

P R E M I E R P L A N

G.W.
PABST



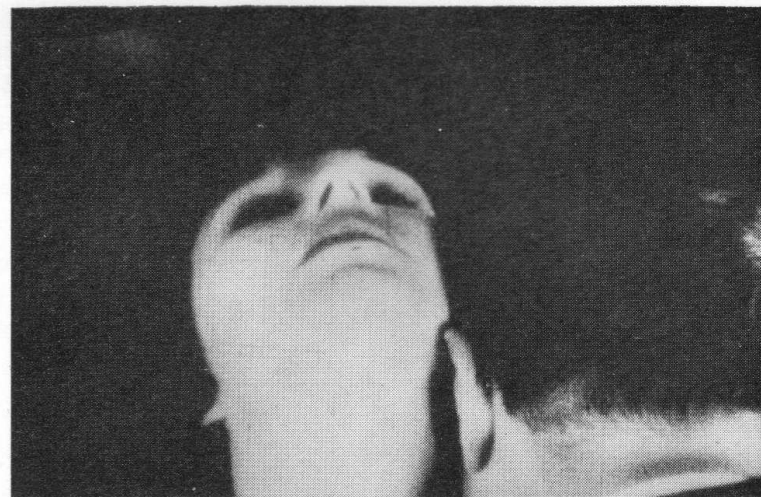
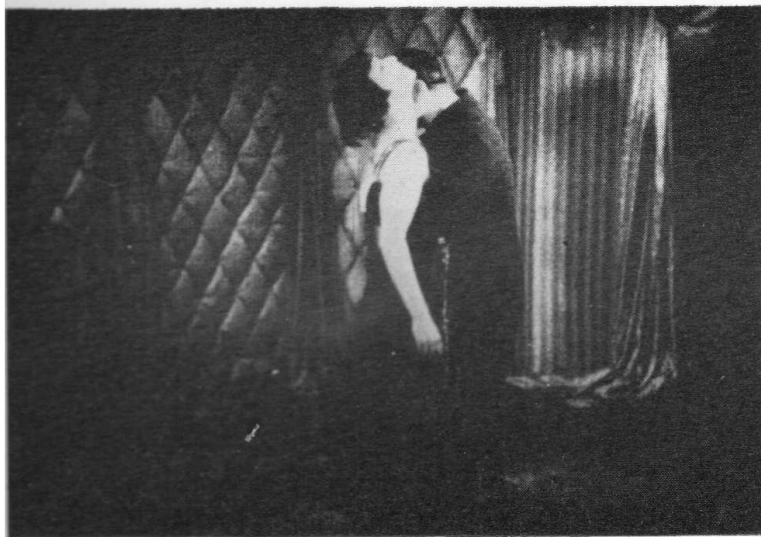
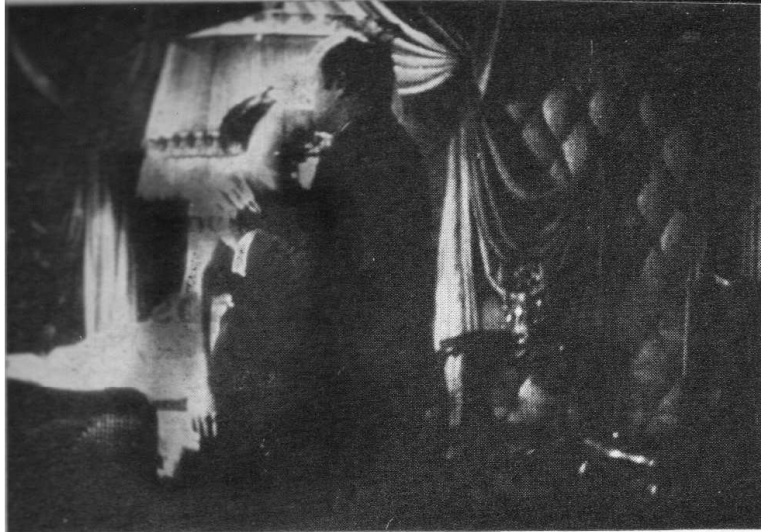


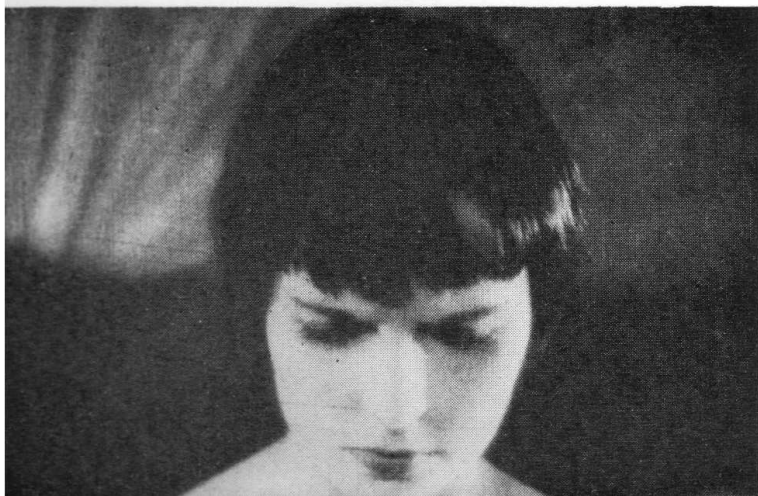
Freddy Bughe
G. W. Pabst

Sommaire

Le Trésor, 5 — La rue sans joie, 9 — De Freud... 14
— ...à L'Amour de Jeanne Ney, 25 — Crise, 29 — La
miraculeuse Louise Brooks, 32 — De Westfront à
Dreigroschenoper, 47 — Kameradschaft et l'Atlantide, 69
— De Don Quichotte à l'exotisme, 77 — La
déchéance, 90 — Bio-filmographie, 95.

Ci-contre, Louise Brooks dans **Loulou**. Pages suivantes, extraits
d'une scène censurée du **Journal d'une fille perdue**. Pour ces
photos, inédites, comme celles du **Trésor**, nous remercions vive-
ment la Cinémathèque Suisse.





