuffisants. Cette **Danse de mort** qui, en certain sens avec aussi ses graves limites, est une synthèse du personnage et du monde de l'artiste (10). Des années ont passé, et Stroheim — on l'a vu à Venise, — est sorti grandi de la perspective historique qui s'est formée. Sa modernité dérivant d'un esprit inventif et novateur est, par certains côtés, suprenante : je pense à l'emploi dramatique de la profondeur de champ avec la multiplicité conséquente des plans dans l'image (le contrepoint allusif, dans **Greed**, entre la fête nuptiale dans la maison, et le cortège funèbre que l'on voit passer sur le fond dans la rue) et à l'introduction des plafonds dans le champ visuel, qui firent couler des flots d'encre aux alentours de 1941, après les expériences d'Orson Welles, de William Wyler, que Stroheim avait précédés avec une conscience géniale. Je pense à son scrupule — poussé jusqu'à ses conséquences les plus méticuleuses, et appliqué au détail le plus marginal —, pour le vrai et l'authentique : un scrupule dont a peut-être, directement ou indirectement, hérité Luchino Visconti. Les dettes envers Stroheim étant de celles qui ne s'éteignent jamais.

NOTES

(1) Le final envisagé par Stroheim a été ainsi décrit dans une lettre que Denise Vernac m'a adressée : « Le héros revenait de la guerre, amputé d'un bras, et vendait des cartes postales, des lacets de souliers dans les avenues du Prater désertées par l'ensemble des saltimbanques. (La Grande Roue était immobile.) Une de ses amies aristocrates d'autrefois faisait ostensiblement le trottoir. (Il y avait une image où on la voyait faire les cent pas devant la porte d'un hôtel.) Le manège tendait ses toiles sur ses chevaux de bois, vides ce soir de clients, et on avait l'impression que le héros et l'héroïne se soient perdus pour toujours, bien que seule une toile les séparât. En réalité, ils passaient l'un tout près de l'autre sans se voir. »

(2) Toutefois, ce film — bien qu'intéressant et en partie assez remarquable —, est, en raison de circonstances de diverses sortes, bien loin de correspondre à la conception stroheimienne selon laquelle, entre autres, les faits antérieurs auraient dû avoir une très large envolée.

(2 bis) Il serait intéressant d'étudier aussi l'influence exercée sur Stroheim par Frank Wedekind dont l'œuvre de dramaturge avait été, à son retour, influencée par Strindberg.

Qu'on pense à la peinture acide et « moraliste » de l'humanité et, en particulier, d'une certaine société, telle qu'on la trouve dans les drames de l'écrivain allemand, qui ouvre le chemin de l'Expressionnisme.

Qu'on pense à la lourdeur, aux outrances, au « mauvais goût », à toutes ces choses qui résultent du mélange de résidus naturalistes, d'inventions et d'effets mélodramatiques et grandguignolesques, de symbolisme et, parfois de lyrisme sentimental. Qu'on pense à l'insistance obsessionnelle dans la représentation de la sexualité, de la luxure, de la corruption, de la dégénérescence, du sado-masochisme, des difformités, des déchéances physiologiques.

(3) Vienne, et surtout le Tyrol, reviendront comme toile de fond du roman « Les Feux de la Saint-Jean ». Alors que le roman « africain » « Poto-Poto » ne manque pas de points de contact avec la partie non réalisée du scénario de Queen Kelly.

(4) Et auparavant, Stroheim avait fait peindre à la main, dans quelques copies de *The Devil's Passkey*, les flammes de certaines chandelles.

(5) Des recherches entreprises récemment par Denis Marion (Candida, 1^{er} juin 1961), tendraient à prouver que Stroheim fit son service militaire dans l'armée autrichienne, non comme officier, mais comme simple soldat (volontaire, et un peu moins d'un an plus tard, déserteur). Les documents reproduits par Marion prouvent en outre que Stroheim n'était pas noble, que son père n'était pas officier, mais commerçant, puis fabricant de chapeaux (né, non à Vienne, mais dans une Silésie alors prussienne, aujourd'hui polonaise), et israélite pratiquant comme son épouse. Et Marion conclut non sans raison : « C'est dans sa propre vie qu'il a joué son meilleur rôle. »

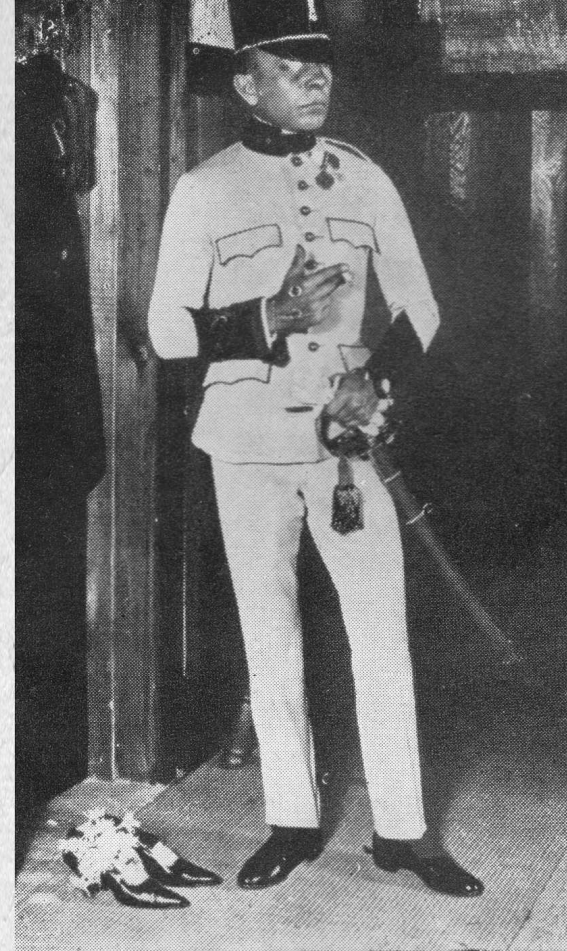
(6) Paoletta a souligné la valeur qu'assume l'argent dans la société peinte par Stroheim, comme jadis dans celle décrite par Balzac.

(7) Le même symbole, touchant les mains de la protagoniste qui accompagne au piano la danse rigide du mari tenant son sabre, avait été introduit par Stroheim dans le scénario de *La Danse de la Mort*, mais il ne figure pas dans le film.

(8) *Wildliebe* : ce nom de famille aussi a une valeur de symbole, d'allusion franche. Le concept de fougue effrénée sera à nouveau appliqué au prince de Queen Kelly : « *Wild Wolfram* ».

(9) La lecture de ce texte fait également comprendre, comment, de la leçon de Griffith, ait dérivé le scrupule pour la vérité et l'authenticité qui domine chez Stroheim pour ce qui concerne les costumes, les accessoires, les objets, etc.

(10) Que l'on pense également à ces rapports entre époux qui s'allimentent de rancœurs, évoquant ainsi le souvenir d'autres et différentes unions sans amour dont est parsemée l'œuvre de Stroheim.



1918 - BLIND HUSBANDS





BLIND HUSBANDS

1919 - THE DEVIL'S PASSKEY

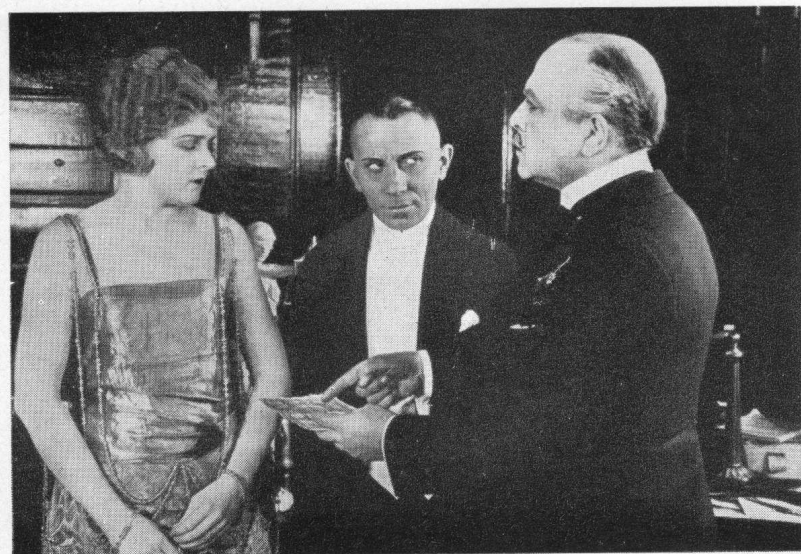


THE DEVIL'S PASSKEY





1921 - FOOLISH WIVES



FOOLISH WIVES





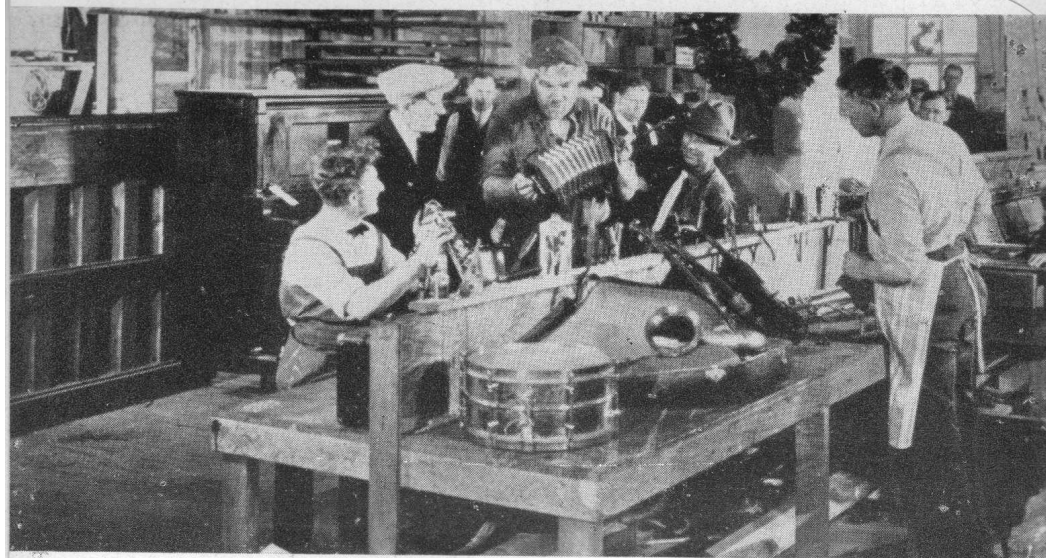
FOOLISH WIVES

1922 - MERRY GO ROUND



1923 - GREED





GREED



GREED





GREED



S

GREED





1925 - THE MERRY WIDOW



THE MERRY WIDOW

GREED



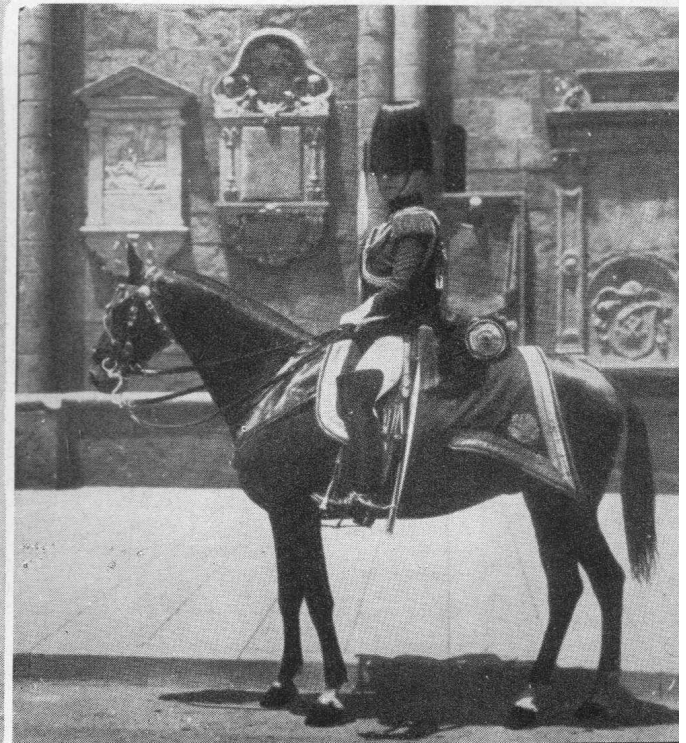
GREED

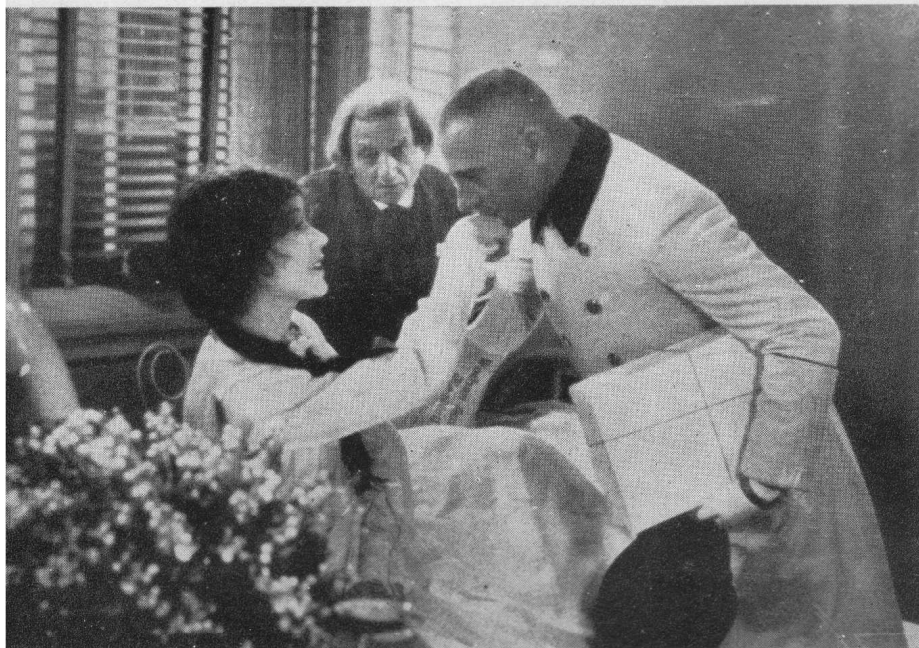


THE MERRY WIDOW
(Tournage : Stroheim
indique une scène
à Tully Marshall)



1927 : THE WEDDING MARCH





THE WEDDING MARCH



LES FILMS D'ERICH VON STROHEIM

Les notes qu'on va lire possèdent très exactement l'intérêt de celles que griffonne le cinéophile, dans la nuit, durant la projection. Elles renseignent donc sur la suite des éléments dramatiques de chaque film ; elles en indiquent vaguement le mouvement narratif ; peut-être permettent-elles aussi d'en laisser supposer approximativement la forme ; mais elles ne parviennent pas, bien entendu, à en saisir le style. Elles en indiquent, cependant, les possibilités d'approche.

Stroheim est un metteur en scène inspiré. L'anecdote-prétexte est toujours transcendée chez lui par une expression transfigurante dont le pouvoir magique est difficile à déceler. On peut dire qu'il naît d'une tension que l'harmonie plastique impose au contenu réaliste, d'une déflagration éclatant entre le détail sordide et le foyer incandescent d'un sentiment dévorant.

Au moment où Erich von Stroheim entra dans la mort, le monde entier lui rendit hommage en songeant surtout à l'acteur magistral qui sut imposer à l'écran mieux qu'une silhouette : un caractère. La célébrité de l'interprète avait eu tendance à faire oublier le génie créateur du cinéaste. Et dans les communiqués d'agences de presse, des titres comme **La grande illusion** ou **Les Disparus de St-Agil** furent cités beaucoup plus souvent que **Les Rapaces**, **Folies de femmes** ou **Symphonie nuptiale**. En effet, pour le monde des bien-pensants — qui est le monde auquel s'adressent les agences de presse — c'était bien un acteur qui venait de mourir, le 12 mai 1957, au Château de Maurepas, non loin de Paris. Un acteur, et pas un cinéaste de génie, car le génie de Stroheim était mort depuis 1928, croyait-on, mort assassiné par les bien-pensants, par la conjuration des banquiers avec les ligues de vertu.

L'industrialisation économique et idéologique du cinématographe (je veux dire la sinistre collusion de l'argent et du puritanisme stérilisant) fit planer sur les œuvres de Stroheim une malédiction qui brisa sauvagement, à l'aube du sonore, l'activité de cet être hors-mesure. Tous les films signés de son nom ont été poursuivis par les censures,

bassement mutilés, désamorçés, transformés. Et pourtant, malgré cette acharnée volonté de destruction qu'elle suscita, son œuvre se relève lentement de la ruine à laquelle on a désiré la réduire : elle est vivante et plus rien ne pourra l'empêcher de briller d'un éclat toujours plus éblouissant. Les banquiers et les bien-pensants, le vertuisme en général (capitaliste ou étatisé) ne peut pas anéantir définitivement une pulsion libertaire qui s'exprime par la beauté. Une fois de plus nous en tenons une preuve indiscutable.

Qui était donc cet homme raide, amoureux des uniformes, sensible aux femmes, figé dans un continuel garde-à-vous, grand buveur de whisky et d'alcools forts qu'il savait expédier au fond de sa gorge d'un seul coup sec inimitable, cet homme qui semblait confondre sa propre vie avec celle de ses personnages ?

Cet homme, je crois, était surtout un tendre. Mais il possédait une sensibilité si vive que, pour la préserver, il a choisi de la dissimuler par un comportement d'apparence rigide. Sous le regard des autres, en public, il jouait son rôle tout en sauvegardant intérieurement sa conscience en éveil. Cela se lisait dans le pli malicieux de ses yeux et surtout dans l'humour nuancé dont il savait toujours entourer se propos. Il était sérieux sans esprit de sérieux ; il connaissait sa force mais il n'était pas dupe de lui-même.

En 1950, à Lausanne, il présida l'inauguration officielle de la Cinémathèque suisse ; je me souviens des conversations que nous eûmes dans des tête-à-tête au cours desquels il parlait calmement de son art, de ses difficultés, de son intransigeance, de ses projets (car il nourrissait plus de projets que de souvenirs). Un jour, dans un coin de bar, notre conversation était régulièrement interrompue par des quêteurs d'autographes très agaçants. Il eut alors un mouvement d'humeur : « Ah ! Tous ces gens qui viennent m'ennuyer, c'est... terrible ! » Puis, après un silence, il ajouta malicieusement : « Mais ce serait encore beaucoup plus terrible s'ils ne venaient pas ! »

A travers chacun de ses films, Stroheim impose — ce qui est le propre des créateurs authentiques — une vision originale du monde qui tient tout entière en une seule phrase : « J'ai voulu et je veux toujours conter au cinéma la vraie vie avec sa crasse, sa noirceur, sa violence, sa sensualité et, singulier contraste, au milieu de cette fange : la pureté. »

Pour exprimer cette vision du monde, il a su plier le

langage cinématographique selon son propre tempérament, selon ses propres obsessions, inventant véritablement une nouvelle façon de mettre en scène, cherchant en particulier, par la fluidité narrative, à supprimer la discontinuité du récit et à obtenir une coulée romanesque. Il donna ainsi au septième art un élan généreux dont la leçon est loin d'être épuisée après bientôt un demi-siècle. Son lyrisme désespéré épouvante et, simultanément, il reconforte parce qu'il prend naissance non dans une attitude intellectuelle feinte mais dans la simple vérité du cœur.

« Stroheim n'analyse pas des caractères, écrit Jean Mitry (in *Cinéma* 57, n° 15) ; il **montre** des individus soumis à certaines influences et les regarde vivre. Mais il les regarde à la loupe et les grossit démesurément. Le grossissement, parfois caricatural, est ironique, caustique, sardonique et point dépourvu de cruauté. Mais la déformation n'est que du grossissement : elle ne fausse point, elle souligne, elle scrute plus profondément. Le réalisme devient alors une sorte de naturalisme critique plus proche de Mirbeau que de Zola avec, en arrière plan, une sorte de fatalité qui pèse sur les individus et qui n'est que le déterminisme d'une réalité psychologique agissante soumise à une réalité sociale en action. »

On ne pardonna pas à Stroheim de suivre les injonctions de sa conscience d'homme plutôt que de se plier aux impératifs de la morale commerçante. Il se retira vaincu, obligé de gagner sa vie en jouant des rôles dans les films des autres. La mort lui a offert une revanche souveraine : son œuvre véritable, désormais classique, confère au destin de son auteur le visage d'une victoire exemplaire. De toute sa puissance de visionnaire, Erich von Stroheim domine maintenant de très haut l'histoire de l'art cinématographique.

Blind Husbands

Ce film, qui constitue la première réalisation de Stroheim, ne retient guère l'attention des historiens du cinéma ; ils n'y voient qu'une œuvre de jeunesse sans grande originalité formelle, compromise d'emblée par un scénario impossible à sauver. On ne saurait, en effet, nier les lourdeurs insistantes de certaines situations ou les outrances mélodramatiques de l'argument général.

Il convient de se souvenir que cette histoire imaginée par Stroheim lui-même devait d'abord, dans l'esprit de l'auteur, présenter un intérêt commercial susceptible d'attirer l'attention d'un producteur. Elle combine, par conséquent, à partir de schémas conventionnels, des éléments d'ordre sentimental spécialement choisis pour leur richesse en possibilités d'exploitation de l'émotion et du spectaculaire ; ce n'est qu'à la suite d'astuces diverses que Stroheim parvint à mettre ce manuscrit sous les yeux de Carl Laemmle pour, finalement, le convaincre que la mise en scène de cette histoire serait certainement une bonne affaire. Ce qui, d'ailleurs, se révéla exact : le film coûta moins de 50 000 dollars et en rapporta un million ! Pourtant, en dépit des limites précises que se fixait cette entreprise, **Blind Husbands** est une œuvre dans laquelle la mythologie stroheimienne se dessine déjà nettement. La « Weltanschauung » du cinéaste y apparaît mieux qu'en simple filigrane. A cet égard, même au niveau de la construction anecdotique, elle est passionnante à étudier ; et la mise en scène l'éclaire admirablement. Nous pouvons déceler ici, comme dans un paysage de Mondrian, un style à l'état naissant.

