

Le réalisme de Stroheim

Ce qui fait pour nous la différence entre un Stroheim et un Clouzot — le génie mis à part — c'est que le premier cache à peine dans une œuvre comme *Les Rapaces* une sombre pitié (dont il se raille lui-même, bien sûr, mais qu'il enclôt cependant dans ses images) tandis que l'auteur du *Corbeau* et de *Manon* semble bien plutôt se complaire, en raison d'une perversité pathologique, dans le crapuleux et dans l'ordure. Revoir un de ses premiers films comme *L'assassin habite au 21* est à ce point de vue très éclairant : le détail de l'atmosphère, de l'éclairage, du dialogue, témoigne éloquemment de ce goût du trouble, de cette délectation pour ce qui sent mauvais, dont certains journaux se sont chargés d'être les propagateurs éhontés. Ne refusons pas à Clouzot une certaine générosité, un certain sentiment romantique de l'existence : comme ils sont vite recouverts pourtant par ce jus tiède et malodorant que l'auteur sauce avec des délices non dissimulés ! Tout se tient ici : un tempérament taré entraîne un style taré. Rien de plus admirable au contraire que la rigoureuse pureté du sadisme de Stroheim. Sa haine lucide lui a dicté un style d'acier, dont le mordant ne nous impose que les réactions les plus toniques. La santé esthétique de ce style authentifie le réalisme de Stroheim. Restent à préciser les caractéristiques de ce style et, d'une façon générale, de toute forme d'expression dite réaliste.

Ce souci de mettre en relief l'horrible, de le grossir et de l'amplifier jusqu'à l'énormité, n'est-ce pas un processus de transfiguration qui définit un genre artistique bien déterminé : l'épopée ? L'accentuation du monstrueux, la dilatation de la misère ou de l'abjection humaine jusqu'à ce qu'elles atteignent un tragique grandiose, n'est-ce pas la mise en œuvre d'une épopée inversée,

l'exhaussement à un registre quasi-surhumain du sordide et de l'immonde qui remplacent le sublime de la littérature épique ?

« O fangeuse grandeur ! Sublime ignominie ! »

s'écrie Baudelaire qui s'y entendait en réalisme. Ne peut-on dire que tout réalisme tend à l'épique, que la peinture même des choses les plus triviales et les plus repoussantes, quand elle est poussée à fond en vertu d'un acharnement, d'une rage sourde de l'auteur, atteint à ce niveau déjà supérieur aux normes de l'humanité moyenne ? Zola, Céline, Miller : écrivains d'épopée. Épopée que *Terre sans pain*, épopée que *Riz amer*. Et, par dessus tout, grande fresque épique, grande satire épique, ruisselante de pus, que l'œuvre de Stroheim. C'est un auteur d'épopée, Agrippa d'Aubigné, qui a écrit ce vers admirable, à mettre en exergue aux œuvres complètes du peintre des *Rapaces* :

« L'écume de leur pus leur monte jusqu'aux yeux. »

De même que d'Aubigné et Hugo, Goya et Picasso, en brossant leurs apocalypses, ont été amenés à rencontrer le grotesque, ainsi une peinture du minable et du dérisoire, poussée jusqu'à l'extrême limite du sadomasochisme qui anime le créateur, s'élève à la grandeur d'une fresque.

Dans le cas de Stroheim et des *Rapaces*, le nihilisme ravageur qui anime l'aqua-fortiste des séquences du mariage, du banquet, de la nuit de noces, ce nihilisme sourdement frénétique et qui transforme tout en une farce énorme et sale, rapprochons-le d'un autre nihilisme, non moins violent, non moins tendu vers l'épopée, celui d'*Ubu roi*. L'œuvre d'Alfred Jarry est épique dans la mesure où elle est une négation inspirée

et virulente de l'épique. Ainsi *Les Rapaces*, au moins dans toute la première partie, atteignent à un grandiose piétinement de toute beauté, de toute grandeur, dans l'exploration de la vie moderne et du zoo social.