LE TRESOR

Dans la première mise en scène qu'il signe au cinéma, G.-W. Pabst ne manifeste pas une surprenante originalité. Agé, pourtant, de 38 ans déjà lorsqu'il réalise **Der Schatz**, le cinéaste semble encore timide, peu porté à l'expérimentation et soucieux seulement de la bonne composition plastique de ses plans. En effet, le montage de ce film, ainsi que l'a fort bien remarqué Lotte Eisner dans **l'Ecran démoniaque**, relève de la simple banalité. De toute évidence, Pabst s'est inspiré ici du **Golem** de Wegener ; le fait qu'Albert Steinrueck joue un rôle important et similaire dans les deux films ne suffit pas à expliquer leur ressemblance. Divers autres éléments les apparentent. Pabst a repris la même conception du décor et du traitement des éclairages. Il a volontairement accentué l'expressionnisme des formes sans trop scruter les psychologies, préférant créer un climat plutôt que d'analyser une situation. Toutefois, s'il ne s'impose pas immédiatement comme narrateur, il se montre d'emblée, en revanche, maître de l'image qu'il architecture par intuition dans le sens du plan-séquence. Il joue du décor plafonné, souvent du champ en profondeur, et il soigne particulièrement l'organisation des mouvements de personnages à l'intérieur du plan. L'entrée ou la sortie des protagonistes dans le champ répond toujours à un besoin précis de la structuration de l'espace dramatique qui, en outre, est comme sculpté par de savantes modulations des ombres et des clartés.

La maison de Balthasar où se déroule presque toute

l'histoire est une bâtisse de cauchemar, une habitation de terre battue aux lignes tortueuses, un délire empâté, le lyrisme figé d'une asymétrie triomphante. Il s'agit d'un système de galeries et d'alvéoles, avec plans inclinés, fosses noires et trous de lumière, avec rampes d'escaliers ou escalier en colimaçon autour d'une colonne centrale massive écartelée vers le haut en voûtes oppressantes, une demeure qui serait un enchevêtrement de grottes basses et de couloirs tortueux, au cœur de laquelle brûle sourdement le feu qui maintient le bronze en fusion. Car Balthasar est fondeur de cloches. Il vit là en compagnie d'Anna, son épouse, de Béatrice, sa fille, et de John, leur domestique. A l'issue du repas du soir, ils se reposent ensemble, assis dans la cour. Tout en fumant sa pipe, Balthasar raconte qu'autrefois les Turcs ont ravagé le pays, incendiant les villages et violant les femmes. Sa maison, précisément, fut la proie des flammes. Il n'en resta que les fondations et le pilier central autour duquel on la reconstruisit en 1683, au lendemain de l'expulsion des Barbares qui ne purent emporter le trésor du hameau parce que cette précieuse cassette fut cachée en un lieu secret que personne, jamais, n'a découvert. John écoute, rêveur et intéressé. Puis, ils se lèvent pour aller dormir. « Nous devons terminer la cloche. J'ai demandé Arno, l'orfèvre, pour la décorer », déclare Balthasar avant de se retirer.

Voici Arno qui, à la nuit tombante, pénètre dans une salle d'auberge dont l'atmosphère rappelle à la fois celle de **Blind Husbands** d'Erich von Stroheim et celle de **Nosferatu** de Murnau. Ce jeune orfèvre souriant représente l'Artiste vagabond, l'homme libre et aventureux que les paysans regardent avec une admiration inavouable. Tout de suite, il obtient le contact, et la belle servante à la croupe pleine ne refuse pas ses avances. Au contraire, elle se fait câline lorsqu'il lui entoure la taille, de son bras. Il gagne la sympathie de tous les consommateurs en se moquant d'un riche fermier vaniteux, au visage porcin, et en le caricaturant adroitement sur une

feuille de papier qui passe de main en main, suscite l'hilarité et oblige le gros homme à se retirer tout penaud, honteux autant qu'irrité. « Je n'irai chez Balthasar que demain » dit Arno en s'éloignant vers une autre pièce avec la serveuse.

Ce qui fera plus tard la force originale de Pabst apparaît nettement au cours de cette scène. Il sait, ici, ne pas se satisfaire des séductions de la photogénie et exprimer un caractère par une description subtile du comportement ; il sait infléchir dans la perspective du réalisme critique les pouvoirs chers à l'expressionnisme. Le clair-obscur, par exemple, lui permet de nous rendre plus proche la présence physique des objets, le poids des choses, la matière d'un meuble ou d'un vêtement. Ces qualités, nous allons les retrouver par la suite, au cours de plusieurs séquences du **Trésor**, en contrepoint des effets de fantastique pictural que justifie l'intrigue.

Arno s'est installé chez Balthasar où, tout de suite, Béatrice l'attire. John, lui, a été saisi par le démon de l'idée fixe. Persuadé que la cassette est cachée dans la maison, il ne pense qu'à la retrouver. Il lit avec avidité un vieux livre de sciences occultes qui lui indique la manière de choisir le buisson où couper une baguette de sourcier. Et chaque nuit, il erre le long des couloirs, le long des murs, en interrogeant du regard la magique branchette de noisetier, en Y, qu'il tient des deux mains.

Béatrice et Arno se donnent des rendez-vous nocturnes et s'étreignent dans les recoins sombres, tandis que John passe et repasse sans les voir, comme illuminé de l'intérieur, ébloui par une source lumineuse incandescente fixée sur sa poitrine, hagard, et balayant la ténèbre au moyen de ce rayon d'or.

Ces déambulations somnambuliques dans un univers noir, mystérieux et labyrinthique, traversé de fugaces lueurs, sont ponctuées de notations diurnes, strictement réalistes, relatives à la vie quotidienne du groupe ou

aux actes révélateurs des passions des protagonistes. Ainsi découvrons-nous Anna travaillant dans sa cuisine et interrompant son labeur pour vérifier qu'un bijou se trouve encore au fond d'un pot plein de farine. Puis son avarice l'oblige à imaginer une autre cachette ; elle le glisse au pied de son lit, va le reprendre plus tard pour le dissimuler ailleurs, craignant continuellement les voleurs.

Ayant dressé un plan des lieux, Arno découvre par le raisonnement que le trésor est dissimulé dans la colonne de soutènement ; mais John l'a épié et c'est lui qui met la main sur la précieuse cassette ; il l'apporte à ses maîtres qui, désireux d'éloigner Arno, l'envoient rejoindre Béatrice à l'extérieur.

Ils ouvrent le coffret et le voient sur la table : c'est une masse de colliers, de bracelets, de pièces d'argent qu'ils mangent des yeux, qu'ils caressent et brassent avec volupté. Anna va chercher une cruche de vin ; ils s'enivrent, rient, laissent éclater leur joyeuse et sinistre rapacité. Quant à John, il savoure un bonheur moins expansif, une sorte de revanche : il vient d'inverser, instantanément, le rapport du maître à l'esclave.