En outre, il faut souligner que, par d'innombrables biais, cette aventure basée sur la traditionnelle figure vaudevillesque du triangle se distançait sans équivoque des poncifs lénifiants chers au cinéma holywoodien de l'époque (poncifs qui demeurent radicalement les mêmes aujourd'hui). Stroheim ne laisse pas l'amour flotter dans l'abstraction chère aux pudibonds. Par une allusivité non ambiguë le cinéaste insiste sur le fait que le désir est directement lié au sexe et que toute pulsion amoureuse poursuit sa propre négation en cherchant à s'engouffrer dans la libérante fornication. Les ligues de vertu ne s'y trompèrent pas et **Blind Husbands** qui marque le début d'une carrière géniale mar-

que aussi le commencement des attaques furieuses dont elle sera l'objet de la part des puritains.

Intitulé originellement **The Pinnacle** (Le Sommet), le scénario situe l'action à la frontière austro-italienne, dans une station montagnarde des Dolomites qui pourrait être Cortina d'Ampezzo. Les cloches sonnent. C'est dimanche. Les villageois rassemblés prient, se lèvent, se retrouvent par groupes sur la grand-place ou attablés à la salle à boire de l'hôtel Croce Bianca. Le vieux guide Sepp reçoit un message : « J'arrive demain. Signé : Dr Armstrong. » Quelques plans en flash-back évoquent l'ascension que Sepp et cet Américain firent l'année précédente.

Dans la diligence qui amène les touristes au village, il y a le docteur Armstrong, tout occupé à lire le journal, son épouse Margaret et le lieutenant autrichien von Steuben. Celui-ci, nous annonce un titre, aime le vin, les femmes et les chansons. Avec insistance il regarde Margaret qui baisse les yeux puis, timidement, les lève et soutient le regard. A leur descente de voiture, les arrivants sont salués par Sepp. La caméra, par deux mouvements parallèles, décrit le vêtement de futaine usée du guide et le costume de drap fin de l'officier. Tout au long de son film Stroheim accorde une grande importance à l'exactitude de la reconstitution du décor, aux attitudes des protagonistes, aux mouvements des figurants, aux détails des accessoires, à la matière d'un tissu, d'un meuble, d'un bibelot.

Le lendemain matin, le lieutenant s'habille avec soin, se coiffe avec attention, et met un point final au rituel d'une toilette ultra-soignée en se parfumant légèrement derrière les oreilles. Margaret et son mari descendent l'escalier qui conduit à la salle à manger. « J'ai oublié mon sweater sur le lit », dit-elle. Le mari ne fait pas un geste pour aller le chercher. Elle remonte, et rencontre von Steuben qui a entendu, s'est précipité dans leur chambre pour saisir le sweater et le lui donne. Ils échangent un long regard et l'on sent que face à l'élégant séducteur cette femme, frustrée à l'intérieur du mariage, prend conscience de ses insatisfactions. Pendant le petit déjeuner, le lieutenant murmure quelques phrases à l'oreille de la serveuse, puis il sort dans le jardin et, plein d'attentions délicates, glisse un coussin derrière le dos de Margaret afin qu'elle soit confortablement installée dans son fauteuil.

Lors de la Fête de la Transfiguration, un bal est organisé ; un couple de jeunes mariés sourit ; von Steuben courtise ouvertement les filles du village. Il en emmène une à

l'écart, sous les arbres, et lui dit : « Cette nuit est pour nous... Lorsque la vieille lune nous regarde, elle nous offense. Je vous aime. » Ils s'embrassent. Des nuages passent devant la lune ; les feuilles des arbres tremblent avec des reflets dorés et nous trouvons déjà ici le lyrisme pailleté de la plus belle scène d'amour de **La Symphonie nuptiale**. La fête se poursuit. Margaret s'ennuie à écouter les conversations des alpinistes. Elle se dirige vers une pièce isolée où se trouve un piano. Elle joue. Nous la voyons en gros plan, auréolée, d'une merveilleuse beauté. Le lieutenant apparaît derrière elle, prend un violon et l'accompagne tandis qu'au café le Dr Armstrong parle de montagne. Puis von Steuben dépose l'instrument et redit à Margaret sa phrase : « Lorsque la vieille lune... » Margaret, troublée, s'enfuit.

Le lieutenant, plein d'assurance, s'attarde alors avec le mari. On parle de ceux qui, demain, tenteront l'ascension du Monte Cristallo par la face Nord afin de battre un record. « C'est mauvais pour un homme de croire qu'il est plus fort que la montagne », dit le guide. Et tous vont se coucher tandis que von Steuben fait la cour à la serveuse.

Margaret se coiffe tristement ; dans le miroir elle voit son mari qui dort ; une image passagère se précise et lui rappelle les amoureux qu'ils furent. Elle va au lit.

Le lendemain, Armstrong, Margaret et von Steuben se promènent en regardant les éventaires des marchands de bibelots-souvenirs. Elle voudrait acheter un joli coffret, mais renonce parce que le prix en est trop élevé. Un peu plus tard, on apprend que la cordée partie à la conquête de la face Nord est en difficulté. On forme une caravane de secours à laquelle Armstrong décide spontanément de se joindre. « Nous ne rentrerons que demain. Prenez soin de ma femme », lance-t-il à von Steuben. Celui-ci profite de la situation et devant une croix plantée parmi des vaches qui broutent il recommence ses déclarations en se faisant de plus en plus pressant. Margaret refuse faiblement. Sepp suit leur manège.

Au matin, elle court vers la fenêtre, lève les yeux vers la montagne où l'équipe de secours grimpe. Elle va ensuite chercher ses chaussures derrière la porte et y trouve avec surprise et plaisir un bouquet d'edelweiss qu'accompagne une carte de visite : Lt Erich von Steuben. Quelques instants plus tard, il frappe à la porte et par l'entrebaillement

il baise la main de Margaret en lui offrant le coffret dont elle avait eu envie. Surpris par la serveuse qui passe, il se réfugie dans la chambre de Margaret. « Supposez que mon mari revienne », dit-elle. « Il grimpe la montagne », répond-il. « Donnez-moi du temps », reprend-elle. Il la quitte. Fermeture à l'iris. La caravane redescend. Une cloche sonne. Les villageois s'agitent pour assister à l'arrivée des sauveteurs.

Dans la chambre, le mari découvre la boîte, l'ouvre et y trouve le bouquet d'edelweiss. Il contemple Margaret endormie. Gros plan de la femme qui devient flou. En rêve elle voit le visage de von Steuben qui monte de l'ombre en grandissant. Une main sort de la nuit et, du doigt, menace. Margaret s'éveille. « Repartons pour Rome demain » dit Armstrong. « Non, répond-elle, vous avez votre ascension. Prenez-moi avec vous jusqu'au refuge. » Peut-être von Steuben acceptera-t-il de venir avec nous », conclut Armstrong.

Margaret, son mari et le lieutenant grimpent. Ils s'arrêtent devant une croix sur laquelle un écriteau mentionne qu'à cet endroit, le 16 septembre 1879, un homme jeta sa femme dans le précipice.

Ils arrivent au refuge. Sepp, le guide, est là. La soirée se passe en regards interrogateurs devant Sepp qui fume sa pipe. Margaret glisse une lettre sous la porte de la chambre de von Steuben (qui porte le N° 13 ! Stroheim était superstitieux). Elle écoute à la paroi pendant que son mari dort. Quant au lieutenant, qui a trouvé le message, il fait sa toilette, se parfume et se glisse dans le corridor pour rejoindre Margaret. Mais il est arrêté par Sepp et doit, penaud regagner son lit solitaire. A l'aube, Armstrong le réveille. Ils partent tous les deux. Un long panoramique vertical passe des arbres aux pierriers pour retrouver deux hommes peinant dans la neige. Margaret mange, seule et songeuse. Les deux hommes montent toujours et la présence de la nature sauvage des rochers sous le ciel immense évoque la poésie de Sjöström dans **Les Proscrits**.

Margaret essaie le lire pour tromper le temps. Elle parle avec Sepp, puis avec un groupe de soldats qui viennent d'arriver et qui déclarent avoir vu de loin deux grimpeurs approchant du sommet. En montage parallèle, le cinéaste suit l'ascension difficile d'Armstrong et von Steuben ainsi que l'inquiétude grandissante de Margaret. Là-haut, von Steuben, étendu sur une arête, tremble de vertige. En

le saisissant par le veston, Armstrong découvre la lettre, y reconnaît l'écriture de sa femme. Sa jalousie s'exaspère. Mais, à la suite d'un faux mouvement, la lettre lui échappe et s'envole. Margaret demande à Sepp de partir avec elle vers le sommet : « Je sens que quelque chose de terrible est arrivé ! » Von Steuben est devant Armstrong comme une loque. Un panoramique vertical passe des rochers jusqu'aux arbres, décrivant l'abîme où le mari pourrait jeter le lieutenant. Un instant, celui-ci songe aussi à tuer son compagnon. Il renonce. Armstrong prend son couteau, coupe la corde qui le lie à von Steuben, puis redescend cependant que Sepp, Margaret et les soldats varapent à sa rencontre. Tout à coup, il retrouve la lettre, la lit : « J'aime mon mari et mon mari m'aime... » Il déroche. Sepp, seul, monte jusqu'à lui et l'aide à rejoindre Margaret et la troupe. Pendant ce temps, von Steuben, fou de peur, se tortille au sommet, crie, prie, tandis que danse autour de lui l'ombre des vautours qui se rapprochent de plus en plus. Armstrong est placé sur un brancard. Il ouvre les yeux et murmure en désignant le sommet : « Il faut le sauver. » Trop tard : le corps de von Steuben vient se briser au pied du précipice. « L'esprit de la montagne l'a emporté », dit un titre.

Place du village. La diligence est là. Songeuse sous son grand chapeau Margaret y a pris sa place. Le bras en écharpe, Armstrong arrive. Il salue Sepp. Celui-ci le retient un instant et lui dit : « Je connais peu de choses ; mais je sais qu'elle n'a besoin que d'amour. » La diligence s'en va. Entouré d'enfants, le guide la regarde s'éloigner ; elle parvient au bout de la route qui tourne sous les arbres et disparaît pendant la fermeture à l'iris.

Foolish Wives

Monte-Carlo. Le rocher. La mer. La Princesse Olga. La Princesse Vera. Ces deux femmes vivent avec un aventurier qui dit être le comte Karamzin. Ils se font passer tous les trois pour des aristocrates russes émigrés. Au bord de la mer, Karamzin s'exerce au tir (au pistolet), puis remonte afin de rejoindre ses deux compagnes qui l'attendent pour déjeuner. Repas au caviar.

Arrive alors un père et sa fille un peu demeurée qui tient une poupée et se signe en entrant ; son père donne de l'argent et, pendant ce temps, elle découvre du parfum, qu'elle respire, comme extasiée. Le comte lui donne

du parfum. Le journal annonce l'arrivée imminente de M. Hugues, ambassadeur américain. On parle de ce diplomate tandis qu'au large apparaît le navire.

Orchestre, cortège, Palais du Gouverneur. M. Hugues est reçu. Karamzin semble machiner quelque chose. Il glisse à un chasseur un billet qu'un instant plus tard le chasseur lui rapporte comme s'il s'agissait d'un message important. Karamzin se fait ainsi remarquer de la femme de l'Ambassadeur devant laquelle il prend des airs de séducteur. Un officier français est là, très droit dans une pèlerine. Vagues sur les rochers. Animation de la rue. Karamzin est présenté à l'ambassadeur qui se montre fort maladroit. Il peine à tenter d'enlever son gant. Karamzin fait la connaissance de Madame Hugues, il ramasse le livre qu'elle a laissé tomber. (Il s'agit d'un livre intitulé **Folies de femmes**, par Erich von Stroheim). L'officier à la pèlerine est là. Il n'a pas esquissé un geste pour essayer de ramasser le livre.

Dans l'ascenseur, Mme Hugues laisse tomber son sac. L'officier à la pèlerine est à côté d'elle. Il n'ébauche pas un mouvement pour ramasser l'objet, mais, au contraire, regarde sans sourciller la femme qui se baisse.

Fête vénitienne. Barque sous les serpentins et les lampions. Des gosses s'amuse (déguisés en soldats) devant le restaurant où se trouvent Mme Hugues, Karamzin et Olga. Celle-ci attend pendant que Karamzin et Mme Hugues se promènent en barque. La pluie se met à tomber, un orage éclate, la barque prend l'eau. Karamzin emporte Mme Hugues à travers les marais tandis qu'au restaurant, on les attend.

Ils arrivent dans la chaumière d'une vieille femme, sorte de sorcière qui vit là avec une chèvre. Mme Hugues voudrait partir, il la retient. Trempée, elle décide de se déshabiller et de revêtir des hardes appartenant à la vieille. Devant l'âtre, Karamzin tourne le dos... et suit la scène dans un miroir. Il grimace car la queue de la chèvre est tout près de son visage, et l'odeur est forte. Au restaurant, on attend toujours. Karamzin couche Mme Hugues maintenant vêtue de haillons. Il fait asseoir la vieille, espérant qu'elle s'endormira. Mais voici qu'arrive un moine avec un âne. Hibou. Grenouilles. Karamzin réfléchit.

Au matin, Karamzin arrive en calèche avec Olga et Mme Hugues. Il raccompagne cette dernière qui, en pénél-

trant chez elle, regarde partout, ouvre la porte doucement et constate que son mari dort.

Karamzin se réveille. Sa servante pleure en lui déclarant qu'elle est enceinte. Pour la consoler, il l'embrasse. Puis il va rendre visite à Gaston, le père de la pauvre fille demeurée. Elle dort comme une bienheureuse sous les stries d'ombre et de lumière qui tombent du volet. Karamzin regarde du côté de la fenêtre d'un air entendu. Gaston fait remarquer, en sortant son couteau, qu'il tuera quiconque osera y toucher. La servante baise les mains de Karamzin ; elle parle de promesse de mariage. Il fait semblant de pleurer : il trempe ses doigts dans un verre, appuie son front dans la paume de l'autre main cachant ainsi celle qui est mouillée d'où tombent quelques gouttes que la servante prend pour des larmes. Prise de pitié, elle lui donne ses économies. Il se rend à la salle de jeux, touche la bosse d'un bossu pour se mettre en veine et joue pour Mme Hugues, qui gagne. Karamzin parle avec l'ambassadeur.

Karamzin s'habille chez lui dans un décor étonnant, ponctuant ses gestes d'élégance d'ordres lancés à la servante.

Mme Hugues reçoit un billet qui lui fixe un rendez-vous, billet écrit par Karamzin au casino tout en devisant avec le mari ! Elle s'y rend.

L'officier à la pèlerine laisse tomber sa pèlerine. Choc inattendu : on découvre qu'il est amputé des deux bras.

Karamzin emmène Mme Hugues chez lui. La servante est folle de jalousie. Karamzin se livre à un chantage en parlant de l'honneur de sa famille. Il réclame de l'argent à Mme Hugues cependant qu'un long travelling-avant cadre jusqu'au gros plan les yeux de la servante qui sont comme ceux d'une bête féroce. Mme Hugues sort de l'argent ; il sourit. La servante les enferme en tournant la clé. Il fait mine de refuser l'argent. La servante met le feu à la maison après avoir embrassé puis libéré les oiseaux. L'Ambassadeur rentre chez lui et constate que sa femme est absente. Incendie. Pompiers. Mme Hugues crie sur le balcon. Les pompiers étendent, en bas, un drap de sauvetage. Karamzin saute le premier. Toute la séquence de l'incendie avec la course de la pompe tirée par des chevaux au galop est traitée en montage court dans un style très griffithien.

L'Ambassadeur arrive sur les lieux. En silhouette, la servante se jette à la mer.

Chez l'Ambassadeur, on restaure Mme Hugues et son mari trouve dans le corsage de sa femme le billet que lui envoya Karamzin. Celui-ci, déjà, est à la salle de jeux, avec Olga et Vera : il leur montre l'argent.

Dans la nuit, Karamzin rentre seul et se dirige du côté de chez Gaston. Il grimpe jusqu'à la fenêtre.

Olga et Vera sont arrêtées ; leur perruque tombe ; on vérifie leurs papiers d'identité qui démasquent ces fausses princesses.

Gaston a tué Karamzin. Il enveloppe le cadavre ; le jette à l'égout. Des oiseaux noirs passent. Couvercle de l'égout envahissant l'écran.

Merry-Go-Round

Parvenu aux deux tiers du tournage de ce film, Stroheim fut remplacé par Rupert Julian qui en termina la réalisation et en assura le montage. Rupert Julian n'a guère laissé de trace dans l'histoire du cinéma, si l'on excepte cette besogne accomplie assez peu confraternellement en remplacement de Stroheim et **Le fantôme de l'Opéra** (avec Lon Chaney) adaptation fort convenable de Gaston Leroux qu'il signe en 1925. Par la suite, il mit en scène encore une demi-douzaine de films. **Love Comes along**, en 1930, (avec Bebe Daniels) semble avoir mis un point final à sa carrière, commencée en Australie où il fut, entre autres, décorateur et coiffeur pour dames.

Généralement, les historiens ou critiques qui étudient l'œuvre de Stroheim passent rapidement sur **Merry-go-round**. Par exemple, Denis Marion écrit dans sa plaquette parue à Bruxelles en 1959 (Coll. encyclopédique N° 24-25) : « Le jugement est impossible sur un film qui a échappé de la sorte aux mains de son créateur. Qu'il soit mauvais ne fait aucun doute, mais Stroheim ne saurait en porter la responsabilité. » C'est évident. Pourtant **Merry-go-round** ne manque pas d'intérêt. Tout d'abord parce que le scénario est de Stroheim, qu'il nous éclaire par conséquent sur un certain nombre de ses idées personnelles et qu'il nous renseigne sur quelques-unes de ses obsessions. Parce qu'il préfigure très nettement **Symphonie nuptiale** et aussi parce que tout n'y est pas totalement médiocre. Il faut évidemment faire ici la part du feuilleton mélodramatique ou grandguignolesque ; mais on peut constater, en même temps, que le découpage fourmille

en excellentes situations riches en grand pouvoir de transmutations visuelles. En outre, plusieurs séquences conservent aujourd'hui encore une magie exceptionnelle en particulier lorsque se conjuguent les goûts typiquement stroheimiens pour le clinquant scintillant, le romantisme illuminé et le détail cruellement réaliste.

L'argument se situe à Vienne, avant la guerre de 1914. Par une ouverture à l'iris nous débouchons sur les lumières d'une fête foraine. La grande roue tourne. La rue grouille d'une foule populaire. D'un fiacre débarque un groupe de gens riches — hommes élégants, femmes en toilette — qui viennent chercher un frisson en se mêlant au peuple. Au tir à pipes ils tirent sur la boule de celluloid qui danse au sommet du jet d'eau, puis ils trouvent une série de cœurs alignés. Celui qui se dépense le plus et se fait le plus admirer est le comte. Les manèges tournent. Les lumières brillent. Devant une baraque, en guise de parade, on exhibe une danseuse obèse. Un gorille fait des grimaces et secoue les barreaux de sa cage. Les bonimenteurs y vont de leurs discours et de leurs gestes. Le patron de ce coin du parc d'attractions, un gros homme à pull-over rayé, Kallafati, se dispute pour une vétille avec son employé bossu chargé de la garde du gorille. Il l'étend à terre et pose triomphalement sur son ventre son pied délicatement guêtré de blanc. La police arrive. Palabres. Le patron est un homme qu'on respecte et qui n'a pas l'habitude qu'on lui résiste. Puis on ferme les baraques. Mitzi, la jeune fille préposée à l'orgue de barbarie, balaie les lieux tandis que s'éteignent les lumières. Le patron la regarde, l'œil allumé de désir. Les parents de Mitzi (son père est également employé du gros Kallafati) habitent l'étage de la maison d'en face. Mitzi monte chez elle car sa vieille mère est très malade. Mitzi se penche au chevet de sa mère. Chez lui, le patron mange gloutonnement et boit de la bière en face de sa femme, effacée et timide. Il lui tend une tranche de saucisson.

Ouverture à l'iris sur un blason de marbre dominant la porte monumentale d'un riche hôtel particulier. Lever du comte. Cette séquence est l'esquisse exacte de la scène similaire de *La Symphonie nuptiale*. Nous y retrouvons les mêmes accessoires et la même lumière, y compris les rais tombant de la fenêtre et défilant sur la couche tandis qu'on lève le store. Le comte dort. Son valet, pour le réveiller, se permet de poser la main sur l'épaule de son maître et le secoue doucement ; en demi-sommeil, celui-ci

caresse la main en souriant comme si c'était celle d'une femme. Puis s'apercevant de sa méprise il se dresse sur son séant et crie des ordres. Après quoi il déballe un carton plein de fleurs déposé au pied du lit, cadeau matinal que lui envoie sa fiancée, la princesse Gisèle, (qu'en trois ou quatre plans nous voyons, souriante, faisant sa promenade quotidienne à cheval). Le valet s'affaire autour du comte en chemise de nuit ; il fait couler un bain ; le chien y pénètre tandis que le comte se rase avant d'entrer à son tour dans la baignoire. En montage parallèle nous suivons la princesse qui rejoint ses appartements après l'équitation (elle fait tirer ses bottes par les domestiques selon un rituel tout frangé d'érotisme) et le prince, le visage barré d'un fixe-moustache, qui poursuit ses ablutions. Il téléphone à Gisèle. « Je ne pourrai pas vous voir, malheureusement. Le service... » « Oui, répond-elle, le service c'est le service. De quelle couleur sont ses cheveux ? » Le comte sourit. Casqué, en uniforme éclatant, il s'en va.