Pratiquement, comment cette sombre farce, comment ce drame atrocement burlesque parvient-il à l'écran à son plus haut point d'efficacité? L'unité de ton, et ce je ne sais quoi d'irréductible qui signalent le génie créateur animent évidemment tout le film. Dans le détail, on pourrait signaler que le parti-pris de brutalité des scènes les plus importantes est en quelque sorte à deux dimensions : il y a d'une part le choc physique, le malaise, l'horreur ou le dégoût que nous inspirent ces images; mais, en même temps, l'intuition qu'elles sont chargées d'un coefficient de fatalité dont la résonance lourde, indéfinie, résolument primaire permet de distinguer le réalisme vrai de l'image d'Epinal mélodramatique. (Quand Stroheim est trahi par l'inspiration, il tombe précisément dans cette imagerie primaire : une partie du film en est ralentie : premières querelles, ivrognerie, etc...). Rappelons la séance chez le dentiste, l'accueil de la famille à la descente du train, la célébration du mariage, le banquet, le soir des noces, les violences de Mac pour soutirer de l'argent à sa femme, la scène nocturne au cours de laquelle Trina refuse de le recevoir, le meurtre de Trina dans une maison parée pour Noël, la poursuite finale dans le désert et tous les épisodes qui suivent la rencontre des deux anciens amis : l'outre vide, les mains liées par un même bracelet de fer, l'oiseau vainement lâché.

Un nombre important de ces séquences est traité de façon synthétique. Dans le numéro d'avril 1949 de *Ciné-club*, André Bazin a étudié la puissance d'envoûtement de ces « totalités spatiales ». Il faudrait reprendre quelques-unes des séquences énumérées et montrer comment la saisie en bloc des personnages sur l'écran confère une crudité, une sorte d'obscénité à ce qu'on nous fait voir. A certains moments, on les voit grouiller comme une vermine.

Toutefois, le recours aux gros plans est fréquent, surtout dans la première partie. Pour intensifier la violence des désirs qui enchaînent les héros — envie, colère, haine, rapacité — leur visage nous est montré à travers une sorte de microscope, qui est bien le moyen le plus adapté aux fins d'un réalisme épique. Comme le jeu de l'interprète est généralement très appuyé, c'est un miroir grossissant et déformant à deux degrés que Stroheim a utilisé. Ce goût du plan très rapproché ne s'exprime pas seulement vis-à-vis des visages : des animaux, des objets y sont soumis (on pense parfois à *Terre sans Pain*, à *l'Age d'or*) et, en particulier, le chat guettant la cage aux deux oiseaux.

Enfin la plupart des effets — leit-motiv du film, dominante d'un passage — sont repris, étirés, brassés jusqu'à la monotonie. Le processus de l'interminable — que Albert Béguin a, parlant de *l'Eve* de Péguy, assimilé à l'existence de la litanie — qui fait qu'un auteur reprend inlassablement et jusqu'à satiété le même thème, la même phrase, la même cadence, ce processus qui provoque un visible ennui chez beaucoup de spectateurs des *Rapaces*, est un de ceux par lesquels s'imposera l'écrasante dérision que Stroheim veut nous communiquer. Sous les coups de ce bélier, notre résistance, notre optimisme doivent finir par céder. L'univers sans espoir de ce demiurge cruel s'enfoncé en nous; il nous accable et nous vide peu à peu de tout oxygène mental. C'est par cette impression d'étouffement que l'on définira le réalisme : nous avons l'illusion de vivre dans une planète où l'air était respirable, mais nous voici maintenant transportés dans cette étrange zone — comme elle ressemble pourtant au paysage terrestre! — où nos poumons cherchent en vain une introuvable nourriture. C'est bien à une descente aux enfers que nous a conviés le génie épique de Stroheim, et cet Enfer, naturellement, c'est le monde que nous habitons.

HENRI AGEL.