Ayant fait l'amour avec Arno dans la grange, Béatrice rentre. John, subitement déchainé en la voyant, se jette sur elle et crie qu'il vient de l'acheter en remettant le trésor à ses parents. Ainsi, l'homme solitaire qui, nuit après nuit, a flairé, palpé, exploré la demeure, était obsédé non point par le goût de la fortune, mais par le désir souverain de posséder enfin la femelle qu'il n'osait pas provoquer de face. Cette découverte ultime, allusivement préparée par l'ensemble du film, confère rétroactivement plus de violence à cette quête acharnée dont la nature sexuelle trouve une étrange et indéfinie correspondance à s'accomplir et à se rompre en échec au centre d'une maison-matrice où, par la coulée du métal en feu, s'épanouit la fleur de bronze des carillons.

Béatrice, effrayée par John, retourne vite auprès d'Arno

qui est sur le point de partir puisque sa tâche est finie en ces lieux. Ils s'en vont, enlacés, et lorsqu'ils disparaissent à l'extrémité du verger, la maison explose. La démente, aboutissement logique de leur refoulement, anéantit Anna, John et Balthasar. Pour vaincre, l'amour doit être assumé, vécu dans la sérénité du plaisir.

LA RUE SANS JOIE

Après *Der Schatz*, Pabst réalisa en 1924 un film intitulé *Gräfin Donelli* (*Comtesse Donelli*) que je ne connais pas et qui semble avoir été une entreprise conçue uniquement en fonction de son interprète principale, Henny Porten, vedette allemande très populaire à ce moment-là. Puis il signe *La Rue sans joie*. Cette œuvre, d'un coup, lui vaut la célébrité et affirme d'une manière éclatante l'originalité de son style : son goût du réalisme critique insinué sous l'harmonie plastique.

Le scénario est inspiré d'un roman de Hugo Bettauer, écrivain viennois qui, nous apprend Marcel Lapierre, fut assassiné, en avril de l'année même du tournage du film, par des « énerguènes racistes » (Cf. *Les cent visages du cinéma*, p. 461). Malgré les préoccupations d'ordre social qui sous-tendent le récit de Bettauer, l'argument que Pabst doit porter à l'écran pourrait s'identifier facilement au thème traditionnel du mélodrame sentimental avec brave jeune fille pure bafouée par un amant cynique et tombant au ruisseau, ou condamnée à la prostitution par dévouement familial et sauvée in extremis par l'amour. Mais le cinéaste ne se laisse pas noyer par la mièvrerie romanesque ; fidèle à l'esprit du romancier qui correspond exactement à son propre tempérament, il insiste sur certains détails qui sortent le drame de la convention littéraire. Il confronte deux milieux fort différents et parvient à montrer que la misère des uns est la conséquence directe des manipulations financières des autres. Il ne se contente pas d'opposer

le luxe à la pauvreté comme dans le banal feuilleton bourgeois, d'Hector Malot à Gilbert Cesbron. Il met en évidence un rapport de classe, timide certes, parfaitement défini pourtant par une peinture sans concession de la classe moyenne mystifiée et mystificatrice. Nous savons bien, aujourd'hui, le rôle important qu'elle jouera en Allemagne moins d'une dizaine d'années plus tard, et le fait de nous la présenter ici dénuée de conscience, de révolte, prisonnière de tabous, procède d'une extrême sensibilité à l'esprit du temps, sensibilité que Pabst confirmera dans ses films suivants. L'action de **La Rue sans joie** se situe à Vienne, mais il est bien évident que cette production allemande se veut révélatrice de la réalité allemande. Elle fut d'ailleurs entièrement tournée en décors, en Allemagne.

Ce qui compte, en définitive, dans cette histoire, ce sont moins les deux intrigues parallèles illustrées par les deux admirables interprètes principales, que le tableau flamboyant et sinistre d'une société en plein pourrissement, où la tenancière de bordel fait la loi, où le boucher libidineux est prompt à appeler la police, où entre la famine des uns et l'orgie des autres règnent les petits bourgeois conformistes, arrivistes, débrouillards, moralisateurs et toujours prêts, néanmoins, à se livrer à toutes les bassesses pour satisfaire leurs instincts et gagner de l'argent.

Dans cet univers, tout s'achète et tout se vend, la vertu comme le plaisir. L'argent constitue le lieu géométrique des relations inter-humaines. C'est la seule valeur qui impose le respect, la seule qui fascine chacun. Mais elle est peu sûre puisque l'inflation menace et que le pouvoir d'achat varie du jour au lendemain. Cette incertitude généralisée pousse l'individu à ignorer l'avenir et à ne faire confiance qu'au présent qui devient, ainsi, l'unique catégorie temporelle de ce capitalisme déliquescence. Là, on ne produit que pour consommer immédiatement. Personne ne songe à comprendre les autres, à dévoiler les structures aliénantes, à changer le monde.

Pour les pauvres, l'obsession quotidienne est celle de la nourriture ; pour ceux qui possèdent de quoi manger, il s'agit de brûler l'existence dans l'instant, si possible en multipliant les perversions afin de colorer diversement les feux-follets qui naissent de la décomposition économique et spirituelle. Quelle volupté, pour les hommes d'affaires, de quitter leurs épouses sous les lustres des palaces, puis de contempler dans le faisceau des phares de la voiture, en allant s'encanailler, le troupeau des ménagères attendant patiemment jusqu'à l'aube l'ouverture de la boucherie ! Quel frisson, pour la femme riche, de donner rendez-vous au bobinard à un employé subalterne qu'elle rejoint, déguisée, après lui avoir demandé de se rendre lui aussi méconnaissable en se collant une fausse barbe !

Dans cette jungle, nous allons suivre deux jeunes filles, Greta Rumfort et Marie Leschner, qui habitent le même quartier, celui que traverse la rue sans joie au bout de laquelle, dissimulé derrière des vitrines de modiste, l'établissement de la Greifer accueille au champagne les clients fortunés.