Mitzi tourne la manivelle de son orgue de barbarie. Elle apprend que sa mère est mourante et voudrait la rejoindre. Kallafati l'en empêche et pose sur le pied de la jeune fille son propre pied guêtré de blanc. Pendant ce temps son vieux père pleure au chevet de la malade ayant abandonné, en bas, les poupées du théâtre guignol. Kallafati va le chercher en le rudoyant et l'oblige à reprendre le spectacle. Le vieux, les yeux pleins de larmes, lève les bras et agite les poupées pour faire rire les enfants. Un orage éclate. La fenêtre de la chambre de la mère s'ouvre, un oiseau égaré y pénètre. La mère meurt.

Brillante table décorée pour un souper aux chandelles, image en contrepoint brutal de la tonalité de la séquence précédente. Le comte, entouré de femmes en grands décolletés est invité à « mélanger le calice de l'amour ». Il brise des bouteilles de champagne et les verse spectaculairement dans une immense coupe dressée au centre de la table et dans laquelle se trouve une femme nue. Devant le lit de la morte, les pauvres pleurent. Mitzi balaie la baraque, sous les yeux du patron qui a fermé la porte à clé. Travelling-avant insistant jusqu'au gros plan de son visage brutal, puis de ses yeux méchants. Mitzi court vers le manège arrêté. Il la poursuit entre les chevaux de bois, tombe, enrage, saisit une bride et, pendant qu'à l'étage le père pleure son épouse, il se met à flageller la jeune fille. Le père descend, déchire la toile qui recouvre

le manège, découvre la scène, crie. La police arrive. Kallafati trouve un prétexte mensonger pour expliquer son attitude. Mitzi et son père sont congédiés et rengagés immédiatement par une vieille voisine, tenancière d'une attraction concurrente.

Le lendemain, le comte, en civil, rencontre Mitzi. Il dit se nommer Franz Mayer et être commerçant. Mitzi a confiance en lui, elle lui parle de ses soucis. Il l'écoute et lui propose de lui faire connaître immédiatement une dame qui pourra l'aider. Ensemble, ils s'en vont, sous les yeux du bossu, lamentable et triste. La dame, en réalité, est la tenancière d'un petit meublé. Elle déclare avoir affaire dehors et les laisse seuls en jetant au comte un regard complice. Il s'approche du piano. « Jouez-moi une valse », dit-elle. Elle s'assied, écoute, extasiée, auréolée de lumière. Le comte s'approche d'elle. Il la console, lui tend un chapeau (qu'elle met) et un immense châle pailleté d'argent dans lequel elle s'enveloppe. Elle sourit, brusquement très désirable. Il la prend dans ses bras. Elle résiste. Il se fâche, la chasse en tenant le châle par un coin et vers la porte elle se retrouve, pauvrete dans son pauvre costume. Alors, elle tend les bras, implore. Une corde du violon déposé sur le piano se casse.

En se faisant toujours passer pour Franz Mayer, le comte la raccompagne chez elle. Ils sortent dans le parc, se promènent sous les arbres. Elle fait un vœu en voyant une étoile filante. « Vous avez dit que vous vouliez me confesser quelque chose », remarque-t-elle. « Que je te veux », répond-il. Baiser. Mais le bossu a appris au père que Franz Mayer est, en réalité, le comte.

En dépit de l'amour qu'il porte à Mitzi et de la réputation qu'il éprouve à l'égard de Gisèle, le comte se marie. Le cortège des noces, carrosses et cavaliers, passe tandis qu'un opérateur d'actualités cinématographie le défilé.

Le père de Mitzi, vêtu et maquillé en clown fait rire un parterre d'enfants en se tenant sous le balcon de l'appartement de Kallafati. Le vent se lève : Kallafati monte chez lui et fait basculer un énorme pot de fleur qui vient s'écraser sur la tête du vieil homme. Les enfants pleurent de voir son visage ensanglanté. Il se relève et veut encore les faire rire. Une ambulance l'emporte.

Le bossu place de la paille dans la cage du gorille et laisse la porte ouverte. Le gorille s'échappe, grimpe jus-

qu'au balcon, entre dans la chambre où dort Kallafati. Lorsqu'il redescend et reprend sa place dans la cage, Kallafati a été étranglé.

Le père de Mitzi est à l'hôpital. « Je sais la vérité ; Mayer n'est pas vendeur de cravates. C'est le comte. Il n'est donc pas pour toi. » Mais le comte a des remords. Il vient à l'hôpital, présente au père ses excuses. « Je respecte votre fille. » Sa femme l'a suivi et fait irruption dans la pièce. « Mon mari m'a tout dit à votre sujet », dit-elle à Mitzi qui pleure, se tord de douleur.

Pieds de soldats marchant au pas. Le comte qui dirige l'exercice vient vers un banc où se trouve Mitzi. « Je vous demande pardon. » « Ce n'est pas vous que j'ai aimé, mais Franz Mayer », répond la jeune fille. « Je vais partir au front, nous ne nous reverrons plus », conclut-il. Elle s'en va en courant et pleure au pied d'un arbre.

L'armée autrichienne fut vaincue. Description de la retraite. Pagaille de l'infanterie et de la cavalerie en déroute tandis qu'éclatent les obus. Rappelé malgré son âge, le père de Mitzi a été blessé. Il repose sur une civière. Le comte l'aperçoit, le reconnaît et s'approche de lui. « Puis-je faire quelque chose pour vous ? » « Haine et malédiction », répond le vieux. Le comte lui donne son pistolet et offre sa poitrine. La main du père retombe. Il est mort. Le comte alors devient songeur. Il ne prend pas garde aux obus qui éclatent autour de lui. Une explosion le fauche.

1918. Immense champ de croix. Mitzi pense au manège illuminé qui tourne, lorsque le bossu lui apprend qu'il vient de gagner à la loterie. « Tout cet argent t'appartient, à toi aussi. Veux-tu être ma femme ? Le comte ne reviendra pas. J'ai vu son nom sur la liste des morts ! » Mitzi pleure. « Peut-être, au printemps », répond-elle.

Printemps. « Encore trois jours et elle sera ma femme », dit le bossu en regardant le singe.

Mais le comte a échappé à la mort. Mitzi tourne la manivelle de l'orgue. Le comte s'approche d'elle. « Je reviens pour entendre de ta bouche que tu me pardonnes. » « Vous êtes marié ! » « Ma femme est morte à Budapest voici un an. » « J'ai promis, déjà. » Le comte insiste. Le bossu les voit, déchire ses vêtements et tombe assis devant la cage en tenant dans sa main la patte amicale du gorille. Sous les arbres Mitzi et le comte s'embrassent.

Greed

Un soir, alors qu'il est figurant anonyme à Hollywood, Stroheim trouve, par hasard, sur la table de nuit d'une chambre d'hôtel miteux, un livre abandonné là par le précédent locataire. Il le lit d'un trait et décide que, si un jour il en possède les moyens, il l'adaptera à l'écran. Ce roman s'intitule **Mac Teague** ; il est l'œuvre de l'écrivain Frank Norris.

Avec Theodor Dreiser (auteur, notamment, d'**Une tragédie américaine** qu'Eisenstein se proposa de porter au cinéma), Benjamin Franklin Norris (1870-1902) fut l'un des plus puissants représentants de la littérature naturaliste aux U.S.A. **Mac Teague**, qui s'inspirait plus ou moins explicitement de **L'Assommoir** d'Emile Zola, parut en 1899 ; il suscita des tonnerres de protestations et souleva, comme tous les films de Stroheim par la suite, la colère des ligues puritaines.

L'histoire touffue que raconte Frank Norris, située dans un milieu cosmopolite d'émigrés, met en scène d'innombrables personnages et diverses intrigues qui se chevauchent ou s'entrecroisent.

Désireux de démontrer les extraordinaires possibilités romanesques du cinéma, Stroheim s'efforça d'être fidèle à son modèle. Ainsi, pour la première fois, sans doute, un cinéaste tentait de restituer l'épaisseur, la complexité psychologique et le flux d'un récit littéraire, non point en illustrant un texte mais en le recréant sur un autre mode. Il semble toutefois que Stroheim, inconsciemment ou non, a brisé la formule naturaliste de Norris pour infléchir le thème selon les injonctions de son propre tempérament : dans un sens vers la cruauté réaliste et dans l'autre vers la poésie visionnaire.

Le tournage fut une aventure, Denis Marion la rappelle dans **La Revue du cinéma** de novembre 1929 (N° 5) : « ... Il exige de tourner la plupart des scènes dans leurs véritables décors ; sur ses ordres, on reconstruit une maison dans un vieux quartier de la ville (San Francisco) en l'équipant pour la prise de vues ; on loue une mine de charbon à une compagnie pauvre ; on va jusqu'à faire des recherches pour découvrir quels endroits Frank Norris a exactement décrits dans son livre ; enfin, toute la troupe

part pour le désert de Death Valley et y tourne dans des conditions invraisemblables. Tous les décors des intérieurs sont fermés des quatre côtés, et plafonnés, contrairement à l'habitude des studios. Chaque scène est vingt fois recommencée, amplifiée, renouvelée. La prise de vues devait durer six mois, elle prend deux ans et comme Metro-Goldwyn a stipulé que le réalisateur ne serait payé que pendant le temps prévu, Stroheim — qui a carte blanche pour toutes les dépenses et qui en use au point que le film terminé coûtera deux millions de dollars — ne touche pas un centime et, chaque matin, vient au studio à pied, les chaussettes reprises, les vêtements élimés. Le montage seul dura plusieurs mois. »

Stroheim engouffra toute sa fortune dans l'entreprise et le résultat fut une œuvre aux proportions insolites certes, mais pas follement démesurées comme le laissent entendre les historiens qui parlent de 42 bobines (Bardèche et Brasillach) ; le montage de Stroheim lui-même, c'est-à-dire l'œuvre originale, comptait 24 bobines et durait 4 heures et demie, ce qui n'était guère anormal puisque le cinéaste prévoyait l'exploitation selon le principe des deux séances (« la suite la semaine prochaine ! ») Un nouveau montage de Rex Ingram, quoique réduit, respectait encore le travail de Stroheim. La vraie mutilation intervint sur l'ordre d'Irving Thalberg. Le film fut réduit de moitié et tripatouillé, ce qui ne se justifiait que par une seule raison, d'une écoeurante bassesse : satisfaire la vengeance des ligues puritaines. Et c'est, hélas, la seule version que nous puissions voir aujourd'hui.

Pour parler convenablement de cette œuvre, il faut se reporter au scénario-découpage complet (jusqu'alors inédit) publié **en anglais** par la Cinémathèque de Belgique en 1958. En outre, pour être précis, il conviendrait de procéder comme Lotte H. Eisner qui en raconte l'intrigue (**en italien**) sur trois colonnes parallèles : l'une d'après le roman de Norris, la deuxième d'après le scénario de Stroheim et la troisième d'après l'actuelle copie du film. On peut de la sorte comprendre l'intelligence de l'adaptation et l'ampleur du désastre provoqué par Thalberg. (cf. **Bianco e nero**, Anno XX, N° 2-3. Febbraio-marzo 1959).

Ici, je demeurerai donc bref et ne rapporterai que quelques notes prises en cours de projection afin d'aider le cinéphile de langue française qui n'aurait pas un facile accès aux deux importantes sources que je viens de citer.

Un prologue révèle en belles images une sorte d'emblématique du drame auquel nous allons assister. Des mains brassent de la boue et le jeune Mac Teague, fils d'un mineur ivrogne, sauve un petit oiseau tombé du nid. Ces deux éléments, strictement réalistes se chargeront, rétro-activement, au fur et à mesure du développement narratif, d'une valeur symbolique. Cette humanité que va peindre Stroheim, qu'est-elle, sinon la lie de la terre ? Et cet oiseau que nous allons retrouver tout au long du film dans une cage dorée (motif que Lotte H. Eisner a raison de qualifier de « griffithien ») ne s'envolera-t-il pas à la fin, libre bien sûr, mais promis à une mort certaine ? (En réalité, il ne s'agit pas du même oiseau mais cela ne change rien). Le pessimisme de Stroheim est situé d'emblée par cette ouverture.

La mère de Mac, à l'occasion de la visite d'un dentiste forain, rêve pour son fils d'une carrière qui l'éloignerait de la mine. Le dentiste emmène le garçonnet comme on emmène le jeune Charles Foster Kane et nous le retrouvons, quelques années plus tard, établi à San Francisco. Son ami Marcus Schouler, assistant-chirurgien à l'hôpital pour chiens, lui annonce qu'il va venir le trouver à son cabinet avec Trina Siette (sa fiancée qu'il fait passer pour une vague cousine), car elle doit se faire soigner les dents. Trina est une merveilleuse jeune fille qui intimide Mac ; il l'installe sur le fauteuil, prépare ses instruments, lui renverse la tête en arrière, l'endort à l'éther, lutte longuement contre le désir de l'embrasser et finit par la baiser audacieusement sur la bouche. La séquence, chargée d'une trouble morbidité qui lie l'odeur de l'anesthésique et la carie dentaire à la sensualité, gagne une force exceptionnelle à n'être pas traitée dans une perspective expressionniste (espace fermé proche du cauchemar) ; elle est, au contraire, comme liée physiquement à la vie extérieure : la vie de la ville, l'animation de la rue sont présentes ; on plonge sur elles par la fenêtre ouverte. L'aire dramatique n'est pas close ; chaque geste et chaque attitude psychologique se profilent sur un décor humain continuellement actif dans la profondeur du champ. De cette originalité de mise en scène organiquement en prise sur l'entour social, un artiste comme le Renoir de **La Chienne** et de **Boudu** saura tirer une féconde leçon.

Le dimanche suivant, sur la promenade qui borde la mer, Mac rencontre Marcus. Celui-ci lui conseille de faire la cour à Trina ; une randonnée du côté du parc d'attrac-

tions est organisée. Mac joue de l'accordéon sur la jetée. Ils sont surpris par un orage, se réfugient vers une petite gare où Mac et Trina s'embrassent sous la pluie.

Trina, qui a gagné une somme importante à la loterie, accepte d'épouser Mac ; et, à propos d'une futilité, une dispute éclate entre Mac et Marcus.

La célébration du mariage, pendant laquelle passe cérémonieusement un cortège d'enterrement, est couronnée par un repas orgiaque qui permet au cinéaste de déployer ses prodigieux dons d'observateur, ainsi que son extraordinaire pouvoir de dévoilement des bas instincts par la description, à la fois crue et inspirée, d'une collection d'individus. L'écran, littéralement, grouille de personnages et l'orgie se termine cinématographiquement par une scène d'une extrême pudeur, très émouvante : les pieds de Trina, chaussés de bottines blanches, se placent délicatement sur ceux de Mac (elle est nettement plus petite que lui) et s'élèvent lentement... allusive délicatesse à l'invisible baiser qui marque le consentement de la femme.

Peu à peu, Trina commence de donner des signes d'avarice et, entre Mac et Marcus, la tension monte. L'époux cependant, semble heureux. Il ignore que sa femme profite de la moindre occasion pour lui voler la monnaie qu'il peut y avoir dans la poche de ses vêtements. Un plan symbolique nous montre des mains d'une maigreur squelettique que passant, pareilles aux serres d'un oiseau de proie, au-dessus d'un tas de pièces d'or. Un titre indique : « Elle passait avec lui de la tendresse à la méchanceté hautaine ».

Chez le couple Mac Teague, il y a deux oiseaux dans la cage à canaris. Un chat les regarde et l'image de ses yeux allumés de convoitise glisse sur celle du visage de Marcus. Arrive une lettre ; le chat saute sur la cage où volètent les oiseaux affolés : « Vous pratiquez la médecine sans diplôme ! » Marcus l'a dénoncé. On retire à Mac le droit de poursuivre l'exercice de son métier. Brusquement, leur existence devient misérable. Alors, pour éviter de toucher à l'or gagné à la loterie, Trina se met à travailler ; lui, se fait embaucher comme ouvrier d'usine. Lorsqu'il rapporte son sachet de paye, l'épouse le vide prestement et ne lui en donne pas la moindre pièce. Plus tard, tombé en chômage, il doit courir à la recherche d'un emploi et elle refuse de lui remettre de quoi s'acheter un billet de tramway. Les mains maigres et transparentes réapparaissent sur l'écran.

Trina, au cours de ses moments de loisirs, seule à la

maison, sort les écus d'or de leur cachette et entreprend de les faire briller avec le sérieux d'une ménagère polissant les cuivres de sa cuisine. Au café, Mac, découragé, accepte un verre que lui offrent ses amis. Il boit. Puis : « Je vais chercher de l'argent et je reviens » déclare-t-il. Chez lui, Trina le reçoit mal. Ils se disputent. Dans leur cage, les oiseaux se battent. Mac mord le doigt de sa femme.

Par économie, Trina achète au rabais, à la boucherie, de la viande avariée juste bonne pour les chiens. Parfois, elle se fait cajoleuse à l'égard de Mac afin de lui soutirer un nickel. Elle lui demande de vendre les oiseaux. Mac la quitte.

Trina s'engage dans une maison bourgeoise comme femme de peine. Elle lave les parquets et, le soir, dort avec ses pièces d'or ; elle les éparpille sur son corps et les caresse avec des pâmoisons d'amante.

Mac, qui vagabonde, découvre dans une poubelle la photo déchirée de leur mariage. Il frappe à la fenêtre. Trina, qui le reconnaît, la lui ferme au nez.

Le soir de Noël, il pénètre dans la maison, où s'élève un sapin décoré. Il tue sa femme, prend sa fortune et la cage à canaris. Lorsqu'il sort, des agents le saisissent. Il finit par leur échapper et s'enfuit.

Marcus se propose comme volontaire pour le poursuivre car, dit-il, « l'argent qu'il a volé est à moi ».

Mac, péniblement, marche en direction du désert de la Vallée de la Mort. Soleil. Lézards. Soleil. Soif. La troupe des poursuivants que dirige un shériff refuse d'aller plus loin. Marcus, après avoir reçu du shériff une paire de menottes, part seul sur les traces du fuyard qui avance, épuisé, en tirant sa mule par le licou. Longue marche sous le soleil torride. Marcus rejoint Mac. Celui-ci le tue au terme d'une lutte terrible. L'outre contenant l'eau est trouée. L'or gît à terre et Mac est attaché par les menottes au cadavre de son ennemi. Il prend la cage, où il n'y a plus qu'un oiseau en vie, le lâche vers le ciel, et attend.

Merry Widow

Panorama de montagnes enneigées. Les cloches sonnent. Un solennel cortège royal sort de la cathédrale ; on y remarque, outre les souverains et leur famille, le Baron Sadoja, richissime vieillard qui se traîne difficilement à

l'aide de deux béquilles. Nous sommes à Castellano, capitale du royaume du Montebianco, pays imaginaire inspiré à Stroheim, en particulier pour les uniformes et les costumes nationaux, par le Montenegro.

L'armée prend ses quartiers ; mouvements de troupes ; des tracteurs à chenilles tirent les canons. Des officiers descendent de voiture. Leurs bottes éblouissantes sont éclaboussées par la boue. Non loin de là : une truie et ses petits. La population acclame les officiers ; un gros chien les précède. Le colonel Danilo Petrovitch passe des troupes en revue, puis va dans sa chambre à l'auberge. Son ordonnance y vaporise du parfum. Arrive une jeune et plantureuse femme de chambre. Regard complice de l'ordonnance, qui se retire. L'officier embrasse la femme de chambre.

Sur la place, sous les fenêtres de l'auberge, la troupe des Manhattan Folies descend de la diligence. Les officiers suivent la scène et sont très intéressés par l'apparition de Sally O'Hara, la première danseuse, qui relève sa robe et montre sa jambe parce qu'une maille de son bas a filé.

À l'auberge les officiers invitent les artistes. Le Prince héritier Mirko, également officier, cousin de Danilo, prend place à côté de Sally. Danilo s'assied à la gauche de la danseuse qui reçoit les compliments des deux hommes. Sous la table les pieds du Prince touchent ostensiblement ceux de Sally qui les retire ; la botte du Prince se frotte alors à celle du colonel qui répond aux avances croyant qu'il s'agit d'un geste de Sally. On danse. Danilo tient Sally dans ses bras et l'embrasse sur la bouche. Elle se débat, sourit ; ils reprennent la danse. Dehors, les soldats font un feu de camp. Le Prince Mirko fait à Sally une déclaration cynique. Sally rit. « Je suis la Pavlova. »

Au théâtre, soirée des Manhattan Folies. Sur scène, Sally au sommet d'un socle, rayonnante. Elle en descend et danse. Le public applaudit. Les hommes la suivent à la jumelle : le regard du Baron Sadoja s'arrête sur les pieds de la ballerine, celui du Prince reste arrêté à sa gorge tandis que celui du Colonel se fixe sur son visage. On apporte des fleurs dans sa loge. Danilo s'y glisse et y prépare le champagne. Il se dissimule derrière un paravent lorsque le Prince entre. Celui-ci découvre les fleurs et la carte de visite de Danilo. Il la déchire et y met la sienne à sa place. Danilo le suit en se cachant selon la tradition du vaudeville et, au moment où le prince va s'étendre sur le divan, il lui met prestement sous la nuque

une feuille de papier colle-mouches. Le Prince proteste. Le rideau tombe. Dressé au bord des coulisses, le Baron Sadoja félicite Sally et, ensuite, regarde avec insistance les pieds de toutes les danseuses qui l'entourent. Le Prince sort de la loge et se précipite vers Sally qui l'éconduit. Elle trouve Danilo dans la loge. Elle feint de refuser ses avances.

« François », une maison de rendez-vous où Danilo a retenu un appartement. Il y offre un souper à Sally. Le décor est surchargé. Au fond de la pièce, une alcôve qu'on peut fermer au moyen d'un rideau. Sur le lit qui s'y trouve sont assises deux musiciennes dévêtues, une mandoliniste et une violoniste, ayant toutes deux les yeux bandés **afin de ne pas pouvoir reconnaître les hôtes**. Le Prince Mirko et son aide de camp frappent discrètement à la porte du « François ». Le portier leur ouvre ; des femmes courent à eux. Une orgie s'amorce. Sally mange avec Danilo. Au salon, les clients, entraînés par le Prince, crèvent des oreillers et font voltiger des nuages de plumes. Le Prince empoigne son pistolet et vise : en deux balles il troue les yeux blancs d'une statue. Danilo offre du potage à Sally et renverse l'assiette sur la femme qui se lève, inondée. Il dégrafe sa robe. Sally se dirige vers le fond pour se dévêtir et passer une robe de chambre. Elle tire le rideau et s'étend devant les deux musiciennes. Danilo, qui a enlevé sa tunique, la rejoint et s'agenouille vers elle. Scène tendre. Le Prince suivi des noceurs entre silencieusement dans la pièce. Ils s'approchent tous du rideau que le Prince ouvre brusquement, découvrant Sally et Danilo. Ce dernier chasse furieusement les importuns qui, revenus au salon, reprennent l'orgie après cette plaisanterie et se mettent à battre violemment le gardien. Dans la rue, une calèche couverte de plumes (il a plu) s'en va. Danilo regarde du haut de la fenêtre. C'est le matin. La balayeuse-arroseuse de la voirie nettoie la rue. Danilo se réveille et découvre que Sally est restée près de lui. Une main ferme à double tour la lourde porte du « François ».

Au Palais, Danilo déclare au Roi, son oncle, qu'il désire épouser Sally. Le Prince l'écoute en ricanant. Danilo se jette sur lui, ils roulent sur le tapis sous les yeux des souverains. Un bouquet de muguet qu'une main sort d'un carton : Sally est en robe de mariée. Danilo, le visage barré d'un fixe-moustache, s'habille. Sa mère lui prouve qu'un personnage de son rang (héritier du trône après

Mirko) ne peut pas épouser une danseuse. De son côté, envoyé par le Roi, le Prince Mirko annonce à Sally qu'elle doit quitter le pays. Elle le chasse, puis rit de rage et déchire son voile. Il pleut. Sally est étendue à terre. Le Baron Sadoja la regarde : « Epousez-moi, le Roi et la Reine devront vous honorer. » Neige sur le parvis. A l'intérieur : célébration du mariage. Nuit de noces : travelling-avant sur Sally qui contemple sa main baguée et un lit jonché de roses. Elle pleure. Danilo boit, de dépit. Il jette son verre contre un portrait du Roi. Sally, éclatante, dans un écrin de fourrure blanche. Sadoja s'approche d'elle, lui embrasse l'épaule, s'écroule. Elle fuit en criant. De noir vêtue elle veille le vieux malade. Par la fenêtre on voit tomber la neige.

Le Prince Mirko arrive chez Danilo. En plaisantant il se met au piano et chantonne un refrain où il est question d'une veuve joyeuse. Danilo lui saute à la gorge, puis lui casse un pot de fleurs sur la tête.

Paris. Chez Maxims. Arrive Sally, très élégante, très emplumée. Le Prince Mirko la regarde, elle s'incline. Mirko lui baise la main : la main s'évanouit et ne demeurent visibles que les brillants ; il la regarde, sa gorge disparaît ne laissant voir que les scintillations des joyaux qui l'ornementent : le Prince Mirko a reçu la mission d'épouser Sally afin que le royaume récupère ainsi la fortune de Sadoja. Danilo l'a suivi. On l'annonce. Il la voit qui parle, puis qui danse avec Mirko. Elle propose une valse à Danilo. Ils s'élancent sur la piste, les autres couples font le cercle autour d'eux. La séquence est brillamment enlevée. Enfin, Mirko invite à nouveau Sally.

Au bois. Cavaliers. Le Prince Mirko et Sally trottent côte à côte. Au bout de l'allée, sur les feuilles mortes, ils découvrent Danilo, ivre, qui dort. Mirko le réveille. Danilo écarquille les yeux et voit que Sally semble éprise du Prince Mirko. Jaloux, il envoie un coup de pied en plein visage de son cousin. Mirko, la lèvre fendue, se relève et défie Danilo en duel.

Chez Maxims. Danilo ivre débouche une bouteille de champagne debout sur une table, entouré de danseuses. Il aperçoit Sally qui arrive, remarquablement élégante. Il la conduit vers une table où elle essaie de le convaincre de renoncer au duel. « Vous l'aimez donc tant ? » dit-il tristement. Elle ne répond pas. Elle s'en va.

Aube brumeuse dans une clairière, climat pré-ophulsien.

Dernière tentative de réconciliation. Sans succès. On prépare les armes, les deux hommes comptent les pas. « Prêts ! » Danilo lâche le coup en l'air. Mirko vise, tire ; Danilo tombe cependant que, calmement, Mirko parle des vertus de ce genre de pistolet. Une voiture arrive. Sally court, se penche vers Danilo qui lui dit : « Je l'ai sauvé pour vous. »

Couronnement de Nikita I (le Prince Mirko). Sur un grand escalier monumental descendent des rangées des joueurs de tambours qui s'effacent lentement (comme les personnages sur l'escalier d'Odessa du *Potemkine*) lorsqu'ils emplissent le champ, ne laissant plus que l'escalier vide où apparaît, en haut, de nouvelles rangées de tambours (procédé repris deux fois). Dissimulé dans un immeuble voisin, le vieux portier du « François » que les noceurs maltraitèrent abat Mirko qui vient d'être couronné et qui marche au centre du cortège.

Danilo dort dans un grand lit devant une large baie qui donne sur des pommiers en fleurs. Sally vient à lui. « Je vous aime », dit-elle. Un garde arrive et annonce : « Le Roi a été assassiné. »

« Le Roi est mort, vive le Roi. » Cathédrale. Cloches. Couronnement de Danilo. Sally, également couronnée, est à son bras. Le Roi se penche vers sa Reine et murmure : « Vous êtes Sally O'Hara ? » Elle fait un signe affirmatif. « Et moi, reprend-il, Danilo Petrovitch ! »

Wedding March

Vienne. Anno Domini 1914. — Vues de Vienne. — Eglise Saint-Etienne — Intérieur de l'église. — La Sainte Vierge. — Sur un toit, la statue menaçante de « The iron man » (L'Homme de Fer).

Ouverture sur l'extérieur du palais des Wildliebe-Raufenburg.

Chambre à coucher luxueuse : dans son lit, la princesse Maria, mère du prince Nicki, est réveillée par une femme de chambre. A côté d'elle, le vieux prince Ottokar est délicatement réveillé par un domestique. Il le renvoie et se recouche tandis que le chien de son épouse renifle. Il tire la langue en direction de sa femme dont le visage est enduit de crème de beauté. Ils se jettent des regards furieux. La princesse lui lance un oreiller. C'est un lever chargé de haines surnoises.

Le prince Nicki est réveillé par une femme de chambre qui, parmi les vêtements du prince jonchant le tapis trouve un bas de femme. Elle le montre à Nicki. Celui-ci cherche à l'embrasser et la fait asseoir près de lui, prend sa main. L'haleine du prince fait grimacer la femme de chambre. Elle sort.

Le prince Ottokar est en pleine séance d'essayage d'un habit lorsqu'arrive Nicki venant l'informer qu'il a des ennuis financiers. « Epouse de l'argent », tranche le père.

La princesse Maria s'habille. Elle renvoie la domestique en voyant entrer Nicki. Il reprend, comme auprès de son père, son discours au sujet de ses difficultés. « Epousez une femme qui a beaucoup d'argent. » Puis après avoir puisé dans une bourse que lui a tendue une femme de chambre, elle remet à son fils quelques billets de banque. Nicki l'embrasse. Elle s'en va (Nicki en profite pour embrasser la femme de chambre) et revient. Ils sortent.

Toute cette entrée en matière est conduite par le metteur en scène avec un prodigieux sens plastique dans l'expression du dérisoire et du sordide sous les apparences du luxe, des bonnes manières et des élégances.

Cloches. Eglise. Chevaux blancs sur la place. Officiers en tenue d'apparat. La foule se presse pour voir le défilé. Parmi les badauds : Mitzi, son fiancé le boucher Schani et les parents de Mitzi. Sa mère lui dit qu'elle doit épouser Schani. Le cortège passe. La foule salue le carrosse impérial. Les soldats présentent les armes, tandis que Schani, grossièrement, crache. L'empereur descend ; il est salué par l'évêque. Il entre à l'église avec sa suite et s'agenouille devant l'autel. Remous dans la foule qui tente de rompre les cordons de police. La garde à cheval maintient l'ordre. Mitzi regarde Nicki, en uniforme éblouissant sur sa monture. Nicki soutient le regard. Pour mieux voir, toute la famille se déplace un peu et se trouve à côté du cheval. Nicki et Mitzi continuent de se regarder et de sourire, cependant que Schani déballe un panier de provisions et se met à manger. Une vieille femme offre un bouquet de fleurs à Mitzi, qui le passe à Schani. Celui-ci le lui rend avec une moue dédaigneuse : « Elles sentent les choux. » Il rend le bouquet puis, se ravisant, l'achète. Mitzi en respire le parfum et sans se faire remarquer en pique quelques-unes dans la botte de Nicki, qui les prend, les hume et les place sous sa tunique en lui envoyant un baiser. Cloches. La foule s'agenouille dans l'église. La mère de Nicki regarde le magnat Schweisser et sa fille Cecilia puis

murmure à son mari qu'elle serait un bon parti pour leur fils. « J'y ai pensé, mais elle boîte » répond le prince Ottokar. « Certes, mais 20 millions de marks... » conclut la princesse Maria. A l'autel : l'élévation. Cloches. Trompettes. Sur la place, les soldats tirent une salve d'honneur. Les chevaux s'énervent, la foule s'agite. Mitzi, violemment bousculée, s'évanouit. On la transporte vers une porte cochère. Un agent appelle une ambulance par téléphone. Nicki se fait donner le nom et l'adresse de cette ravissante évanouie. L'ambulance arrive. Schani menace Nicki qu'il tient pour responsable du malaise de Mitzi, Schani est arrêté, Mitzi est emportée par l'ambulance. La procession impériale sort de l'église. Cloches. La foule s'agenouille au passage du Corpus Christi sous un dais. Les soldats saluent. Cloches.

A l'hôpital, le père de Mitzi est au chevet de sa fille. Arrive Nicki. Elle lui sourit. Il lui offre un paquet. Elle lui demande son nom. « Nicki ! » « Votre nom de famille ! » « Nicholas von Wildliebe-Rauffenburg ». « Un nom kilométrique ! » Il lui baise la main. Elle ouvre le paquet : des bonbons. Elle est heureuse.

Devanture d'une brasserie, la nuit. Arrivé en fiacre, Nicki, en uniforme, regarde et pénètre dans le jardin. Un chien aboie. Une truie allaite ses petits. Nicki se bouche le nez avec un mouchoir. Il avance vers les tables où sont assis les couples ; Mitzi accompagne à la harpe son père qui joue du violon. La mère de Mitzi propose à Nicki une table éloignée, mais il en choisit une proche de la musicienne. Mitzi le voit, lui sourit, soulève un peu sa robe pour lui montrer sa jambe encore bandée à la suite de la bousculade. Il boit. Fin du morceau de musique. Applaudissements. Mitzi, appuyée sur une béquille, se promène dans le verger en compagnie de Nicki. Ils se dirigent vers un pommier en fleurs sous lequel se trouve un crucifix. Elle s'agenouille. Nicki fait le salut militaire. Il enlève son manteau et le pose sur les épaules de Mitzi qui sourit et fait le salut militaire. Ils vont s'asseoir sur un banc. Il lui demande une cigarette qui se trouve dans la poche du manteau. Elle la lui donne, et l'allume. En guise de remerciement, il propose un baiser. Elle refuse. Ils regardent le Danube. Mitzi dit que des eaux sortent des ondines qui portent bonheur à qui les voit ; mais aussi que parfois, The iron man — qu'elle n'a jamais vu — enlève une ondine. Il porte malheur. Nicki lui baise la main. Ils se dirigent vers un carrosse abandonné, y prennent place.

Nicki s'est assis sur un clou qu'il montre à Mitzi. Ils rient. Il lui baise la main. « Vous êtes faite pour l'amour. » Il l'embrasse. Surgissent la mère de Mitzi et le père de Schani. Mitzi s'en va ; constatant qu'elle a conservé le manteau de Nicki, elle le suspend à la porte. Sa mère la giffe. Mitzi se retire. Nicki cueille des fleurs de l'arbre, les hume et les jette. Cette séquence d'amour, l'une des plus belles de l'histoire du cinéma en ce qui concerne la tonalité romantique, est baignée d'une lumière merveilleuse où scintille une neige de pétales.

Schani est sorti de prison. Dans sa boucherie, il rosse les garçons qui se moquent de lui. Pendant qu'il tranche de la viande, la mère de Mitzi lui indique où se trouve sa fille. Schani porte à sa bouche un morceau de viande et en passant dans une flaque où se vautre un porc il s'approche du carrosse abandonné. Mitzi y est assise. Il la surprend et l'embrasse sur la bouche. Elle le repousse. Il menace. Elle lui donne un coup de béquille sur la tête et s'enfuit. Schani, fou de rage, déchire les fleurs.

Bordel. Des serviteurs noirs porteurs d'armures stylisées (ceintures de chasteté avec cadenas en forme de cœur) — chaînes et plaques rutilantes ornées de pointes — débouchent des bouteilles de champagne. Nicki est entouré de femmes. Son père entre, l'aperçoit ; ils se saluent. Un essaim de femmes s'abat sur le père. Nicki dit qu'il doit s'en aller pour retrouver une jeune fille très belle. Les femmes l'embrassent. Il sort.

Brasserie. Un chien aboie. Nicki lui donne des saucisses pour le calmer, il s'approche de la maison, regarde vers la fenêtre du premier étage et siffle. Mitzi apparaît et fait signe de ne pas faire de bruit car Schani dort à côté (le maillot rayé du boucher est suspendu à une fenêtre toute proche). Elle sourit, saisit son caleçon étendu devant la fenêtre et disparaît dans la chambre, où elle s'habille. Nicki prend une échelle et monte, la regarde, lorgne du côté du lit, lui baise la main, l'embrasse puis l'aide à descendre.

Bordel. L'orgie. Les bouchons sautent. Un orchestre nègre joue. Schweisser, le père de Cecilia, parle avec le père de Nicki qui se jette à terre parce qu'un cor au pied le fait souffrir ; il se traîne ainsi parmi les grappes de noceurs ivres et de femmes à demi-vêtues. L'orchestre joue.

Nicki et Mitzi arrivent sous l'arbre. Le fleuve. Un oiseau sur une branche. Ils s'embrassent. Nicki l'entraîne

vers le carrosse. Sur l'arbre : un hibou effaré. Des nuages passent devant la lune.

Bordel. L'orgie prend des proportions demesurées. Les deux pères, complètement ivres, sont assis par terre. Schweisser donne au prince Ottokar un sparadrap pour soigner son cor. Il l'arrose de champagne avant de le coller sur l'orteil. Ils boivent. Les musiciens rient. Schweisser propose au prince de marier sa fille qui a beaucoup d'argent à son fils Nicki, qui n'en a pas. « Combien ? » « Cinq cents mille couronnes ». « Comment ? » « Un million ! » reprend Schweisser. Affaire conclue. Ils boivent.

Lune à travers les nuages. Nicki ôte les pétales et les feuilles tombées sur les genoux de Mitzi. Elle pleure. Il l'embrasse. Le chien aboie. Ils descendent du carrosse. « Reviendrez-vous ? M'aimerez-vous toujours ? » Ils s'embrassent. Eaux du Danube. The iron man enlève une ondine, en surimpression sur les flots du Danube. Mitzi apeurée se jette au pied du Crucifix. Nicki la calme et l'emporte dans ses bras.

Schweisser, à l'aube, rentre chez lui. Il voit à la fenêtre Cecilia avec une colombe. Elle vient à sa rencontre en boitant. Il lui raconte sa rencontre avec le père de Nicki et l'avise de la décision qui a été prise. « Je ne l'ai jamais vu » remarque-t-elle. « Vous le verrez bientôt. » Comment puis-je l'aimer ? » « Vous avez les millions ; l'amour viendra ensuite. » Elle pleure et regarde son pied infirme. Ils pleurent tous les deux et s'embrassent.

Palais de Wildliebe-Rauffenburg. Le père et la mère cherchent à convaincre Nicki. Sa mère lui déclare : « L'amour est une chose, le mariage en est une autre. » Le père : « Le mariage aura lieu le 1^{er} juin. Je vous l'ordonne. » « Mais elle boîte ! » La mère rit.

Eglise. Mitzi s'agenouille et pleure devant la Vierge. Cierges, dont la cire a coulé jusqu'à terre. Une mère entre en portant son enfant. Mitzi va vers le confessionnal. Un prêtre essuie la cire tombée, au moyen d'un fer à repasser chaud et d'un papier buvard. Mitzi, vue à travers la grille du confessionnal, pleure. Le prêtre : « Paix à toi. » Papier buvard qui absorbe la cire. Mitzi sort.

Chambre de Cecilia. Celle-ci est vêtue d'une robe qui rappelle celle d'une nonne. A deux pas, sa parure de mariage et buste d'un Christ couronné d'épines. Elle regarde son alliance et son pied infirme. Couronne d'épines.

Schani emporte un porc vers la boucherie. Il pleut.

Mitzi arrive. Il lui dit que son père veut lui apprendre quelque chose. Elle va vers son père, à la brasserie. Journal qui annonce le mariage de Nicki avec le roi du sparadrap. Mitzi pleure. Schani déclare être compréhensif. Le porc. Schani pousse Mitzi vers un recoin. Elle s'enfuit. Il la rejoint, l'embrasse. Elle crache. « Je l'aime et l'aimerai toujours. » Arrive le père de Schani. Il gifle son fils. Schani menace de tuer Nicki. Mitzi a peur. Le père de Schani la console.

Cloches. Eglise. Nicki et Cecilia sourient. Le chœur chante. Ils échangent les alliances. Cecilia éprouve quelque difficulté à passer la bague au doigt de Nicki. Celui-ci l'aide. Les pères se sourient. Fin de la cérémonie. Cloches. Il pleut. Mitzi regarde le cortège nuptial. Les mains de l'organiste deviennent des mains de squelette. Le cortège avance. Cecilia boîte. Fleurs de pommiers. Visages des parents. Mains de squelette à l'orgue. Mitzi pleure. Nicki passe un manteau. Schani met un couteau dans sa poche ; Mitzi l'arrête en pleurant. Schani regarde le cortège. Nicki l'aperçoit. Les mariés passent près de Mitzi et Schani. Ils montent dans le carrosse. Schani soulève Mitzi pleurante afin qu'elle puisse suivre la scène. Cecilia et Nicki se regardent. « Pourquoi cette belle jeune fille pleurait-elle ? » demande Cecilia. « Je ne l'ai jamais vue avant ! » dit-il. « Elles sont jolies les fleurs de pommiers » conclut-elle, tandis que The iron Man rit sous la pluie.

Queen Kelly

Kronberg, capitale d'un royaume d'Europe centrale. Dans sa chambre à coucher, la reine sur son lit avec un chat blanc, se verse un verre de champagne. Près d'elle, un livre : **Le Decameron**. Le sceau à champagne. Des bouts de cigarettes. Le véronal. Elle regarde le portrait de son fiancé, qui est aussi son cousin, le prince Wolfram.

Un garde, à bicyclette, précède un carrosse à quatre chevaux dans lequel des femmes, brandissant des bouteilles de champagne, invitent Wolfram et son adjudant, qui montent les deux premiers chevaux, à aller encore plus vite. Cet équipage entre dans la cour d'honneur. Les soldats présentent les armes. La reine sort du lit et, nue, du haut du balcon, regarde la scène ; le prince descend de cheval, et tombe. Il est ivre. Les femmes qui l'accompagnent rient, se moquent de lui. Soutenu par son adjudant, il pénètre dans le palais en chancelant et monte

l'escalier jusqu'à sa chambre, suivi par des chiens bassets.

Il est étalé sur son lit ; une servante agenouillée près de lui, le caresse. Un domestique annonce la reine ; de lui, le caresse. Un domestique annonce la reine ; pas entendre. Les domestiques se retirent révérencieusement. Elle s'approche de lui, le frappe. « Vous vous comportez comme une épouse » dit-il. Ils rient. Elle lui annonce qu'il doit avec son escadron remplir une mission, en plein soleil, sur la route de Kambach.