Le Conseiller Rumfort, père de Greta, est la victime résignée des événements. Il décide de quitter son poste, à l'administration, pour toucher la prime offerte à ceux qui donnent leur démission. Il est persuadé, en effet, de pouvoir faire fructifier cette petite somme par le moyen de la spéculation boursière. Il achète donc des actions qui, quelques jours plus tard, à la suite d'une manœuvre des financiers, ne valent plus rien. Sa famille est ruinée ; lui, il a perdu sa situation. Heureusement que Greta travaille comme dactylo dans un bureau. Mais son chef la regarde avec envie et passe de la fausse prévenance à la brutalité pour essayer de la mettre dans son lit ; l'air fatigué de la jeune fille lui suggère des allusions grivoises ; il croit, par exemple, qu'elle s'est amusée toute la nuit alors qu'elle a fait la queue pour être bien placée au moment de la vente matinale de viande ; il lui offre des cadeaux et lui demande d'être

sa maîtresse. Elle refuse, prenant le risque de se retrouver privée d'emploi. La famille Rumfort a loué une chambre à un officier américain en mission à Vienne pour la Croix-Rouge. Greta encaisse le montant du loyer et paye, sans rien dire, une créance de son père. Il en résulte un quiproquo fâcheux qu'aggrave encore une dispute entre Rumfort et son locataire qui est sommé de quitter les lieux. Greta, afin de sauver ce qui peut l'être, accepte d'aller vendre son corps chez la Greifer. Au dernier moment, alors qu'elle est en déshabillé pour recevoir un client, son père et l'officier comprennent qu'elle en est arrivée là par dévouement, non par vice.

Le cas de Marie Leschner est différent, plus romanesque, mais révélateur d'une identique réalité sociale. Elle aussi, elle doit faire la queue devant la boucherie ; elle doit gagner de quoi nourrir sa mère et son pauvre père éclopé. Mais, contrairement à Greta, elle n'a pas de travail et c'est pourquoi elle ne recule pas, d'emblée, devant certaines nécessités impérieusement dictées à quiconque veut survivre. Elle accepte, non sans dégoût, une étreinte avec le boucher pour obtenir une entrecôte, ce qui ne l'empêche pas d'être follement amoureuse d'Egon, l'élégant secrétaire particulier du gros Canez, homme d'affaires véreux que les autorités respectent et que les gens craignent. Marie ne voit pas qu'Egon se moque d'elle et qu'il ne rêve que de réussite financière : il est prêt à tout pour cela. Elle se dévoue pour lui, ce qui la conduit, elle aussi, chez la Greifer où Canez la rencontre, s'éprend d'elle et décide de l'entretenir. Sans plaisir, elle se laisse faire.

Un soir, jalouse, elle surprend Egon dans un cabinet particulier en compagnie d'une belle héritière du clan Canez. Elle étrangle cette rivale et laisse croire qu'Egon est l'assassin. Il est arrêté. Un peu plus tard, de sa propre initiative, elle avoue son forfait pour sauver l'homme qu'elle aime.

A la fin du film, la rue présente son aspect habituel

avec ses chômeurs errants, ses prostituées et les automobiles allant déposer les riches devant la maison de la Greifer. Mais les ménagères semblent plus nerveuses, moins patientes et résignées en attendant l'ouverture de la boucherie. Chez la Greifer, celle-ci se donne en attraction, entourée de filles vêtues en anges. Les bouchons de champagne sautent, la salle est enfumée, les danses y deviennent de plus en plus frénétiques. A l'extérieur, grelottant de froid, les ménagères manifestent leur mécontentement. Un vent de révolte se lève. Une femme suivie d'autres, jette une pierre contre les vitrines du bordel. Et lorsque le boucher sort avec son chien, narguant les ménagères, selon son habitude, elles se ruent sur lui, le déchirent et le laissent sanglant sur son étal. Chez la Greifer, les clients prennent peur ; ils mettent précipitamment leur pardessus et se retirent en hâte. Les filles vêtues en anges courent vers la sortie. C'est la panique. Les flics, n'en doutons pas, vont mater rapidement ce début de rébellion, mais le pauvre peuple désarmé vient de comprendre enfin qu'il possède le pouvoir de briser l'ordre oppressif. Ce désordre marque le premier signe d'une possible réinstauration de la liberté et de la justice. Un Pabst anarchisant apparaît ici en pleine possession de sa technique, sûr de sa vision du monde, sensible à la beauté du corps féminin en même temps qu'à la violence insurrectionnelle des opprimés. Dans *La Rue sans joie*, il caresse avec volupté, par touches délicates, les visages d'Asta Nielsen et de Greta Garbo, celle-ci étant particulièrement bien cadrée en quelques gros plans magnifiques, véritables synthèses du velours et du diamant.

De l'expressionnisme, le cinéaste conserve certains moyens — ombres portées, clair-obscur, espaces contrastés — qu'il articule sobrement : l'influence du *Kammerspiel* est indiscutable ; on n'oublie pas que *Le dernier des hommes* de Murnau date de l'année précédente.

La Rue sans joie obtint en Allemagne, puis dans le monde entier, un succès considérable. Garbo signa ses

contrats pour les Etats-Unis et la renommée de Pabst fut instantanée. La hargne des censeurs joua le rôle d'un ferment publicitaire. Car le film eut beaucoup d'ennuis avec la censure. Il fut mutilé dès sa sortie. Les séquences du boucher regardant passer les femmes et lorgnant leurs jambes par le soupirail ou attirant les clientes dans sa boutique pour leur faire payer « en nature » le droit de recevoir un morceau de viande, ces séquences furent coupées à la suite d'une protestation de l'association allemande des bouchers. Un peu plus tard, aux U.S.A., le film fut remonté, amputé des grandes scènes d'Asta Nielsen pour donner la vedette à Garbo ; il était alors annoncé comme une étude sur la prostitution. Puis, plus tard encore, il fut même sonorisé, ainsi que le signale Harold-J. Salemson dans **Pour Vous** (n° 475 du 22 décembre 1937) : « Ce nouveau film tronqué à quatre bobines et demie, Garbo en reste la vedette plus que jamais. Mais le film, tourné en muet, est maintenant dialogué. Les acteurs, Garbo comprise, ont des voix ridicules ; ils parlent avec des accents étrangers imaginés pour faire rire... ».

Nous ne mentionnerons que pour mémoire le « remake » totalement dénué d'intérêt, intitulé comme l'original, **La rue sans joie**, que le tâcheron français André Hugon signa en 1937 et qu'interprétaient Dita Parlo et Albert Préjean.

DE FREUD...

Les mystères d'une âme est la mise en forme romanesque d'une théorie de Freud ; en 1926, elle devait paraître singulièrement audacieuse puisque ce film qui évite le scabreux, fut parfois distribué sous le titre de **Au seuil de la chambre à coucher**.