Sous la surveillance de religieuses, arrive une cohorte de jeunes filles pensionnaires d'un orphelinat. A la tête de son escadron, le prince les salue ; elles s'inclinent. Patricia Kelly lui sourit ; il répond par un sourire et constate qu'elle perd son pantalon ; il a glissé sous la robe jusqu'aux chevilles. Il lui fait signe ; elle ne comprend pas et brusquement s'en aperçoit. Le prince rit. Tout l'escadron également. Elle se baisse, ramasse le sous-vêtement et, irritée, le jette à la face du prince qui l'attrappe au vol et le conserve. Les camarades de Patricia sont suffoquées ; les religieuses encore plus. La cohorte reprend son chemin ; le prince ordonne un demi-tour, et se place à côté de Patricia. D'un geste, elle lui demande le sous-vêtement ; sans que personne s'en doute il le lui rend et elle le glisse dans son corsage. Ils rient. Puis, comme arrive un char de fénaison, ils y tirent chacun une poignée de foin qu'ils hument. Ils rient.

Les jeunes filles rentrent au couvent. Patricia est interrogée au sujet de son acte. Elle se défend : « Ma Sœur, qu'auriez-vous fait à ma place ? » L'assistance sourit, à l'exception de quelques religieuses revêches. « Vous serez privée de dîner. Et demandez pardon au crucifix. » Une sœur l'emmène à la chapelle. Elle s'agenouille, allume un cierge et prie ou rêve. Son beau visage est auréolé par les flammes des cierges. (Ces plans ont été repris par Billy Wilder dans **Sunset Boulevard** au moment où Norma Desmond-Gloria Swanson se fait projeter ses anciens films par Max, son metteur en scène d'autrefois, rôle interprété par Stroheim).

Somptueux dîner au palais royal. On annonce pour le lendemain le mariage de la reine et du prince. Celui-ci est surpris. Un orchestre joue.

Minuit. L'adjudant est avec le prince dans la chambre de celui-ci. Il remarque la poignée de foin et dit au prince de profiter de la humer une dernière fois. Le prince s'habille. « Je ne peux l'oublier. Je veux lui rendre visite.

Donnez-moi mon pardessus. » « Vous êtes fou, comment ferez-vous ? » « Nous trouverons bien un moyen. »

Couvent. Avec une échelle, les deux hommes parviennent jusqu'au couloir central. Ils marchent silencieusement pendant la reconnaissance des lieux. Le prince allume des torchons de papier qui fument, simulant un gros incendie. Il donne l'alarme. Sœurs et pensionnaires sortent en courant. Il reconnaît Patricia, l'enveloppe dans son manteau ; elle s'évanouit ; il l'enlève, resdescendant par l'échelle. Avec leur précieux fardeau le prince et l'adjudant entrent dans une voiture qui les attendait et qui démarre, rideaux baissés. Ils arrivent au palais, vont à la chambre du prince et déposent délicatement Patricia cependant que les domestiques suivent la scène avec un sourire complice. Le prince lui tâte le pouls, la caresse et la réveille. Elle a peur. Il lui explique ce qui s'est passé. Ils rient. Elle a faim puisqu'on l'a envoyée se coucher sans dîner. Les voici à table. Ils sablent le champagne.

Au couvent, le début d'incendie est maîtrisé. La reine prend un bain.

Patricia est devant le feu de cheminée. « Vous êtes trop vêtue » dit le prince. Il lui enlève le pardessus : elle est en chemise de nuit. (Il faut remarquer l'importance du vêtement chez Stroheim, comment il parvient, par exemple, à faire évoluer une situation par un simple changement vestimentaire des protagonistes). Elle cherche ses vêtements, mais ne les trouve pas car le prince les a cachés alors qu'elle était encore évanouie. Ils se regardent, rient, s'embrassent. Puis, prise de panique et elle tente de fuir par le balcon. Elle hésite, elle s'assied. « Tout finira et je ne vous verrai plus » soupire-t-elle. Il proteste. « Dites-moi que vous m'aimez. » « Je vous aime » répond-il. Il l'embrasse et la porte jusqu'au lit.

La reine sort de sa chambre, entre chez le prince, voit la table et les reliefs du repas, puis la porte fermée de la chambre à coucher. Elle écoute, va jusqu'au balcon et de là vers la fenêtre d'où elle peut voir Patricia et le prince. Elle entre en trombe, saisit au mur une cravache. « Ne bougez pas ! » Elle menace en se rapprochant d'eux. Patricia pleure. Elle chasse Patricia et ordonne au prince de ne pas bouger. Puis elle court derrière Patricia le long des couloirs du palais. Elle la fouette en criant : « Il est à moi. » Patricia, en chemise de nuit, pleure et sort du palais.

Assis dans sa chambre, le prince boit. On annonce la visite de la reine. « Je viens chercher vos excuses et l'assurance que cette histoire ne change rien à notre mariage. » « Je veux l'épouser » dit-il. « Alors, vous songerez à cela en prison », conclut-elle. Et elle sort.

Une statue de la Madone au bord d'un pont. Patricia regarde. Evocation de la reine qui la fouette et des gardes qui rient, image du prince sur l'eau du fleuve. Patricia enjambe le parapet et se laisse tomber à l'eau.

Le film ne raconte que le tiers de l'histoire qui, selon Stroheim lui-même, aurait dû se poursuivre de la manière suivante :

« Après une tentative manquée de suicide, Patricia est ramenée au couvent où un télégramme l'attend. Il vient de sa tante, à Dar S-E-Salam en Afrique Est-allemande, qui a payé pour l'éducation de sa nièce, et qui vient d'avoir une attaque.

Patricia s'embarque pour l'Afrique. A son arrivée, elle découvre que sa tante est propriétaire d'un bordel. Au chevet du lit de mort de sa tante elle est mariée à un vieux dégénéré, très riche, et elle hérite de l'établissement.

Après la mort de sa tante, elle refuse de vivre avec son mari, mais prend en charge la maison. A cause de ses manières royales et de son allure, chacun la nomme « Queen Kelly ». Le Prince a été envoyé à « Custedia Honesta », et, à son retour de la forteresse, il apprend où se trouve Patricia. Il est transféré dans le schutztruppe impérial germanique en Afrique. Il rencontre Patricia dans son salon mais découvre qu'elle est mariée. Après plusieurs expériences déchirantes au cours desquelles le mari meurt, il épouse Patricia.

La reine, entre temps, a été assassinée, et il est rappelé pour accéder au trône. Il refuse de venir si sa femme, une roturière, n'est pas acceptée pour reine. Elle est acceptée, et Patricia Kelly devient maintenant réellement « Queen Kelly », habitant un Palais dont elle avait été si brutalement chassée. »

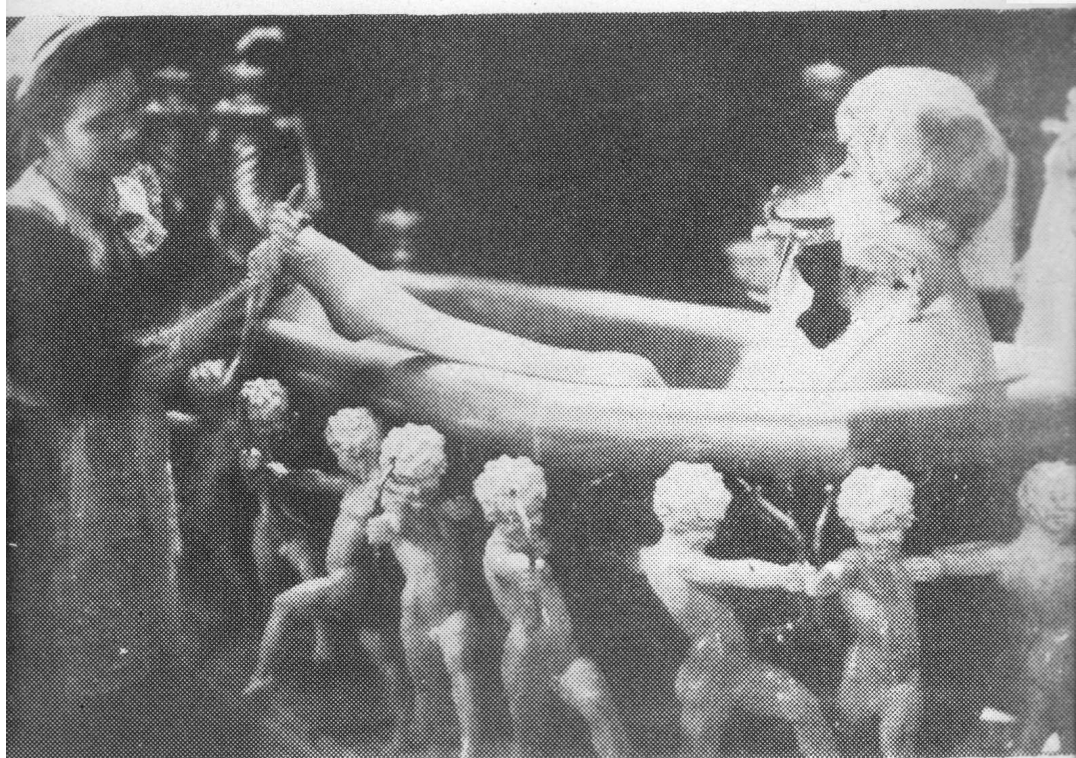
FREDDY BUACHE.



1928 - THE HONEYMOON



1928 - QUEEN KELLY



QUEEN KELLY



QUEEN KELLY





QUEEN KELLY



QUEEN KELLY



QUEEN KELLY (scène coupée)

1933 - WALKING DOWN BROADWAY





WALKING DOWN BROADWAY



STROHEIM PARLE

BEAUCOUP DE POUDRE DANS UN PETIT CERCUEIL

Le 29 novembre 1955, secondé par sa fidèle collaboratrice Denise Vernac, Eric von Stroheim vint sur la scène du Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles, et présenta son film « The merry widow » aux membres de « L'Ecran du Séminaire des Arts ». Au cours de ces propos à bâtons rompus, Stroheim fit allusion à « Greed ». Nous reproduisons ce passage tel qu'il fut enregistré, sans aucune modification du texte parlé.

Naturellement... moi j'aime le drame, la tragédie. Mais les producteurs n'aiment pas ça parce... ils aiment seulement... ça... qui rapporte l'argent et dans ma jeunesse je m'en fous de l'argent, maintenant je... (rires et applaudissements)... Alors... je ne voudrais jamais penser dans ma vie de faire une histoire... faite... pour infantiles comme ça... (rires)... mais, parce que jusqu'avant ce film (« La Veuve Joyeuse ») j'avais fait une grande tragédie. Quand je dis le mot grand, grand dans la longueur... (rires)... et une grande histoire. Ce n'était pas de moi cette fois. C'était une des plus grandes histoires écrite par un Américain, Frank Norris, un élève de Zola. Et c'était comme la compagnie a dit un complet, une complète (Denise Vernac : fiasco) filsko... (rires)... parce que ce n'était pas la compagnie qui m'a donné l'argent à faire ça, c'était une autre compagnie qui était fondée pendant mon travail et il n'avait pas d'argent dans ce film, alors il n'avait pas d'intérêt. C'est très simple et... il n'a donné de la publicité suffisante et c'était peut-être un fiasco financièrement. Mais artistiquement c'était un grand succès, pour moi, mais c'était trop tard, parce que j'avais toujours l'idée de faire un grand film, un bon film en longueur

avec une pause à un point psychologique pour une pause pour... prendre souper ou dîner comme le grand Eugène O'Neil a fait avec... (Denise Vernac : « Strange Interlude ») Strange Interlude. Il a fait ça quelques années après moi. Alors moi je voulais faire ça... J'ai fait le film mais c'était comme j'avais dit, trop long pour le producteur parce qu'il n'avait pas l'idée, mon idée de faire ça en deux séances. Alors... la compagnie a engagé un homme qui n'a pas lu le livre, pas lu le découpage de moi, mais il avait l'ordre de ça... alors il a coupé... (rires)... et il a coupé... que c'était une exhumation quand j'ai vu ce film pour la première fois, dix ans après, c'était une exhumation, pour moi. J'ai trouvé dans un petit cercueil beaucoup de poudre et une terrible puanteur et... (rires) une petite colonne vertébrale et un os de l'épaule. Et naturellement... j'étais malade, très malade, parce que j'ai travaillé pendant deux ans sur ce film sans salaire. Essayez ça donc sur votre piano... (rires)... Deux ans avec une femme malade, avec un fils malade, très malade, la... poliomyélite, et moi travailler sur un film sans salaire pendant deux ans. Et après les deux ans je pensai si ce film sort... comme je l'ai fait, je suis le plus grand metteur en scène du monde. Alors naturellement... après c'était coupé c'était... pas comme ça. Et... parce que c'était une, un fiasco le producteur après ce fiasco que je fais un film nommé « La Veuve Joyeuse ».

BIOFILMOGRAPHIE

UNE VIE

Né à Vienne en 1885 (on a découvert récemment que sa famille était moins titrée qu'il ne l'avait dit) Stroheim émigra aux USA en 1909. Après un séjour dans l'armée, il fit un peu tous les métiers, avant d'aborder le cinéma comme figurant et cascadeur, puis assistant à la mise en scène et conseiller militaire.

Sa première femme meurt en 1915 un an après leur mariage. Il épouse May Jones, décoratrice, qui travaillait comme lui avec Griffith. Leur fils Erich Jr. sera plus tard assistant.

De 1918 à 1922 Stroheim réalise 9 films (les deux premiers signés Eric Stromme), certains avec de très gros moyens, mais non sans rencontrer pour presque tous beaucoup de difficultés avec les producteurs. La plupart de ses films seront présentés au public dans des versions réduites, au point que Stroheim refusa parfois de les signer.

Après son divorce en 1918 il épouse Valerie Germonprez, qui fut sa monteuse, et dont le frère Louis fut assistant de Stroheim. Celui-ci eut d'ailleurs une grande fidélité envers son équipe : Eddy Sowders son autre assistant, les opérateurs Ben Reynolds et Williams Daniel, le décorateur Richard Day et certains acteurs.

En 1926, Stroheim est naturalisé américain. A partir de 1929 (le rôle du ventriloque de THE GREAT GABBO) il est seulement le comédien « autrichien », « l'homme que vous aimeriez haïr ». Ses projets de mises en scène n'aboutissent plus. En 1936, il est acteur, toujours en France. En 1939, il retourne aux USA, où il interprète plusieurs rôles (dont, en tournée théâtrale, dans ARSENIC ET VIEILLES DENTELLES), jusqu'en 1947. Il revient alors en France ; quelques romans de Stroheim paraissent, il travaille à divers projets, mais ne dirige toujours pas de films. Il s'établit en 1947 au château de Maurepas, chez sa partenaire Denise Vernac, qui fut la compagne des dix dernières années de sa vie.

Il mourut en 1957 avec la Légion d'honneur. A son enterrement Jacques Becker était présent, mais ni Renoir, ni Welles, ni Clouzot...

L'AUTEUR

191. — BLIND HUSBANDS (La loi des montagnes, ou Maris aveugles). R. : Stroheim. — Sc. : Stroheim, d'après « The Pinnacle », de Stroheim. — Déc. : S. — Op. Ben Reynolds. — Inter. : Erich Von Stroheim (lieutenant Eric Von Steuben), Gibson Gowland (Sepp, guide des Alpes), Sam de Grass (docteur Armstrong), Francelia Billington (Mme Armstrong), Fay Holderness (la femme de chambre), Valerie Germonprez, Jack Perrin, Ruby Kendrick, Richard Cummings, Louis Fitzroy, William Duvalle, Jack Mathes, Percy Challenger. — Prod. : Carl Laemmle pour Universal. — Métrage : 8 bobines.

1919. — THE DEVIL'S PASSKEY (Le passe-partout du Diable).

R. Stroheim. — Sc. : Stroheim, d'après la Baronne de Meyr. — Déc. : Stroheim. — Assist. : Eddy Sowders. — Op. : Ben Reynolds. — Inter. : Sam de Grasse (Warren Goodwright), Una Trevellyan (sa femme), Mae Bush (la Belle Odera), Clyde Phillmore (Rex Strong), Maude George (Mme Mallot la couturière), Evelyn Gosnell. — Prod. : Universal. — Métrage : 12 bobines (7 selon le Copyright).

1921. — FOOLISH WIVES (Folies de Femmes).

R. Stroheim. — Sujet et sc. : Stroheim. — Déc. : Stroheim et le Capitaine Richard Day. — Assist. : Eddy Sowders et Louis Germonprez. — Musique : Sigmund Romberg. — Op. : Ben Reynolds, William Daniels. — Inter. : Stroheim (Comte Wlasdislas, Serge Karamzin), Maude George (la première princesse russe, sa cousine), Mae Bush (la seconde princesse russe, sa cousine), George Christians (l'Ambassadeur américain Howard Hughes), Miss Dupont (sa femme), Cesare Gravina (le faussaire), Malvine Polo (sa fille), Dale Fuller (la femme de chambre). — Prod. : Universal. — Métrage : 21 bobines, réduites à 14 pour la version commerciale.

1922. — MERRY GO ROUND (Chevaux de bois).

R. commencée par Stroheim et continuée par Rupert Julian (Stroheim ne reconnut pas le film terminé comme sien). — Sujet et sc. : Stroheim. — Déc. : Stroheim et Richard Day. — Assist. : Eddy Sowders et Louis Germonprez. — Op. : Ben Reynolds, William Daniels. — Inter. : Norman Kerry (le comte), Dorothy Wallace (la princesse Gisla, sa fiancée), Mary Philbin (Mitzi), Cesare Gravina (son père), George Seigmann (le propriétaire du « Merry Go Round »), Dale Fuller (sa femme), George Hackathorn (le bossu), Albert Conti (l'ami du comte), Maude George (Mme du Bordello), Sidney Bracey (le valet). — Anton Wawerka (l'empereur François-Joseph). — Prod. : Carl Laemmle pour Universal. — Dir. de Prod. : Irving Thalberg. — Métrage : 12 bobines (10 selon le Copyright).

1923. — GREED (Les Rapaces).

R. Stroheim. — Sc. : Stroheim (avec coll. de Gune Mathis), d'après le roman de Frank Norris « Mc Teague ». — Déc. : Richard Day et extérieurs. — Mont. : Joe W. Farnham. — Op. : Ben Reynolds, William Daniels, Ernest B. Schoedsack. — Assist. : réal. : Eddy Sowders et Louis Germonprez. — Inter. : Gibson Gowland (Mc Teague), Zasu Pitts (Trina Sieppe), Jean Hersholt (Marcu Schooler), Cesare Gravina (Zerkov — rôle supprimé dans la version commerciale). — Dale Fuller (Maria Macapa — rôle supprimé dans la version commerciale), Chester Conklin (papa Sieppe), Sylvia Ashton (maman Sieppe), Hughie Mack (le sellier), Tempe Piggott (la mère de Mc Teague), Joan Standing (Selina), Austin Jewell (August), Oscar et Otto Gotell (les jumeaux Sieppe). — Prod. : Louis Mayer et Irving Thalberg pour la MGM. — Métrage : 42 bobines après un premier montage (7 heures), ramené par Stroheim à 24 bobines. Réduit à 18 par Rex Ingram avec l'autorisation de l'auteur, puis à 10 pour la version commerciale, la seule que nous connaissions, que Stroheim n'a jamais reconnue ni vue.

1925. — THE MERRY WIDOW (La Veuve Joyeuse).

R. Stroheim. — Sc. : Stroheim et Benjamin Glazer, d'après l'opérette de Victor Léon et Léo Stein, musique de Franz Lehar. — Mus. : David Mendoza et William Awt, d'après les thèmes de F. Lehar. — Déc. : Cedric Gibbons, Richard Day. — Op. : Oliver T. Marsh, Ben Reynolds et William Daniels. — Assist. : Eddy Sowders, Louis Germonprez. — Mont. : Frank E. Hull. — Inter. : John Gilbert (le prince Danilo), Mae Murray (Sally O'Hara), Roy D'Arcy (le Prince Mirko), Tully Marshall (la Baronne Sadoja), George Fawcette (le roi Nikita), Joséphine Crowell (la Reine Milina), Albert Contin (Aide du Prince Danilo), Don Ryan (Aide du Prince Mirko), Hughie Mack (l'aubergiste), Sidney Bracey (Valet de pied de Danilo), Dale Fuller (femme de chambre de Sadoja), George Nichols (le portier), Edward Connelly. — Prod. : M.G.M. — Métrage : 14 bobines, réduites à 12 (10 selon le Copyright).

1927. — THE WEDDING MARCH (Symphonie Nuptiale).

R. Stroheim. — Sc. : Stroheim, Harry Carr. — Déc. : Richard Day, Stroheim. — Mus. : G. S. Zamecnik, Luis de Francesco. — Assist. : Eddy Sowders, Louis Germonprez. — Op. : Ben Reynolds, Hal Mohr. — Inter. : Stroheim (le prince Nicki-Nicholas von Wildliebe-Rauffenburg, Fay Wray (Mitzi), George Fawcett (Prince Ottokar), Maude George (Princesse Maria, mère de Nicki), Cesare Gravina (un violoniste, père de Mitzi), Dale Fuller (sa femme Catherine), Hughie Mack (le gardien), Matthew Betz (son fils Schani, boucher), George Nichols (l'industriel Schweisser), Zasu Pitts (sa fille Cécilia), Anton Wawerka (l'Empereur François-Joseph). — Prod. : P. A. Powers pour la Celebrity, cédé à Jesse Lasky pour Paramount. — Métrage : 14 bobines (11 selon le Copyright).

1928. — THE HONEYMOON (Mariage de Prince), seconde partie de THE WEDDING MARCH.