Cet ouvrage ne donne jamais le fâcheux sentiment d'être un cayatteux film à thèse pour populations intellectuellement sous-développées. La force de Pabst est,

ici, d'avoir compris que l'unité du poème suffit à la démonstration sans qu'il soit nécessaire de souligner lourdement par des précisions didactiques les principales idées autour desquelles tourne le récit. En définitive, il s'agit donc moins d'une fable illustrant Freud que d'une œuvre offrant plus ou moins consciemment aux freudiens la matière d'une étude allant dans le sens de celle que Freud écrivit à propos de **La Gradiva** de Jensen. Le cinéaste évite, par conséquent, de chiffrer certains événements en vue seulement d'offrir ensuite, à n'importe quel spectateur, le plaisir démagogiquement exploité de les déchiffrer sans effort. A cet égard, l'auteur se situe, par son honnêteté, assez près de Bunuel. Son personnage de professeur prisonnier de sa psychose existe à nos yeux avec une présence qui ressemble à celle d'Arcibaldo de la Cruz ou du Francisco d'El.

Cet équilibre admirablement maintenu par Pabst entre la création poétique et le traité explicatif confère à l'ensemble de cette œuvre un pouvoir de fascination qui l'empêche de mal vieillir, au contraire de beaucoup de films à sujet hitchcoko-pseudo-psychanalytique dont le caractère primaire ne tarde pas à faire sourire même les non-spécialistes (Cf. **Spellbound** ou **Marnie**). La volonté du cinéaste de ne pas déguiser bêtement une doctrine scientifique en feuilleton apparaît dans la construction générale de cette histoire où s'entremêlent imagination, présent, passé et rêves ; par la répétition de thèmes, de situations, de faits, par leur description soudain limpide au cours des séances d'analyse, les éléments d'apparence indifférente s'ordonnent et le malade montré sur l'écran opère entre eux les liaisons dévoilantes en même temps que le spectateur.

Les symboles sexuels ne cessent de conserver leurs qualités de symboles et ils ne se dégradent pas en banales métaphores comme chez le Ruttman de **L'ennemi dans le sang**, par exemple, ou chez les Américains du genre de Brandon et autres indépendants new yorkais qui croient à l'originalité des représentations consignées

dans un catalogue filmé aussi simpliste que **Mécanic of Love**.

Chez Pabst, le cas du professeur Matthias s'illumine pas à pas, avec une harmonieuse logique interne. La science de 1925 fournit au cinéaste une méthode d'exploration et non l'occasion d'un prêche destiné à faire accepter une vérité révélée risquant vite de n'être plus vraie parce que devenant ridicule en même temps que désuète. La vérité qui nous touche là ne réside pas dans le résultat d'une investigation qui est datée par les moyens qu'elle expérimente. Cette vérité s'annonce au cœur du rapport que l'auteur établit entre ce qu'il sait et ce qu'il étudie.

Seule la guérison du Professeur, suivie d'une idyllique happy-end, laisse une impression pénible d'artifice vieillot. Car si c'était pour aboutir à ce papa-gâteau qui pêche en rivière, à la montagne (en eau claire !) pendant que sa femme tricote devant le chalet, et qui bondit au-devant d'elle, lâchant tout, parce qu'elle lui montre leur bébé, la cure ne se justifiait guère ; on peut même considérer que le personnage était plus vivant, plus intéressant avec sa névrose et son impuissance torturante... Pabst, sans doute pour des raisons de censure, a dû terminer sur cette image d'optimiste bonheur bourgeois qui, normalement, devrait être remplacée par une explosion d'érotisme libéré-libérant.

L'exégèse de ce film est aisée si l'on se réfère directement à Freud ; en revanche, l'appréhension de son action par des mots me semble difficile. La copie que j'ai pu voir (précieuse pièce de musée qui m'a été communiquée amicalement par Jacques Ledoux, Conservateur de la Cinémathèque royale de Belgique) n'est peut-être pas complète. Son métrage, en effet, est inférieur à celui que mentionnent les fiches de l'époque de la production et je n'y ai pas trouvé un plan qui figure en illustration de plusieurs livres. D'autre part, les revues que j'ai consultées et les ouvrages spécialisés (à l'excepti-

tion de celui de Kracauer) demeurent vagues à son sujet. Comme c'est souvent le cas lorsqu'il s'agit d'œuvres méconnues et rares, les historiens mentionnent ce film sans l'avoir vu, en se recopiant les uns les autres. Kyrrou lui-même demeure, à son propos, d'une discrétion surprenante.

Son dynamisme narratif, jeté en images éblouissantes selon une composition générale d'une fluidité remarquable, échappe à la prise verbale. Pabst se situe ici délibérément à l'avant-garde. Il jongle avec les ellipses, avec le montage dans le mouvement et il supprime les intertitres. Il commence par des vues strictement réalistes ponctuées de très gros plans qui, d'emblée, créent un climat frangé de cauchemar : un rasoir qu'on aiguise, un homme se rase ; on voit une partie de son visage dans un miroir circulaire grossissant ; puis le rasoir glisse et se retourne sur l'appareil de cuir destiné à en affranchir le fil : impossible aujourd'hui, devant ces images, de ne pas songer au **Chien andalou**. L'épouse, dans sa chambre à côté, se coiffe. Elle appelle son mari et lui demande en souriant de couper une petite mèche de cheveux qui dépasse sur sa nuque. Il se penche sur cette nuque tendre, la savonne, commence à couper et, par maladresse, entaille légèrement la peau. Des volets s'ouvrent. On crie « Au secours ». Quelqu'un, dans le quartier, vient de commettre un crime. Les passants s'arrêtent, discutent, questionnent ; les badauds s'assemblent et chuchotent. Arrive l'ambulance ; on transporte sur une civière un corps recouvert d'un drap.

Pour l'homme penché sur la nuque de son épouse, rasoir en main, cet événement est comme la concrétisation de son imagination. Pour lui, pas de doute, l'acte sexuel s'identifie au meurtre de la femme et il ne peut susciter chez les autres — comme chez les badauds — que le murmure et les airs de reproche. Dès cet instant, il va craindre d'approcher sa femme avec des instruments pointus ou coupants, couteau, sabre, coupe-

papier, aiguille, et cette peur le rend impuissant ; elle est le signe de son impuissance.

L'agression est, dit Freud, le devoir de l'homme dans le jeu de l'amour ; ce mari se laisse paralyser par l'idée même d'agression qui suffit à nier sa virilité. C'est un cas-type de refoulement que nous allons voir s'exprimer, toujours selon Freud, dans « le contenu manifeste des rêves » et dans « la pensée latente du souvenir » dont, finalement, nous trouverons les racines dans l'enfance.