Montée par Joseph Von Sternberg et non reconnue par Stroheim. Métrage : 10 bobines (6 selon le Copyright). Le montage bout à bout des deux parties atteignait d'abord 50 bobines.

1928. — QUEEN KELLY.

R. Stroheim. — Sc. : Stroheim. — Déc. : Harold Miles. — Mont. : Viola Lawrence. — Mus. : Adolf Tandler. — Assist. : Eddy Sowders, Louis Germonprez. — Op. : Gordon Pollock, Paul Ivano. — Inter. : Gloria Swanson (l'orpheline Patricia Kelly), Walter Byron (le prince « Wild » Wolfram), Seena Owen (la reine, sa cousine et fiancée), Sidney Bracey (valet du Prince Wolfram), William von Brincken). — Prod. : Joseph Kennedy pour United Artists. — Film resté incomplet. Le travail fut interrompu (par le succès du parlant) lorsqu'était réalisée seulement la première partie du scénario, environ un tiers du total prévu. Gloria Swanson fit effectuer un montage, ajouter un dénouement (Goulding, Sternberg...), une musique d'accompagnement, et le film sortit en France dans une version de 10 bobines. Stroheim ne la reconnut pas et obtint qu'elle ne fut pas présentée aux USA.

1933. — WALKING DOWN BROADWAY.

R. Stroheim. — Sc. : Stroheim et Léonard Spigelgass, d'après la comédie de Dawn Powell. — Mont. : Frank E. Hull. — Op. : James Wong Howe. — Inter. : James Dunn, Boots Mallory, Minna Gombell, Zasu Pitts, Terrance Ray, William Stanton. — Prod. : Fox. — La version de 12.000 pieds, signée de Stroheim, ne fut pas distribuée, mais une version de 5.800 pieds, remaniée et en partie refaite par Alfred Werker, sous le titre HELLO SISTER.

L'ACTEUR

1914. — CAPTAIN MCLEAN, de Jack Conway.
 1915. — GHOSTS, de John Emerson, avec Mary Alden.
 1915. — THE BIRTH OF A NATION, de David W. Griffith.
 OLD HEIDELBERG, de John Emerson, avec Dorothy Gish.
 1916. — INTOLÉRANCE, de D. W. Griffith.
 THE SOCIAL SECRETARY, de John Emerson, avec Norma Talmadge.
 HIS PICTURE IN THE PAPERS, de John Emerson, avec Douglas Fairbanks.
 MACBETH, de John Emerson, avec Constance Collier.
 LESS THAN THE DUST, de John Emerson, avec Mary Pickford.
 1917. — PANTHEA, de Allan Dwan, avec Norma Talmadge.
 IN AGAIN, OUT AGAIN, de John Emerson, avec Douglas Fairbanks.
 SYLVIA OF THE SECRET SERVICE, de George Fitzmaurice, avec Irène Castle.
 FOR FRANCE, de Wesley Ruggles, avec Edward Earle.
 1918. — THE UNBELIEVER, de Alan Crosland, avec Marguerite Courtot.
 HEARTS OF THE WORLD, de David W. Griffith, avec Lillian Gish.
 THE HUN WITHIN, de Christy Cabanné, avec Dorothy Gish.
 1919. — THE HEART OF HUMANITY, de Allen Hollubar, avec Dorothy Philipps.
 1929. — THE GREAT GABBO (Gabbo le ventriloque), de James Cruze, avec Betty Compson.
 1930. — THREE FACES EAST, de Roy del Ruth, avec Constance Bennett.
 1936. — FRIENDS AND LOVERS, de Victor Schertzinger, avec Lili Damita.
 1932. — LOST SQUADRON (Quatre de l'aviation), de George Archainbaud, avec Mary Astor.
 1932. — AS YOU DESIRE ME (Comme tu me veux), de George Fitzmaurice, d'après la pièce de Pirandello, avec Greta Garbo.
 1934. — CRIMSON ROMANCE, de David Howard.
 FUGITIVE ROAD, de Frank Strayer, avec Wera Engels.
 1935. — THE CRIME OF DOCTOR CRESPI, de John Auer, d'après Edgar Poe.
 1936. — MARTHE RICHARD, de Raymond Bernard, avec Edwige Feuillère.
 1937. — LA GRANDE ILLUSION, de Jean Renoir, avec Pierre Fresnay.
 MADEMOISELLE DOCTEUR, de Edmond T. Gréville, version anglaise du film de Pabst.
 L'ALIBI, de Pierre Chenal, avec Jany Holt.
 L'AFFAIRE LAFARGE, de Pierre Chenal, avec Marcelle Chantal.
 LES PIRATES DU RAIL, de Christian-Jaque, avec Simone Renant.
 1938. — LES DISPARUS DE SAINT-AGIL, de Christian-Jaque, avec M. Simon.
 ULTIMATUM, de Robert Wiene et Robert Siodmak, avec Dita Parlo.
 GIBRALTAR, de Fedor Ozep, avec Viviane Romance.

1939. — DERRIÈRE LA FAÇADE, de Georges Lacombe, avec Betty Stockfeld.
 RAPPEL IMMÉDIAT, de Léon Mathot, avec Mireille Balin.
 PIÈGES, de Robert Siodmak, avec Maurice Chevalier.
 LE MONDE TREMBLERA (ou LA RÉVOLTE DES VIVANTS), de Richard Pottier, avec Madeleine Sologne.
 TEMPÊTE SUR PARIS, de Bernard Deschamps, avec Arletty.
 MACAO, L'ENFER DU JEU, de Jean Delannoy, avec Mireille Balin.
 MENACES, d'Edmond T. Gréville, avec Mireille Balin.
 1940. — I WAS AN ADVENTURESS, de Grégory Ratoff, avec Vera Zorina.
 SO ENDS OUR NIGHT, de John Cromwell, avec Fredric March et Margaret Sullavan.
 1943. — THE NORTH STAR (L'Etoile du Nord), de Lewis Milestone, avec Ann Baxter et Dana Andrews.
 FIVE GRAVES TO CAIRO (Les cinq secrets du désert), de Billy Wilder, avec Ann Baxter et Franchot Tone.
 1944. — STORM OVER LISBON (Tempête sur Lisbonne), de George Sherman.
 THE LADY AND THE MONSTER, de George Sherman.
 1945. — THE GREAT FLAMMARION, d'Anthony Mann.
 SCOTLAND YAR INVESTIGATOR, de George Blair.
 THE MASK OF DIJON, de Lew Landers, avec Denise Vernac.
 1946. — LA FOIRE AUX CHIMÈRES, de Pierre Chenal, avec Madeleine Sologne.
 ON NE MEURT PAS COMME CA ! de Jean Boyer, avec Denise Vernac.
 LA DANSE DE MORT, de Marcel Cravenne, avec Denise Vernac et Jean Servais.
 1948. — LE SIGNAL ROUGE, d'Ernest Neubach, avec Denise Vernac.
 1949. — LE PORTRAIT D'UN ASSASSIN, de Bernard Roland, avec Maria Montez.
 SUNSET BOULEVARD (Le Boulevard du Crépuscule), de Billy Wilder, avec Gloria Swanson.
 1952. — MINUIT, QUAI DE BERCY, de Christian Stengel, avec Madeleine Robinson.
 ALRAUNE (La Mandragore), de A.-M. Rabenalt, avec Hildegard Neff.
 1953. — L'ENVERS DU PARADIS, d'Edmond T. Gréville, avec Etchika Choureau.
 ALERTE AU SUD, de Jean Devaivre.
 1954. — NAPOLÉON, de Sacha Guitry, avec etc.
 1955. — SÉRIE NOIRE, de Pierre Foucaud, avec Monique Van Vooren, Sidney Bechet.
 LA MADONE DES SLEEPINGS, de Henri Diamant-Berger, avec Gisèle Pascal.

COLLABORATEUR DE CREATIONS

ASSISTANT METTEUR EN SCÈNE.

1915. — OLD HEIDELBERG, de John Emerson.
 1916. — INTOLÉRANCE, de David W. Griffith.
 THE SOCIAL SECRETARY, de John Emerson.
 MACBETH, de John Emerson.
 LESS THAN THE DUST, de John Emerson.

1917. — PANTHEA, de Allan Dwan.
 SYLVIA OF THE SECRET SERVICE, de George Fitzmaurice.
 1918. — HEARTS OF THE WORLD, de David W. Griffith.

SUJETS, SCENARIOS, DIALOGUES (en collaboration).

1927. — TEMPEST, de Sam Taylor.
 1934. — FUGITIVE ROAD (ou HOUSE OF STRANGERS), de Frank Strayer.
 1936. — THE DEVIL DOLL, de Tod Browning.
 SAN FRANCISCO, de W. S. Van Dyke.
 1937. — BETWEEN TWO WOMEN, de George B. Seitz.
 LA GRANDE ILLUSION, de Jean Renoir.
 1947. — LA DANSE DE MORT, de Marcel Cravenne.

CONSEILLER TECHNIQUE MILITAIRE.

1915. — OLD HEIDELBERG, de John Emerson.
 1918. — HEARTS OF THE WORLD, de David W. Griffith.
 1919. — THE HEART OF HUMANITY, de Allen Hollubar.
 1934. — CRIMSON ROMANCE, de David Howard.
 FUGITIVE ROAD, de Frank Strayer.
 1935. — ANNA KARÉNINE, de Clarence Brown.

PROJETS ET ROMANS

1915. — Une pièce en un acte, BROTHERS.
 1927. — Scénario de TEMPEST.
 1929. — EAST OF THE SETTING SUN. — Scénario qui devait être tourné par Stroheim pour Joseph M. Schenck et la United Artists.
 1933. — POTO-POTO, sc. transformé en roman (paru en France en 1956).
 1935. — PAPRIKA, roman publié à New-York, traduit en France en 1946.
 1937. — Sc. de BETWEEN TWO WOMEN, d'après son GENERAL HOSPITAL.
 1951-54. — LES FEUX DE LA SAINT-JEAN, roman en deux volumes (VERONICA et CONSTANZIA).
 1938. — LA COURONNE DE FER, sc. d'après TOISON D'OR, de Joseph KESSEL.
 1939. — ABRI CINQUANTE PERSONNES et LA DAME BLANCHE, sc. et préparation film (avec Juvet et Barrault) interrompu par la guerre. Cf. les deux premières séquences publiées dans BIANCO E NERO.
 1944. — THE IRON WIDOW, d'après un récit de Harry Harvey.
 1954. — Un projet avec Jean Renoir ; un autre, d'après LE ROMAN DE LÉONARD DE VINCI, de Merejkowski.

BIBLIOGRAPHIE

— Peter Noble a publié à Londres en 1950 HOLLYWOOD SCAPEGOAT, l'ouvrage le plus complet à ce jour sur Stroheim. Même s'il comporte quelques inexactitudes, ce travail de 246 pages, qui reprend de nombreux articles écrits par Noble sur S., reste indispensable ; bien illustré, il contient une filmographie et une bibliographie complètes, ainsi qu'une anthologie de critiques anglaises et américaines sur S. et ses films.

— En langue anglaise, de nombreux comptes rendus et articles furent publiés dans les années où sortaient les films de S. : ils sont évidemment peu accessibles aujourd'hui. Nommons les critiques Dwight Mc Donald, Don Ryan, Jim Tully, et surtout Clifford Howard et Oswald Blakestone de l'excellente revue CLOSE UP. Plus près de nous, voir FILM QUARTERLY, printemps 1947 ; dans SIGHT AND SOUND un article de Gavin Lambert, printemps 1953, en avril-juin 1954 un article de Karel Reisz.

— La revue américaine FILMCULTURE que dirige Jonas Mekas a publié en avril 1958 un n° consacré à S., contenant plusieurs articles remarquablement illustrés, grâce à la précieuse collection de photos de M.H.G. Weinberg, qui avait publié dès 1943 les génériques commentés des films de S. en un INDEX du British Film Institute, et écrit plusieurs études et notes sur S. (dans les revues FILM ART 1937, CINEMAGES 1954, etc.).

— Denis Marion, qui avait parlé de S. dans le n° de novembre 1929 de LA REVUE DU CINEMA et en décembre 1952 dans LES CAHIERS DU CINEMA, est l'auteur d'une bonne étude d'ensemble, sérieusement documentée et illustrée, constituant une plaquette du CLUB DU LIVRE DE CINEMA de Bruxelles. Dans CANDIDE du 1^{er} juin 1961, il a révélé que S. était né en réalité dans une modeste famille de juifs autrichiens. Denis Marion doit publier prochainement un STROHEIM dans la collection Seghers.

— A l'occasion de la « Confrontation » de Bruxelles 1958, où les RAPACES fut choisi comme « l'un des dix meilleurs films du monde », Jacques Ledoux et la Cinémathèque de Belgique ont publié en anglais le script intégral de GREED. Paul Davay avait rédigé des notes sur les principaux films de S. dans les bulletins de « l'Ecran des Arts », à l'occasion d'un Hommage en 1957.

— En France, Georges Fronval avait publié une biographie en 1939. La revue CINE-CLUB consacra à S. son N° 7 d'avril 1949 : articles de S. lui-même, de Sadoul, Bazin, Régent, etc. Lotte H. Eisner étudia

avec pertinence les composantes du style de S. en 1957 dans le N° 67 des CAHIERS DU CINEMA, et raconta des souvenirs peu après sa mort dans le N° 72. Dans la même revue N° 37 « En travaillant avec S » par Renée Lichtig. Voir aussi CINEMA 57 N° 15 (Borde, Martin, Mitry) N° 19 (Langlois) et POSITIF N° 9 (Bailly).

L'ouvrage de Bob Bergut (Ed. du Terrain Vague 1960) surtout anecdotique, est utile pour la connaissance de l'homme S. « par lui-même », même si plusieurs détails sont erronés. La piété de B. Bergut fut le dernier hommage à Stroheim vivant.

— En Italie, Ugo Casiraghi reprit en 1945 sous le titre « Umanita di S. » un intéressant essai publié dans CINEMA en 1941. Dans son N° 6 de 1954 BIANCO E NERO publie un essai de R. Paolella que son titre résume : « L'opera di S. e la ricerca di Dio » ; du même d'ailleurs « S. cattolico e mistico » dans FILMCRITICA N° 80. Plusieurs articles importants furent publiés en Italie sur S., surtout après la rétrospective de Venise en 1958. Il faut surtout se reporter au N° 2-3 février-mars 1959 de BIANCO E NERO, repris en volume par les Ed. dell'Ateneo. Ce volume contient — outre l'étude de G. C. Castello traduite dans le présent PREMIER PLAN — un article de Tino Ranieri « Le uniformi dell'illusione » sur la carrière d'acteur de S., quelques textes de S., et des témoignages sur l'importance de son œuvre ; un remarquable travail de Lotte H. Eisner sur GREED (les différences entre le roman Mc TEAGUE, le script et le film) ainsi que des documents, textes et dessins pour le projet LA DAME BLANCHE ; enfin une filmographie et une bibliographie.

— Rappelons enfin la rétrospective Stroheim au Brésil lors du Festival de Sao Paulo, en 1954 (cf. CAHIERS DU CINEMA, article de A. Bazin, N° 34, et FILM d'Uruguay, article de H. A. Thevenet, N° 21) et, pour être complets, que dès 1927 un livre sur STROHEIM de P. Atasceva et V. Korolevich avait paru à Moscou.

Filmlexicon

degli Autori e delle Opere

direttore

FLORIS LUIGI AMMANNATI

Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

redattore capo

FERNALDO DI GIAMMATEO

redattore

ERNESTO G. LAURA

LA PRIMA OPERA NEL MONDO CHE RACCOGLIE, ORDINA, SISTEMA IL VASTISSIMO REPERTORIO DEGLI AUTORI CHE HANNO DATO VITA ALLA STORIA DEL CINEMA DA GLI INIZI AI NOSTRI GIORNI.

Sezione AUTORI : Sette volumi f. to 190 270, rilegati in tela bukran, con fregi in oro e custodia, con numerose ill. ni in b. n. e tavv. a colori. Ogni volume L. 10.000. Il VI volume sarà pronto nell'autunno del 1969, il VII volume sarà pronto nella primavera del 1964.

Sezione OPERE : Sono previsti due volumi dedicati ai film della cinematografia mondiale di tutti i tempi.

EDIZIONI DI BIANCO E NERO

ROMA — 15, Via Antonio Musa

artsept

Cahiers trimestriels de Documentation Cinématographique

EDITIONS : U.F.O.L.E.I.S. — RHONE

N° 1 (paru) : UN CINÉMA RÉEL - CAYROL/DURAND - COLPI - GATTI - MARKER - RESNAIS.

par R. Bellour, J.-L. Bory, G. Bounoure, J. Cayrol, M. Kravetz, M. Leiris, J.-L. Leutrat, P. Leutrat, B. Pingaud, A. Raynaud, G. Rodis-Lewis, Ph. Sollers, R. Tailleur.

N° 2 : LE CINÉMA ET LA VÉRITÉ.

Six extraits de scénarios de films ; quatre entretiens ; vingt-huit articles, un dictionnaire de cent auteurs, cent photos.

N° 3 : L'AMOUR (juillet-septembre 63.)

N° 4 : LE WESTERN (octobre-décembre 63.)

Comité de rédaction : R. Bellour ; J. Cayrol ; A. Gatti ; J.-L. Leutrat ; P. Leutrat ; J. Michaud ; G. Péju ; B. Pingaud.

168 pages : nombreux documents et photos.

Le numéro : 9,50 F. — Abonnement 4 numéros : 32 F.

Etranger : Le numéro : 10 F. — Abonnement 4 numéros : 37 F.

En vente toutes librairies.

Diffusion : LA PROUE, 15, rue Childebert, LYON.

Dépôt en Belgique : LA JEUNE PARQUE, 18, rue des Eperonniers, BRUXELLES.

script

revue belge de cinéma

J. Gryn, 310, rue Haute — BRUXELLES — C.C.P. 9 402.19

	Belgique	France	Autres pays
Abonnement 6 numéros	115 F	12,5 F	125 F
Abonnement 12 numéros	220 F	24 F	240 F
Abonnement 6 numéros	115 F	12,5 F	125 F
Le numéro	20 F	2,5 F	25 F

N° 1 : Cinéma américain et mythes ; Il ne faut jurer de rien (Baker et Berman) ; Entretien avec Rouch.

N° 2 : Cinéma belge m'était conté ; Entretien avec Resnais.

N° 3 : Entretien avec Melville ; Pourquoi le western ?

N° 4 : La nouvelle vague d'Outre-Manche.

N° 5 : Spécial Truffaut.

N° 6 : Panorama du cinéma d'animation ; Entretien avec Dewever.

N° 7 : Festival de Tours ; Entretien avec Ruspoli ; Cinéma commercial, mon ami.

N° 8 : Cinéma polonais ; Entretien avec trois réalisateurs polonais : Lenica, Polanski, Karabasz ; Marker si ! ; Problèmes belges.

LA MÉTHODE

REVUE DE CINÉMA

Etat de siège : 53, Boulevard Saint-Michel — PARIS-5°

N° 1 : Le cinéma polonais (épuisé).

N°s 2-3 : Le Group-théâtre — L'Actors'Studio — Elia Kazan (épuisé).

N°s 4-5 : LE CINÉMA ET LA GUERRE D'ALGÉRIE (épuisé).

N° 6 : Spécial « Tu ne tueras point », de C. Autant-Lara.

N° 7 : LUIS BUNUEL (épuisé).

N° 8 : Visages du cinéma américain par R. Benayoun.

N° 9 : Epouvante et Fantastique (1931-1941), par J. Boulet.

N° 10 : Les « Comics » et le cinéma, par R. Chateau et C. Guillot.

Avec des articles de : Robert Benayoun, Raymond Borde, Freddy Buache, Jacques-B. Brunius, Luis Bunuel, Georges Franju, Jacques Lanzman, Benjamin Peret, Georges Arnaud, Ado Kyrrou, Carlo Lizzani.

Prix du numéro : 3 F

C.C.P. : RENÉ CHATEAU, 14.230.84 Paris

LA MÉTHODE EST EN VENTE : Au Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6°, et à « La Joie de Lire », 40, rue Saint-Séverin, Paris-5°.

DEFENSE ET ILLUSTRATION DE LA MUSIQUE DANS LE FILM PAR HENRI COLPI

C'est un ouvrage très complet et l'on ne peut qu'admirer le soin avec lequel il est présenté. RENÉ CLAIR, de l'Académie Française.

Passionnant comme un roman policier. L'EXPRESS.

Remarquable... inépuisable... irremplaçable. C'est en même temps un chef-d'œuvre d'édition. CINÉMA 63.

Un monument... qui manquait indiscutablement à la bibliothèque idéale de l'amateur. LA CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE.

Etude savante... belle édition. LE FIGARO.

A la fois encyclopédique et critique. LES NOUVELLES LITTÉRAIRES.

Un ouvrage magistral qui constitue une somme de la question et que tout amateur de cinéma se doit de lire, à défaut de l'acquérir. LE SOIR DE BRUXELLES.

Exceptionnel intérêt. BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE DE L'INSTITUT PÉDAGOGIQUE NATIONAL.

Ouvrage capital, le premier du genre. CINÉMONDE.

Une étude capitale pour l'histoire du 7^e Art, un ouvrage qui honore l'édition lyonnaise. LE PROGRÈS.

Excellent ouvrage qui comblera d'aise les amateurs. CINÉ-REVUE.

Je vous souhaite de lire ce livre. Il en vaut la joie et le plaisir. L'ALSACE.

Une subvention du C.N.R.S., en l'occurrence, eût été bien placée. ETUDES.