Ce mari est professeur de chimie ou de pharmacie. Donc, logiquement, après le meurtre qui a déclenché sa psychose, sa fuite le conduit vers son laboratoire (où, parmi les cornues, se déplace une laborantine qui préfigure curieusement Louise Brooks !). Car, on le sait, le travail constitue le rempart idéal derrière lequel traditionnellement se réfugie le refoulé. Là, il rencontre, venue en compagnie d'une visiteuse, une fillette qu'il traite paternellement et à laquelle il offre des bonbons. Une lettre, dans son courrier, l'inquiète. Le soir il rentre auprès de sa femme. Il lit le journal et voit sur la table un sabre oriental qu'il repousse avec une indifférence feinte qui ne cache pas sa répulsion. Puis le couple monte se coucher. Ils font un petit détour par la terrasse où le vent fait vibrer leurs vêtements ; la robe de la femme ondule. C'est le souffle du désir. Ils rentrent et, comme ils font chambre à part, le mari entre dans la sienne, laissant l'épouse hésitante un instant, après quoi elle gagne, déçue, son propre lit.

Un orage se prépare, éclate. Le mari sort, en rêve, sur la terrasse et voit, dans un buisson tout proche, un homme en casque colonial et armé d'une carabine, qui le met en joue. Cette apparition est liée à la lettre, au sabre oriental et à une sorte de bibelot hindou qui trône sur le guéridon du salon, devant la cheminée. Cet homme, ami d'enfance du Professeur et de son épouse, figure la jalousie en même temps que le goût de l'aventure, demeuré à l'état de velléité chez Mat-

thias, assumé au contraire par l'ami. Celui-ci tire. Le mari vole dans les airs. Retombé, il marche vers la maison et trouve la porte fermée. Il avance maintenant vers un sombre couloir dont l'issue, lointaine, paraît ensoleillée. Cette évocation d'anfractuosité nocturne creusée au bord d'une plage lumineuse ressemble à l'un des thèmes que John Huston magnifiera plastiquement dans son *Freud (Passions secrètes)*. Un train, du fond de la nuit, se précipite vers le Professeur ; il semble vu au travers d'un verre déformant et fonce avec une force de verge foreuse. D'une fenêtre, au passage, le colonial fait en souriant un salut de la main. Une ville sort de terre, les maisons se dressant autour d'une tour phallique. Matthias crie. Les cloches sonnent, chacune étant remplacée brusquement par une tête de femme. Il monte l'escalier extérieur, en spirale, de la tour, au cours d'une séquence qu'Orson Welles ne désavouerait pas. Il se réveille, puis reprend son cauchemar. Il court vers le train : jalousie, espoir de départ, attirance homosexuelle... La barrière du passage à niveau s'abaisse et l'arrête. Il imagine un procès, des juges, un bourreau, des joueurs de tambours, un cérémonial en jeux d'ombres et en formes chorégraphiquement stylisées dans des tableaux composés à la manière de ce que fera, près de quarante ans plus tard à la télévision, un Jean-Christophe Averty sacré inventeur génial par la critique. Matthias transporte des livres au centre d'un univers où semble planer l'ange exterminateur ; il brandit un sabre devant sa femme, mais ne parvient pas à la toucher. Il se hisse vers une lucarne et regarde. Une barque avance parmi les nénuphars ; le colonial y est assis à côté de l'épouse qui se penche et tire de l'eau une poupée emmaillottée. L'atmosphère morbide de cette séquence s'apparente très exactement à celle de certaines scènes de *La Prison* d'Ingmar Bergman. Matthias, derrière des barreaux, est furieux. Il se réveille. Son épouse accourt, l'apaise, lui caresse le

front. Sur la terrasse, des feuilles mortes voltigent au-dessus des fauteuils renversés par le vent.

La suite du film raconte l'arrivée du colonial qu'annonçait la lettre ; Matthias s'efforce de se dominer ; mais son trouble ne fait qu'empirer. La haine des objets pointus devient une obsession totalisatrice ; il tente de l'oublier en quittant son épouse et son ami pour rejoindre sa vieille mère compréhensive qui, dans son assiette, lui coupe en petits morceaux la viande qu'il mange à la cuiller.

Un soir, il rencontre au café un psychanalyste qui le convainc de se faire traiter. Et Pabst, alors, illustre poétiquement les confessions du patient à son médecin. Des actions, déjà vues en rêve ou au cours du récit, s'ajoutent à d'autres que nous ne connaissions pas, complétant un puzzle qu'au terme du défoulement le Professeur Matthias s'approprie d'un coup : il peut conserver sans terreur un coupe-papier dans sa main. Le voici déchargé de ses complexes.

La suite des séances d'analyse est présentée par le cinéaste avec un étonnant pouvoir de conviction. Ce film fut projeté en Amérique dans des sociétés d'études psychanalytiques et l'acteur incarnant le médecin reçut, dit-on, d'innombrables demandes de consultations !

Siegfried Kracauer, dans *From Caligari to Hitler*, souligne l'étroitesse des rapports qui existent entre **Les mystères d'une âme** et **Le montreur d'ombres** d'Arthur Robison ; mais il indique fort bien, également, ce qui différencie les deux œuvres : « tandis que le film de Pabst se révèle parfaitement insouciant du sens et de l'importance des régressions psychologiques, avec la froideur d'un rapport d'expert sur un cas psychanalytique, le film de Robison, plein d'imagination, prend passionnément parti dans les questions qu'il traite. On a appelé avec raison **Les mystères d'une âme** un habile mélange de film documentaire et de film de fiction ; en



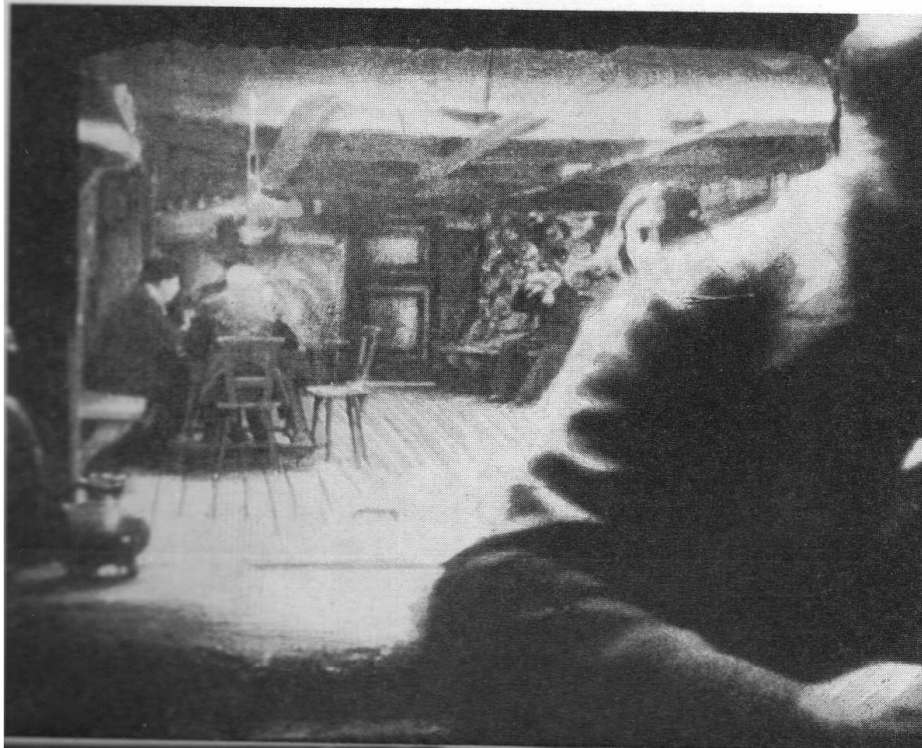
Erich Von Stroheim et Georg-Wilhelm Pabst.

Les Allemands à Hollywood : Pabst, Lang, Peter Lorre, Stroheim.





Der Schatz (Le Trésor), 1923.





La rue sans joie, 1925.



effet, dans son effort pour tendre à l'objectivité documentaire, Pabst s'en est tenu étroitement à la détermination des faits ».

Et Kracauer met parfaitement en évidence la réussite de Pabst lorsqu'il ajoute : « Du point de vue technique, le film est remarquable. Par exemple, des fragments du rêve que le Professeur se remémore pendant son traitement, ne sont pas montrés dans les endroits où ils se sont produits à l'origine ; mais ils se détachent sur un arrière-fond blanc pour qu'on y reconnaisse des souvenirs fragmentaires ».

... A L'AMOUR DE JEANNE NEY

Siegfried Kracauer qualifie *Man spielt nicht mit der Liebe* de film « peu important ». Nous pouvons lui faire confiance et aborder maintenant *Un amour de Jeanne Ney* qui doit être considéré, sur le plan de la technique visuelle, comme l'une des plus éblouissantes réussites de Pabst. Quant au récit lui-même, il souffre de déséquilibres qui laissent au spectateur un sentiment de décousu ou de complaisance mélodramatique. Le cinéaste en effet, n'a pas pu conduire son ouvrage de bout en bout en toute liberté.

Le choix d'un roman d'Ilya Ehrenbourg bâti sur le double thème de la politique et de l'amour marque bien les options de Pabst, les valeurs morales non conformistes qu'il se propose d'exalter ici. Mais, en cours de tournage, les directeurs de la U.F.A. constatèrent que ce film exprimait une trop vive sympathie à l'égard des Soviétiques. Et Pabst fut contraint d'infléchir le sujet dans le sens du romanesque sentimental. Ce qui n'empêcha pas son style de fulgurer au cœur de brillantes séquences très fluides emportées par un montage d'une remarquable efficacité.

A la description précise des lieux, à la vérité de

certains portraits se lient une invention du geste significatif, de l'attitude révélatrice des protagonistes et un art de rendre présentes les choses dans leur réalité physique afin de mieux capter, en s'appuyant sur elles, les affrontements ou les évolutions d'ordre psychologique. Le metteur en scène s'affranchit de tous les partis pris esthétiques d'écoles et joue, selon son propre tempérament, avec l'ensemble des possibilités du langage cinématographique : éclairage expressionniste, décors du Kammerspiel, reflets dans les miroirs, angles extraordinairement variés, gros plans brutaux, cristallins ou diffus, montage syncopé ou montage dans le mouvement, reconstitution quasi décorative d'un passage du drame, trouée naturaliste ou scènes saisies sur le vif dans la rue, évocations lyriques, surimpressions, atmosphères envoûtantes, brusquement rompues par un trait caricatural.

L'action débute en Crimée pendant la Révolution. La guerre civile fait rage. Les militaires tzaristes s'enivrent par lassitude tandis que les Bolchéviks organisent systématiquement les opérations de la prise du pouvoir. Un de leurs agents, Andréas, fait rêver Jeanne Ney, la fille d'un journaliste français lié, de toute évidence, aux forces de l'ancien régime : il achète au gluant Kabiliev des documents dont il se propose de faire bon usage contre les révolutionnaires. Mais son domestique mongol l'a surpris et le dénonce. Andréas, qui rend à Jeanne l'amour qu'elle lui porte, reçoit l'ordre d'arrêter le journaliste ; celui-ci se défend. Andréas le tue. Un instant plus tard, Jeanne entre dans le bureau de son père où Andréas est encore debout devant le cadavre. Violamment émue tout en demeurant compréhensive elle repousse l'homme qu'elle aime et qui vient d'abattre son père. Mais après quelques jours, au moment de s'embarquer pour la France, elle lui fait parvenir un message. Ils se rencontrent. Le domestique mongol, devenu chef d'une escouade de travailleurs, les surprend et désapprouve avec mauvaise humeur la présence d'Andréas auprès

de la fille d'un ennemi ; Jeanne, elle, a oublié qu'Andréas est l'assassin de son père. Belle victoire de l'amour : elle lui donne son adresse à Paris où elle habitera chez son oncle.

Cet oncle, directeur d'une agence de détective privé, est un affreux bonhomme qui vit parmi des amas de dossiers poussiéreux, en compagnie de sa fille aveugle. Il a deux vices, l'argent et les escargots, dont il se gave. Cet avare est aussi, bien sûr, un obsédé sexuel ; il refoule par égoïsme ses désirs inavouables. L'arrivée de sa jolie nièce lui permet de caresser de sordides arrière-pensées. Il chasse sa secrétaire et installe Jeanne à la machine à écrire.

Comme son frère le journaliste assassiné par les Rouges en Crimée, le détective parisien connaît Kabiliev qui, précisément, vient lui rendre visite. La fille aveugle s'éprend de cet enjôleur qui, sans en avoir l'air, lorgne sur le coffre-fort de l'oncle et sur Jeanne.