48 F

PREMIER PLAN

BULLETIN DE COMMANDE

Versements : C.C.P. PREMIER PLAN Lyon 671.07

Correspondance : PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

Les Abonnés de Premier Plan

ont droit à des
conditions spéciales
très avantageuses
sur le COLPI

Nous rappelons à nos lecteurs de l'étranger que l'abonnement (44 F les 12 numéros) est une opération simple, permettant de recevoir PREMIER PLAN plus rapidement et à meilleur compte.

NOM ET ADRESSE COMPLETE _____

T.S.V.P.

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

PREMIER PLAN

BULLETIN DE COMMANDE

— Un abonnement de 12 numéros à partir du n° ...	36,00	
	Etr. 44,00	
— Tous les numéros de la 2 ^e année, de Bunuel à Renoir inclus	36,00	
	Etr. 44,00	
— Exempleire du n° 14 Prévert		
16 Welles		
17 Visconti		
18 Resnais		
19 Vigo	4,50	
20 Bogart	Etr. 5,50	
21 Bardem		
25 Eisenstein		
26 Torre-Nilsson		
27 Polonais	5,40	
28 Chaplin	4,50	
(Les n°s 13 Bunuel et 15 Antonioni sont épuisés au détail.)		
— Exempleire du n° spécial 22-23-24 Renoir	18,00	
— Les 12 numéros de la 1 ^{re} année reliés	36,00	
— 1 ^{re} série : les 5 n°s encore disponibles (Gré- millon, Huston, G. Philipe, Jazz, Fellini)	5,00	
— Volume cartonné Nouvelle Vague	7,50	
— La Musique dans le Film par H. Colpi	48,00	
(abonnés)	36,00	

Date Total

Ci-joint la somme de F sous la forme de { mandat
chèque postal
chèque bancaire

T.S.V.P.

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

CAHIER DE CINÉMA

« UN INSTRUMENT DE COMBAT » SPECIAL CICI



CONGRÈS DU BONSCINÉMA INDÉPENDANT

du 2 au 7 Sept. 1929.

Reithman

Robert Arn

Edmond Lissie

Cori Moussine

Reithman (x)

Y. Vincent (Moscou)

Henri Rister Berlin

De Saor London

F. Veyo

榎谷 孝一郎

my vicio

Luc Monty

CONGRÈS INTERNATIONAL DU CINÉMA INDÉPENDANT



— LA SARRAZ — 1929

Le Premier Congrès du Cinéma Indépendant qui se tint au Château de La Sarraz, du 3 au 7 septembre 1929, demeure, à nos yeux, une grande date de l'histoire du cinéma. C'est pourquoi il nous semble intéressant d'en rapporter ici le texte des résolutions finales qui n'ont rien perdu de leur actualité; même si elles ne se sont pas traduites par des résultats pratiques directement visibles, elles ont cependant précisé une conception cinématographique qui, malgré l'enlissement de la production internationale dans l'insignifiance, reste vivace aujourd'hui chez les meilleurs cinéastes.

Résolutions :

« Le Congrès international du Cinématographe indépendant, réuni au Château de La Sarraz, du 3 au 7 septembre 1929, composé de membres de la « Film Liga » de Hollande, du « Film-Club » de Paris, du « Ciné-Club » d'Espagne, du « Ciné-Club » de Genève, de la « Film Society » de Londres, de la « Revue du Cinéma » de Paris, soit près de 25 000 spectateurs unis pour défendre le cinématographe indépendant, pose en principe absolu la différence pratique et spirituelle entre le cinématographe indépendant et toute forme de cinéma commercial; le cinéma indépendant ayant pour but la création de films conçus et réalisés indépendamment de toute influence et buts commerciaux et dans l'intention d'accroître la signification humaine du cinéma, ne saurait en aucune sorte être confondu avec le cinéma commercial qui ne connaît que des buts lucratifs et ne doit en aucune manière être traité comme lui.

Le Congrès émet le vœu que ses membres engagent une action internationale pour obtenir :

- 1) qu'à côté du visa de censure établi pour les salles commerciales, soit prévu un visa de censure spécial moins sévère pour les salles ou les organisations qui passent régulièrement des films indépendants et dont le public, plus limité et plus choisi, n'offre pas au point de vue moral ou politique les mêmes dangers que le public des autres salles ;
- 2) que pour les films destinés à passer dans les salles ou les organisations spécialisées, la question du contingentement ne se pose pas, le public très restreint de ces salles ne pouvant constituer un danger au point de vue de la protection de la production nationale ;
- 3) pour obtenir, pour les mêmes raisons, la suppression ou l'élargissement des impôts d'entrée pour les films destinés à être passés dans ces mêmes organisations ou salles. »

Dans la Revue du Cinéma, n° 4, du 15 octobre 1929, on peut lire : « Tels furent les résultats du Congrès : d'une part, organiser une Ligue des Ciné-Clubs, dont le siège est à Genève, destinée à coordonner et à faciliter l'action des organismes qui luttent pour l'exploitation du film indépendant ; d'autre part, créer une Coopérative Internationale du Film Indépendant, dont le siège est à Paris, destinée à produire des films et qui, ayant les débouchés pour ses films et le placement de ses actions assurés par la Fédération des Ciné-Clubs, pourra produire sans concession d'aucune sorte.

Ainsi le Congrès permettra pratiquement aux metteurs en scène qui croient à la valeur humaine et lyrique du cinématographe de s'exprimer en toute indépendance. Les conséquences spirituelles qui en résulteront peuvent et doivent être considérables.

Ajoutons que tout en s'astreignant à l'étude des questions administratives nécessaires, les Congressistes n'ont pas voulu que celles-ci absorbent tout l'emploi du temps. Des discussions théoriques ont permis de préciser la conception que les divers pays se faisaient du film indépendant. Des projections de films ont eu lieu. Et S. M. Eisenstein, venu

d'U.R.S.S. avec ses deux opérateurs, a pris un film du Congrès, documentaire et symbolique. »

Hélas ! nous ignorons tout du destin de ce film et nous croyons savoir que, dans les dernières années de sa vie, Eisenstein a émis souvent le vœu de le revoir. Nous osons espérer qu'il n'a pas été détruit ou perdu.

Voici en quels termes le journal Le Cinéma suisse, n° 18-19, du 1^{er} octobre 1929, parle de ce document :

« Le jeudi matin, les congressistes ont décidé de se reposer de leurs travaux, en s'éveillant dès 6 heures, afin de « tourner » un film. Les metteurs en scène, ce sont Eisenstein et Hans Richter ; les acteurs, ce sont tous les délégués. Quant au scénario, il comporte une terrible histoire : le cinéma, symbolisé par Mlle Bouissounouse, est captif au Château de La Sarraz, emprisonné par le commerce et l'industrie. L'armée des cinéastes indépendants vient assiéger le château et, naturellement, remporte la victoire. Tout cela, traité par l'auteur du Potemkine et par celui des films absolus, ne manque pas de saveur. On put voir un moment M. Isaacs, de la « Film Society », revêtu d'une armure moyenâgeuse et paré de plumes d'autruche, recevant des coups de glaive que lui assène M. Alfred Masset, tandis qu'Eisenstein, vêtu d'un drap de lit, démontre à Georg Schmidt, de Bâle, comment faire le prisonnier enchaîné.

Mais ceci n'était qu'un passe-temps et, dès l'après-midi, les choses sérieuses et graves ont à nouveau préoccupé les pèlerins de La Sarraz. »

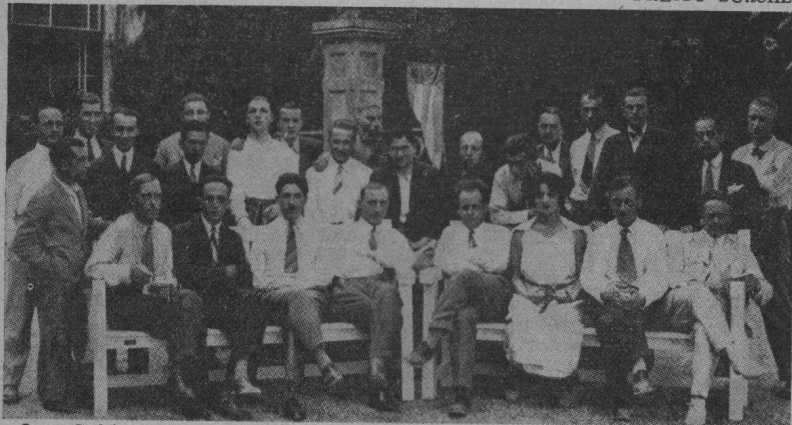
Dans ce même article, le rédacteur de l'« Organe officiel des Associations cinématographiques de l'Association des Loueurs de films » relève avec quelque ironie la vanité de l'effort entrepris à La Sarraz :

« Dès le début, nous avons été sceptiques, car enfin il y avait dans cette aimable compagnie quelques délégués complètement étrangers au mouvement cinématographique : ce ne furent même pas des méconnus mais simplement des... inconnus. Et tout de même un autre point était fort curieux : par un extraordinaire hasard, la personnalité la plus mise en vedette — nous reconnaissons par ailleurs pleinement son talent artistique — fut le célèbre Eisenstein, metteur en scène du Croiseur Potemkine, certainement le moins indépendant des réalisateurs de cet affreux cinéma dit commercial. C'est pourquoi nous ne voyons pas encore très bien ce qui distingue le cinéma « indépendant » de l'autre... »

Le ton peu chaleureux de ces remarques montre bien les difficultés que devait affronter le cinéma indépendant. L'industrie et le commerce sont puissants. Et les célébrités habilement échafaudées par la publicité repoussent dans l'ombre les auteurs authentiques. La situation n'a peut-être guère évolué de 1929 à 1963. Une volonté active d'indépendance subsiste pourtant.

C'est dans un tel esprit que le 2^e C.I.C.I., organisé à Lausanne du 25 août au 1^{er} septembre, par la Cinémathèque suisse et Premier Plan, souhaite reprendre et développer des thèmes de cet ordre, et contribuer pour sa part à l'élaboration d'un cinéma — et d'une critique — plus authentiques, plus dynamiques, plus libres.

FREDDY BUACHE.



Les Cahiers du Cinéma (n° 11, avril 1952) ont publié au sujet du Congrès une note de M. Léon Moussinac, avec le document ci-dessus, où figurent les personnalités suivantes, présentes au 1^{er} C.I.C.I.

Walter Ruttmann (Allemagne), Robert Aron, président du Congrès (France), Léon Moussinac (France), Edouard Tissé (U.R.S.S.), S.M. Eisenstein (U.R.S.S.), Janine Bouissounouse (France), Hans Richter (Allemagne), Bela Balazs (Allemagne), Arnold Kohler (Suisse), Alberto Sartoris (Italie), H. K. Franken (Hollande), Enrico Prampolini (Italie), Hiroshi Hijo (Japon), Fritz Rosenfeld (Autriche), Jean-George Aurioi (France), André Mauge (interprète anglais), Gregory Alexandrof (U.R.S.S.), Yvor Montagu (Angleterre), Isaacs (Angleterre), Jean Lenauer (interprète allemand), Montgomery Evans (Etats Unis), Alfred Masset (Suisse), Robert Guye (Suisse), M. Tsutya (Japon), Dr Georg Schmidt (Suisse).

Le 2^e Congrès International du Cinéma Indépendant aura lieu à Lausanne, du 25 août au 1^{er} septembre 1963. Il est organisé conjointement par la Cinémathèque suisse (à laquelle nous devons également la projection d'une cinquantaine de films) et par Premier Plan. Ces organismes tiennent tout d'abord à s'excuser sur deux points :

— La coïncidence de notre Congrès avec la première semaine du Festival de Venise. La dernière semaine d'août a cependant dû être retenue pour des raisons d'opportunités locales : possibilités de projections dans les meilleures conditions, assemblée aux mêmes dates des animateurs suisses de Ciné-Clubs.

— Le défaut d'une large publicité préalable dans la presse, comme de possibles imperfections pratiques, sont dues à l'absence de capitaux (où sont les mécènes d'antan ?) et au « rodage » même de cette rencontre, que nous comptons bien renouveler chaque année à l'avenir. L'été prochain, les discussions étant toujours centrées sur « le cinéma et sa critique », nous espérons en des projections et rétrospectives parallèles plus abondantes encore. Nous pensons enfin pouvoir inviter bientôt quelques écrivains de cinéma intéressés et intéressants.

Puisqu'il s'agit « du cinéma et sa critique », de redécouvrir des films conçus naguère dans un esprit indépendant et en même temps d'en rechercher de meilleures conditions futures, il était indispensable que nos débats se déroulassent en présence, non seulement de critiques, mais de représentants de revues, mouvements et associations réunissant des groupes actifs à travers plusieurs pays. Là aussi, les subjectivités nous intéressent moins que les possibilités de mise en œuvre.

Aussi pouvons-nous compter dès à présent parmi les participants à nos discussions :

— Les animateurs, responsables ou adhérents de la Fédération Suisse des Ciné-Clubs, ainsi que de plusieurs ciné-clubs français (ciné-club Action de Lyon) et italiens (ciné-club Charlie Chaplin de Rome) ;

— Les publications POSITIF (Paris), FILMKRITIK (Munich) et CINE-MA UNIVERSITARIO (Madrid), malgré sa récente interdiction par le régime franquiste.

— Les associations Centre d'Histoire du Cinéma (Toulouse), les Amis du Cinéma (Perpignan), Le Cinéma en France (Lyon) ;

— Les revues italiennes CINEMA NUOVO (Milan), NUOVO SPETTACOLO et CINEMA DOMANI (Turin), CINEMA 60 (Rome) ;

— Les groupes de cinéphiles animés par B. Amengual (Alger), R. Grelier (Paris), J. Morin (Lille), etc.

Nous avons plaisir à souligner la similitude de nos buts — et souvent de nos conclusions — avec les rédacteurs de la revue romaine CINEMA 60.

Leur réunion du 15 juin à Livourne, sur le thème « Crise de l'Industrie et Cinéma libre », doit se poursuivre, après le Festival de Venise, par quatre jours de discussions à Porretta-Terme. Le C.I.C.I. est heureux de ce jumelage de thèmes et souhaite contribuer, dans un même ordre d'idées, à des résultats positifs.

Nous pensons que les confrontations entre les représentants de ces divers groupes et tendances permettront des échanges de vues plein d'enseignement et, mieux, l'élaboration de résolutions précises et pratiques, qui seront reproduites dans les revues de cinéma des divers pays représentés à Lausanne.

Nous parlons plus loin des films programmés. Il s'agit d'une redécouverte, de gré à gré et comme à la fortune du pot, disons, puisque nous serons en Suisse, d'une robinsonnade en zig-zag à travers quelques dizaines de films inconnus ou méconnus, ignorés ou mal jugés. De riches heures en perspective, d'autant plus que la plupart de ces films ne sont guère visibles en France. Mais « le fond », l'essentiel du CICI réside dans les communications qui seront faites, au long de ces sept jours, dans les discussions ouvertes, les accords et les mésententes : bref, dans les échanges de vues sur un cinéma, une critique, une esthétique enfin que nous souhaitons « de gauche » à partir de critères à réexaminer.

Peut-être n'aura-t-on pas été sans remarquer, en effet, ça ou là, une certaine absence de critères dans la critique de cinéma ? Pour la France par exemple, tant qu'il s'agit de « la droite » de Steve Passeur ou Pierre Marcabru, notre goût général pour la Pataphysique ne peut que s'en réjouir, mais d'autres sont plus attristants, ils peuvent donner le change, abuser les esprits faibles : pourquoi ? comment ? Surtout, quand il s'agit de « la gauche », au nom de quoi et de quelle manière a-t-elle pu en venir au point où ses goûts proclamés aujourd'hui contredisent sans coup férir les critères qu'elle appliquait avec sévérité il y a quinze ans ? Pourquoi, surtout, si peu de films français refètent-ils leur époque (sinon en son absence même d'intérêt) à côté de bien des films italiens contemporains, eux, sans que l'on semble s'en inquiéter beaucoup ?

Il ne s'agit pas de vaines querelles de clochetons, mais bien de rechercher — à travers les méandres de nos plus secrets plaisirs esthétiques — si des constantes sont possibles, si des normes sont applicables, si nos jugements ne relèveront éternellement que de nos impressionnismes personnels, ou si au contraire l'adoption de certaines bases d'appréciation communes nous permettra de mieux nous entendre, d'être entendus, et d'avancer.

En résumé, ce CICI, qui n'est certes pas fait pour les Godard et autres, risque d'être inutile aux aveugles et aux pacifiques, sans parler des mauvais bergers qui, « sous prétexte d'une coexistence pacifique des idéologies, cherchent à faire revivre dans la société (...) les conceptions erronées de l'apolitisme en matière d'art, de la liberté absolue de la création, du conflit des générations, afin de corrompre et démoraliser des personnes instables dans le domaine idéologique ». Nous souhaitons qu'il soit utile surtout à ces « personnes instables » dont parlait en juin dernier cette résolution pour un autre Congrès.

Bernard CHARDERE.

Voici donc les grands thèmes de rencontre ; nous demandons à tous les participants de préparer leurs communications et interventions d'après ce schéma, assez largement prévu pour permettre, jour après jour, les plus libres discussions.

LE CINEMA ET SA CRITIQUE

1. — Situation faite au cinéma dans la (grande) presse de différents pays d'Europe : exposés d'information.
2. — Le grand public et les mass-media. Le cinéma sert-il à ouvrir les yeux ?
3. — Le public « formé ». Ciné-clubs. Forums. Circuits catholiques. Salles AFCARE. Revues spécialisées.
4. — Critiques de la critique. Les bluffs-mode : Nouvelle Vague et Cinéma Vérité. « Parisianisme » et apolitisme, etc.
- 3 et 6. — Pour une critique normative. Peut-on remplacer l'impressionisme par l'application de vrais critères ? Pour qui écrit-on ? Pour quoi ? (Aider à une meilleure compréhension critique du du cinéma, hâter la Révolution, convertir, se faire remarquer, etc.).
7. — Retour sur les objectifs du CICI 1929. Cinéma indépendant, parallèle, etc., aujourd'hui et demain. Distribution ? Pour la presse : co-éditions ? Projets, résolutions.

Il nous a paru que pour cette première Rencontre sur « le cinéma et sa critique », les films projetés parallèlement aux discussions devaient être choisis suivant une certaine notion de classicisme — même s'ils ne sont pas obligatoirement tenus jusqu'ici pour des « classiques » par les historiens du cinéma.

Il fallait en même temps viser à quelque cohérence (encore qu'elle doive se manifester davantage dans les thèmes des débats que dans des projections parallèles) : aussi avons-nous adopté une organisation par pays, en renonçant par exemple à l'Italie, sur laquelle nous reviendrons une prochaine année. Si les films d'avant-guerre allemands et soviétiques constituent une part importante de notre programme, c'est aussi d'autres œuvres projetées au long de cette semaine que se dégagera, non sans surprises, peut-être, la notion d'un cinéma concret, qui, dès 1916, a su dresser lucidement des constats et proposer des solutions.

A notre époque où le journalisme cherche à accréditer la fable d'un « cinéma-vérité », découvre contemporaine, une réévaluation sur pièces de ce courant « objectif » ne peut être qu'opportune. Les surprenants films de montage que nous avons exhumés permettront aussi d'utiles rappels.

Le cinéma « indépendant » dont nous parlerons, ce n'est pas seulement celui qui se fait en dehors des studios : c'est surtout celui que signent des hommes indépendants d'esprit et amoureux de la liberté.

Montrer l'Espoir, Carmen Jones, Morambong, La vie est à nous, La grève ou Le 8^e jour de la semaine, n'est-ce pas s'inscrire en faux contre bien des conformismes ? C'est en tout cas l'état de grâce que nous nous — et vous — souhaitons.

Max SCHOENDORFF.

FRANCE

NO MAN'S LAND — 1931 — Victor Trivas.

Mus. : Hanns Eisler. Avec : G. Pecllet, H. Douglas, L. Douglas, Ernest Busch, Vl. Sokoloff.

N'est pas seulement une œuvre généreuse et pacifiste, pas seulement un éclair de lucidité dans l'Europe troublée de 1932. Il y passe autre chose, un certain ton tragique et passionné qui fera toujours défaut à des films trop sages comme LA GRANDE ILLUSION.

L'HOTEL DU LIBRE ECHANGE — 1934 — Marc Allegret.

Adapt. : dial. : Jacques Prévert, d'après Feydeau. Assist. : Pierre Prévert. Déc. : Laz. Meerson. Avec : Fernandel, Saturnin Fabre, Larquey, Marcel Duhamel, Ginette Leclerc.

De ce vaudeville, Jacques Prévert a fait un film très drôle et méchant, délirant et caustique : on pense au Vitrac de VICTOR.

DE HAUT EN BAS — 1934 — G. W. Pabst.

D'après L. B. Fekete. Avec : Jean Gabin, Peter Lorre, Margo Lion.

Un film oublié que Pabst tourna en France d'après DON QUICHOTTE. Chronique impressionniste et déjà néo-réaliste de la vie d'un immeuble. A découvrir, comme une bonne part de l'œuvre de Pabst.

LA VIE EST A NOUS — 1936 — Jean Renoir.

Avec la coll. de Jean-Paul Le Chanois, Jacques Becker, André Zwobada, Pierre Unik, Henri Cartier-Bresson, et le concours de Julien Bertheau, Marcel Duhamel, O'Brady, Jean Dasté, Gaston Modot, Roger Blin, Fabien Loris, Madeleine Sologne, etc.

Commande du P.C. à l'époque du Front Populaire ; c'est à la fois une œuvre collective et l'un des meilleurs films de Renoir. A voir !

ESPOIR — 1940 — André Malraux.

Mont, Denis Marion-Mus, Darius Milhaud-Ph, L. Page.

Tourné dans des conditions difficiles d'après des épisodes de son roman, L'ESPOIR montre-t-il aujourd'hui encore — sur le mode lyrique et mythologique de Malraux — qu'on pouvait mourir réellement à Madrid, il y a 25 ans, et pourquoi ?

L'HOMME DE NULLE PART — 1937 — Pierre Chenal.

Sc. de Pierre Chenal et Christian Stengel, avec la coll. d'Armand Salacrou-Dial, Roger Vitrac. Assist. : Louis Daquin. Mus. : Jacques Ibert. Avec : Pierre Blanchard, Isa Miranda, Ginette Leclerc, Margo Lion, Sinoel, Le Vigan.

Il s'agit d'une adaptation de FEU MATHIAS PASCAL, de Pirandello, très supérieure à celle de Marcel L'Herbier. Elle permettra de reconsidérer le cas de Pierre Chenal, qui fut l'un des meilleurs metteurs en scène français d'avant-guerre, et de quelques-uns de ses collaborateurs.

UN HOMME MARCHE DANS LA VILLE — 1949 — Marcel Pagliero.

D'après le roman de Jausion. Avec : Ginette Leclerc, J. P. Kerrien, Coco Aslan, Yves Deniaud, Ch. Lenier, Fréhel, Fabien Loris.

Boycotté lors de sa sortie par une gauche dogmatique et sclérosée, ce film n'a rien perdu de sa vigueur. Avec les meilleurs films d'Yves Allegret, c'aurait pu être le départ d'un réalisme existentiel.

MORAMBONG — 1958 — Jean-Claude Bonnardot.

Sc. A Gatti. Avec Inter. coréens. Mus. de Nammti. Im. de P. Giremg Ouan. Toujours interdit par la censure française, MORAMBONG est moins un film sur la guerre de Corée, qu'une belle et noble histoire d'amour. Dans un monde déchiré, Bonnardot prend parti pour la paix et le bonheur.

U. S. A.

SOLITUDE (Lonesome) — 1928 — Paul Fejos

Avec Glenn Trion, Barbara Kent.

Tourné en décors naturels à New York, ce film muet à deux personnages, pudique et vrai, s'inscrit dans le courant du « Cine-Ceil » de Dziga Vertov, que redécouvre aujourd'hui l'Ecole de New York.

SON HOMME (Her man) — 1930 — Tay Garnett

Avec Helen Twelvetrees, Philip Holmes, Marjorie Rambeau, Ricardo Cortez. L'auteur du VOYAGE SANS RETOUR nous conte avec la vitalité du cinéma américain des années 30, une belle histoire d'amour dans l'ambiance des bouges, de leurs entraîneuses et de leurs marins.

LES CHASSES DU COMTE ZAROFF (The most dangerous Game) — 1932 — Ernst Schoedsack.

Mus. : Max Steiner — Avec Joel Mac Crea, Fay Wray, Leslie Banks.
Version intégrale.

NOTRE PAIN QUOTIDIEN (Our Days Bread) — 1934 — King Vidor.
Avec : Tom Keane, Karen Morlay, Barbara Pepper.

Une œuvre lyrique et généreuse où King Vidor se révèle le chantre de New Deal. Le plus soviétique des films américains d'avant-guerre.

TOUTE LA VILLE EN PARLE (The whole town is talking) — 1934 — John Ford, Sc. R. Riskin, Avec Ed. G. Robinson, Jean Arthur.

Entre **LA PATROUILLE PERDUE** et **LE MOUCHARD**, une parodie du film de gangsters. Un travail d'acteur éblouissant : Edward G. Robinson dans un double rôle. Un John Ford qui n'a pas vieilli.

LA FEMME ET LE PANTIN (The Devil is a woman) — 1935 — Josef von Sternberg. Avec : Marlène Dietrich, Gary Cooper.

Un grand poème d'amour baroque et délirant. L'exaltation par Joseph von Sternberg de la beauté fascinante de Marlène.

LE GOUFFRE AUX CHIMERES (Big Carnival) — 1951 — Billy Wilder. Avec : Kirk Douglas, Jane Sterling, Richard Benedict.

C'est une âpre critique du goût du sensationnel et d'une certaine forme de journalisme, entre **FRONT PAGE** et **CITIZEN KANE**. Wilder affirmait alors un puissant tempérament dramatique.

CARMEN JONES — 1954 — Otto Preminger.

Mus. Hammerstein. Avec : Dorothy Dandridge, Harry Belafonte.

Toujours interdit en France (héritiers abusifs) le film que Preminger réalise la même année que **RIVIERE SANS RETOUR** n'est pourtant guère plus redevable à Mérimée ou à Bizet que **WEST SIDE STORY** à Shakespeare.

U. R. S. S.

LA GREVE — 1924 — Eisenstein.

A. Antonov, Mikaël Gomanov, Gregori Alexandrov, Maxime St Grauch, et les acteurs du Proletkult. Im. Ed. Tissé.

Le premier grand film d'Eisenstein encore fort imprégné de son expérience théâtrale du montage des attractions. La description révolutionnaire d'une grève naissante face aux provocations policières affirme déjà sa maîtrise. Images chocs, comparaisons elliptiques, humour caustique.

DURA LEX ou EXPIATION (Po Saknu) — 1926 — W. Koulechov.

D'après Jack London. Avec : S. Kumarov, A. Chochlowan, P. Podobed. Films policiers en 1918, film d'actualité et de reportage en 1919, « Agitprop » en 1920, film satirique et d'aventure en 1924, film de science-fiction en 1925 ; cet important précurseur semble avoir eu avec une lucidité visionnaire dès 1918, conscience des possibilités et des tâches du cinéma. Il fut l'initiateur injustement méconnu du grand cinéma soviétique, le maître de Poudovkine. **DURA LEX** est généralement considéré comme son chef-d'œuvre.

LE CADAVRE VIVANT (Shiwoi Trup) — 1929 — Fedor Ozep.

D'après Tolstoï, avec : Gaston Diessl, Poudovkine, Maria Jacobini. Ozep (1895-1949) collabora avec Protozanov et Boris Barnett.

LE CADAVRE VIVANT fut réalisé en Allemagne avant que Ozep travaille en France, puis au Canada. S'il a toujours été perméable aux influences, celle de Poudovkine est ici fort bien assimilée.

LE SIEGE DE PARIS ou LA NOUVELLE BABYLONE (Norely Wavilon) — 1929 — Kosintsev et Trauberg. Act. Poudovkine.

Ce produit de la « fabrique de l'acteur excentrique » (FEKS) crée par un montage syncopé une ambiance poétique et non-narrative qui traduit l'égaré de la petite bourgeoisie à travers le soulèvement de la Commune. L'esthétique doit beaucoup aux numéros et aux éclairages du cirque et du cabaret chers à l'avant-garde soviétique des années 20.

TURKSIB — 1929 — V. Tourine.

Documentaire épique et lyrique sur la construction en Asie Centrale du chemin de fer Turkestan-Sibérie.

LE DESERTEUR (Dezertir) — 1932 — Poudovkine.

Avec : Boris Ivanov, B. Kovigrin, Tamara Makakova, A. Fschistjakov. Le premier film parlant du grand théoricien audio-visuel. La vie d'un syndicaliste allemand qui après une émigration en U.R.S.S. décide de reprendre le combat social à Hambourg, est aussi le prétexte pour Poudovkine à de savantes expériences contrapunctiques son-image et d'étranges changements de ton critique-parodie.

L'ORAGE (Grosa) — 1933 — Petrov.

Sc. de Petrov, d'après Ostrovsky. Avec Massalitinowa, M. Tarkanow, E. Kortchagrina. Déc. de Souvarov.

Petrov, plus influencé par le réalisme critique allemand que par le formalisme soviétique des années 20, réalise d'après Ostrovsky son film le plus attachant, remarquablement interprété par les acteurs du Théâtre d'Art de Moscou. Il signera ensuite un **PIERRE LE GRAND** en deux parties et **LA BATAILLE DE STALINGRAD**.

LE CHEMIN DU BONHEUR (Pesnija o Stschasje) — 1935 — Donskoi.

Sc. de G. Kholmski. Avec : V.R. Guardine, J. Jeimo, M. Victorov, V. Ténine, V. Tchirikov, F. Nikitine, I. Nitchourine. Mus. de G. Lobatchov.

C'est son premier film parlant, réalisé en collaboration avec Wladimir Legochine, supervisé par Youtkevitch ; c'est déjà un approche du monde de la « trilogie des Gorki ». L'éducation des enfants sur les rives de la Volga ; sensible, poétique, généreux.

ALLEMAGNE

MADAME DUBARRY — 1919 — Ernst Lubitsch.

Avec : Pola Negri, Emil Jannings.

Lubitsch était encore sous l'influence de Max Reinhardt chez qui il avait joué **LA MORT DE DANTON**, en 1916. Ce film en costumes est un important et brillant témoignage sur le style du Lubitsch allemand.

LE GOLEM (Der Golem) — 1920 — Paul Wegener.

Déc. de Hans Polzig. Avec : Paul Wegener, Albert Steinruck, Ernst Deutsch, Lydia Salmonova, Otto Gebur, Lothar Muthel.

Dès 1915, Wegener avait réalisé en collaboration avec Galeen, quand il était acteur chez Reinhardt, une première version de ce conte juif : on pouvait déjà pressentir **CALIGARI**. Dans la version de 1920 il raffine encore le clair-obscur qui baigne un ghetto de toiles peintes.

BERLIN SYMPHONIE D'UNE GRANDE VILLE (Berlin sinfonie der Grosstadt) — 1927 — Walter Ruttmann.

D'après une idée de Karl Mayer. Ph. de Karl Freund et d'autres. Mus. : Ed. Meisel.

Ruttmann (1887-1941) contribua avec Richter et Eggeling à l'Avant-garde abstraite allemande. Puis, appliquant les théories du Ciné-Cell et de la réalité objective de Dziga-Vertov, il réalisa **BERLIN**, évocation de la vie de la ville de l'aube au crépuscule, interprétée subjectivement par des analogies et des rythmes plastiques. Il fut un des participants du premier **CICI** de La Sarraz.

LOULOU (Die Busche der Pandora) — 1928 — G.W. Pabst.

D'après Wedekind, avec Louise Brooks, Fritz Kortner, Frantz Lederer, Alice Robert, Gustave Diessi.

Le chef-d'œuvre érotique du cinéma. La fascinante beauté de Louise Brooks.

LES HOMMES LE DIMANCHE (Menschen am Sontag) — 1929 — Robert Siodmak.

Sc. de Billy Wilder, d'après Curt Siodmak, en collaboration avec Edgard G. Ulmer. Ph. de Eugén Schufftan.

Chronique unanime de plusieurs existences dont les trames s'entrecroisent. C'est une œuvre de jeunesse sensible et pessimiste, fluide et rigoureuse.

ASPHALT — 1929 — Joe May.

Avec Betty Amann et Gustav Froehlich.

De Vienne 1880 à Hollywood 1954, des serials allemands aux films commerciaux non signés en France et au **RETOUR DE L'HOMME INVISIBLE**, à Hollywood, la carrière de Joe May est inégale. Ses deux meilleurs films sont **LE RETOUR** et **ASPHALT**. A partir d'un thème mélo, le ton s'exaspère et atteint la réelle beauté (la scène de séduction).

LA REVOLTE DES PECHEURS — 1934 — Erwin Piscator.

Le metteur en scène du Théâtre Politique chassé d'Allemagne par le nazisme réalisa en U.R.S.S., à Léninegrad, son unique film, d'après une nouvelle d'Anna Seghers. Tous les éléments mis en œuvre contribuent à la prise de conscience épique du spectateur.

LE JUIF SUSS (Jud Süß) — 1940 — Veit Harlan.
D'après L. Metzger. Mus. W. Zeller. Avec : Kristina Söderbaum, Werner Krauss.
Il ne sera pas inutile de revoir ce film nazi de propagande antisémite.

DIVERS

ROUTES EN CROIX ou L'OMBRE DE YOHISWARA (Jujiro) — 1929 — T. Kinugasa.

C'est le premier film japonais projeté en France en 1929. Ce fut une révélation pour la critique. Considéré encore aujourd'hui au Japon comme un chef-d'œuvre.

TOURMENTS (Fets) — 1944 — Alf. Sjöberg.

Sc. Ingmar Bergman. Avec : Mai Zetterling, Stig Jarrel.

Film freudien, à l'atmosphère lourde et sensuelle, dont l'ambiguïté permet d'y trouver des symboles politiques.

FIEVRE SUR ANATAHAN (The Saga of Anatahan) — 1953 — Josef von Sternberg.

Inter. japonais.

Le dernier film de Sternberg a été aussi produit et photographié par lui. Déroutant, inclassable, torride de violence et de désir.

DE NOUVEAUX COMBATTANTS SURGIRONT — 1950 — Jiri Weiss.

D'après le roman d'Antonin Zapotocky. Sc. de Jiri Fried. Mus. de Jiri Srnka. Avec : Othomar Kreika, A. Hegerlkova, O. Lukes, J. Kozac.

Weiss est sans doute le plus grand cinéaste tchèque ; il s'agit d'après lui de son meilleur film : c'est la peinture d'une prise de conscience collective dans un pauvre village au siècle dernier.

LE HUITIEME JOUR DE LA SEMAINE — 1957 — Alexander Ford.

D'après le roman de Marek Hlasko. Im. Jerzy Lipman. Mus. K. Serocki. Avec : Zbigniew Cylovski, Sonia Ziemann, Tadeusz Lomnicki.

Agnès et Pierre jouent les affranchis mais voudraient surtout trouver une chambre pour quelques heures. Impossible ; tout va mal. Le non-conformisme de ce film l'a fait interdire en Pologne.

LES ADIEUX — 1958 — W. Has.

D'après un roman de Stanislaw Dygat. Im. M. Jehoda. Mus. L. Kaszyski. Avec : Maria Wachowiac, Tadeusz Janczar.

Un étudiant velléitaire, une jolie entraîneuse, de l'avant-guerre à l'après-guerre, en Pologne : les problèmes d'un couple qui ne parvient même pas à en être un.

LE DERNIER JOUR DE L'ETE — 1958 — T. Konvicki et J. Laskowki. Im. J. Laskowski. Mus. A. Pawlikowski. Avec : Irena Laskowska, Jan Machulski.

75 minutes qu'il est possible de préférer à Hiroshima mon amour.

COURTS-METRAGES

1) FILMS COMIQUES MUETS

L'insaisissable ; La maison démontable (Keaton) ; Héros de l'Alaska ; Oranges et citrons ; Plus fort que Sherlock Holmes (Laurel) ; A l'âge de pierre ; Oeil pour oeil ; Son altesse royale (Laurel et Hardy) ; L'héritier ; Voyage au paradis (Lloyd), ciné-roman de Picratt.

2) FILMS CONTEMPORAINS

L'imitation du cinéma (Marcel Marien, Belgique) ; Notes sur l'émigration espagnole (Brunatto et Esteva-Grewe, Suisse) ; Filles de la route (J. Morin et L. Terme, France) ; Sin memoria (Ricardo Alventosa, Argentine) ; Sur le balcon vide (José Miguel García Ascot, Cuba), etc...

FILMS DE MONTAGE

La peste rouge ; Français vous avez la mémoire courte ; Libre Amérique ; Rund um die liebe, et autres surprises.

Si, si, Lausanne...

UN PUBLI-ROMAN DE RAJAK OHANIAN



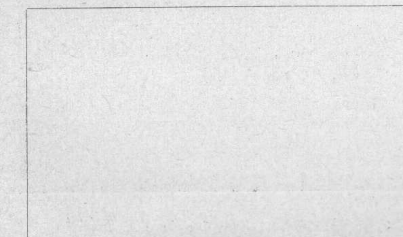
Loin de la vie douce...



... de l'ennui à éclipses...



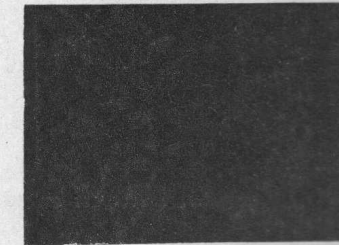
des problèmes du couple
et Teilhard-de-Chardin réunis



bref : loin du pire,



il est une terre promise

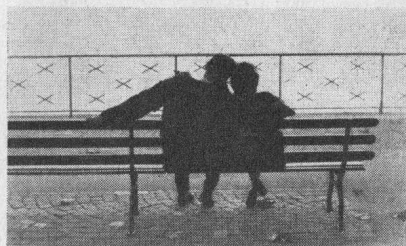
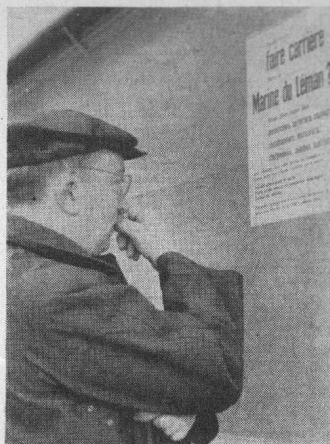


de délices : de cinéma

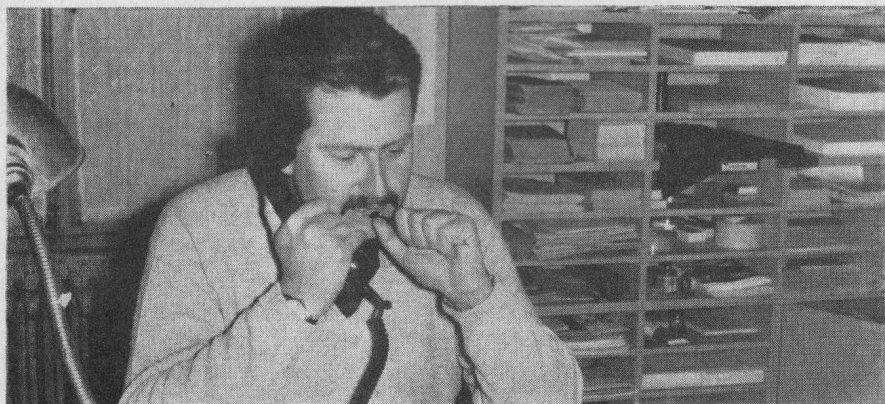


Par le premier sputnik venu :
EMBARQUEZ

SALUT DES PP



Là, tout n'est qu'ordre, beauté, luxe, calme, labeur, santé



Et dans l'ombre de la Cathédrale, vous aurez le bonjour de l'oncle Freddy



LAUSANNE

25-VIII / 1-IX 1963

Les membres du Ciné-Club de Lausanne, et plus généralement de la Fédération Suisse des Ciné-Clubs, doivent s'adresser à la Cinémathèque Suisse, 12, place de la Cathédrale, Lausanne, tel. (521) 23-74-06, pour les enseignements concernant le C.I.C.I. et leur admission aux projections.

A toutes les autres personnes intéressées par le C.I.C.I., il est demandé d'écrire à PREMIER PLAN, B. P. 3, Lyon-Préfecture (ou 28, rue Villeroy, Lyon-3^e ; tél. (378) 60-77-09) :

— avant le 17 août. Après cette date, la seule adresse valable sera : Cinémathèque Suisse, 12, place de la Cathédrale, Lausanne ;

— en versant à l'ordre ou au compte postal (Lyon 671-07) de PREMIER PLAN la somme de 30 F, représentant l'inscription pour une personne et le droit d'entrée à toutes nos séances ;

— en indiquant si l'on désire qu'un hôtel soit retenu à Lausanne, en précisant les dates. Ces réservations seront faites aux meilleures conditions, mais ne pourront plus être assurées après le 17 août.

Il existe à Lausanne des possibilités et des facilités pour le camping. Les repas libres et individuels, bien entendu, seront pris dans le même restaurant (aux meilleures conditions) par tous les assistants qui le souhaiteront sur place.

La séance inaugurale du C.I.C.I. est prévue pour le dimanche 25 août, à 11 heures. Chacun est invité à prendre contact, dès son arrivée à Lausanne, avec la Cinémathèque Suisse, 12, place de la Cathédrale, tel. (021) 23-74-06. Un rendez-vous général est fixé au dimanche 25, à 10 h 30, dans les bureaux de la Cinémathèque, où une permanence sera ensuite maintenue.

P R E M I E R P L A N

Prix du numéro : France : 4,50 F - Etranger : 5,50 F

Abonnements : 12 numéros, France, 36 F, Etranger, 44 F

Versements : PREMIER PLAN, C. C. P. Lyon 671-07 ou chèque bancaire

Correspondance : PREMIER PLAN, B. P. 3, Lyon-Préfecture

LUIS BUNUEL ■ JACQUES PREVERT
ANTONIONI ■ ORSON WELLES
JEAN VIGO ■ ALAIN RESNAIS
VISCONTI ■ HUMPHREY BOGART
JUAN BARDEN ■ JEAN RENOIR

SPECIAL : 18 F

EISENSTEIN ■ TORRE NILSSON
CINEASTES POLONAIS ■ CHAPLIN

POUR UN ABONNE, CHAQUE NUMERO NE COUTE QUE 3 F

hors série **NOUVELLE VAGUE** un petit livre insolite, insolent
(et cartonné). Les films d'aujourd'hui seront-ils les films de demain ?
Plusieurs réponses en 144 pages avec de nombreuses illustrations
7,50 F



Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographiques, 28, rue
Villeroy, Lyon (3^e), édite PREMIER PLAN, revue mensuelle, et PANORAMIQUE,
collection de volumes sur le cinéma.