Simultanément, Andréas arrive, lui aussi, à Paris. Avec la complicité d'un camarade communiste, chauffeur de taxi, il parvient à rencontrer Jeanne, aux Buttes-Chaumont. La scène est magistralement enlevée par un long travelling qui suit Andréas courant le long des grilles parallèlement au taxi avant de se jeter dans les bras de Jeanne. Un peu plus tard, dans une imprimerie clandestine du P. C., Andréas participe au tirage de tracts destinés aux marins de Toulon. Il a été repéré par la police, car Kabiliev a fouillé le sac de Jeanne, y a trouvé son adresse et l'a communiquée aux flics.

A ce point de la narration, un nouvel élément va faire rebondir les péripéties : l'oncle a lancé ses détectives à la recherche d'un gros diamant, qui a été retrouvé. L'oncle a enfermé le joyau dans son coffre, et il danse, tout seul, en se réjouissant de l'argent que lui rapportera cette affaire réussie, lorsqu'une ombre se glisse chez lui : deux mains l'étranglent. C'est Kabiliev, qui prend le diamant et s'en va, tandis que

la fille aveugle, réveillée en sursaut, cherche à comprendre ce qui vient de se passer en palpant le cadavre de son père. Kabiliev a tout combiné pour qu'Andréas soit soupçonné : déjà les journaux publient sa photo en annonçant le meurtre de Raymond Ney.

Jeanne, qui a rejoint Andréas, accepte de monter avec lui dans une chambre d'hôtel. Ils s'embrassent près de la fenêtre et regardent, dans l'immeuble d'en face, une famille joyeuse qui fête un mariage. Ce bonheur bourgeois leur fait envie jusqu'au moment où ils aperçoivent la jeune épouse qui s'éloigne du groupe et pleure : cette fête n'est donc qu'un masque joli, plaqué sur la tristesse et la solitude. Ils comprennent mieux, tout à coup, l'hypocrisie de la morale légalisée, et la valeur incendiaire de leur reconnaissance mutuelle. Au matin, ils seront encore près de la fenêtre ; la pudeur passionnée de leurs baisers a pris le sens d'un défi que la pureté lance aux pieux mensonges de la société ; leur amour s'identifie au choix politique d'Andréas, il participe de la praxis destinée à changer le monde.

A peine sont-ils séparés qu'Andréas est arrêté. Jeanne comprend alors ce qui s'est passé la veille chez son oncle ; diverses présomptions, suivies d'une preuve indiscutable, lui donnent la certitude que Kabiliev est l'auteur du vol, du meurtre et des soupçons qui ont immédiatement pesé sur Andréas. Elle retrouve Kabiliev et le fait emprisonner.

Avec **L'amour de Jeanne Ney**, Pabst établit un constat sans complaisance des mœurs bourgeoises et, à travers Kabiliev, il montre l'une des créatures crapuleuses que la bourgeoisie peut engendrer et qu'elle s'efforce de conserver pour garantir sa survie en face de ceux qui travaillent consciemment à sa perte. Il ne condamne pas vraiment Kabiliev (personnage campé par Fritz Rasp avec une prodigieuse puissance dans la nuance), car il voit en lui un débrouillard qui est né logiquement de la corruption d'un système ; il le regarde

même parfois d'un œil attendri et ce n'est pas sans raison que l'on a pu évoquer, à propos de cette cynique fripouille, le Mackie Messer de **L'Opéra de quat'sous**. Le cinéaste éclaire le sujet en exaltant, en contrepoint de l'univers humain taré, les pouvoirs du désir amoureux ; ce thème sera d'ailleurs celui de ses œuvres majeures. Nous en apercevions déjà l'ébauche dans **La rue sans joie** ; nous le retrouverons dans **Crisis**.

CRISE

Dans ce film étrange, difficile à définir avec précision, le cinéaste parvient à cerner en douceur les motivations psychologiques d'une femme mariée, apparemment heureuse et secrètement insatisfaite. Il exploite les atmosphères plutôt que les péripéties d'une intrigue assez banale, bâtie à des fins démonstratives par une mise en présence de personnages très différenciés, trop volontairement typés : l'avocat distingué, surchargé de travail, délaisse inconsciemment son épouse qui, mal aimée, est attirée d'abord par la finesse rêveuse d'un artiste peintre, puis par la force brutale d'un boxeur, avant de retomber dans les bras de son mari.

Pabst ne se contente pas d'illustrer par de belles images ce prétexte romanesque un peu simpliste, certes, mais fondé néanmoins sur la vérité centrale autour de laquelle tournent ces aliénations singulières que, près de quarante ans plus tard, après Antonioni et Bergman, on nommera « les problèmes du couple ». Il pose clairement chacune des situations pour en développer les thèmes sous-jacents. A cette fin, il utilise un style rigoureux, privé d'effets, toujours efficacement élaboré en vue d'une explication des rapports inter-humains saisis à travers les comportements, les actions, le décor, l'ambiance et les visages. Il convertit chaque élément en narration visuelle au rythme souple qui, pareille à celle de **La rue sans joie**, doit beaucoup au Kammerspiel.

Pour une seule séquence, il recourt au montage rapide et à la surimpression : lorsqu'il s'agit de traduire subjectivement le tourment de l'épouse qui fuit affolée par sa recherche du plaisir, perdue dans un tourbillon de sentiments de culpabilité et incapable de savoir quelle route elle doit choisir.

Robert Storner vient d'épouser Irène (qui, dans certaines copies, se nomme Myra). Ce jeune avocat, déjà célèbre, aime bien sa femme ; il lui offre un luxe de grand bourgeois qui, selon lui, s'identifie au bonheur. Et pour gagner beaucoup d'argent, afin de maintenir le haut standing du ménage, il accepte toutes les affaires qui se présentent. Grisé par ses succès, il court au Palais, étudie des piles de dossiers, plaide et rentre chez lui pour, harcelé de coups de téléphone, continuer son labeur sans se préoccuper d'Irène qu'il croit heureuse. Ce qui n'est pas le cas. Au contraire, elle s'ennuie et, prisonnière entre ses beaux meubles, elle cherche à briser sa solitude en se liant à un groupe que domine Liane, oisive et sensuelle.

Un jour, Liane vient en visite chez Irène, accompagnée de Walter. Celui-ci, furtivement, dessine un portrait d'Irène, qui est étonnée de lire sur le papier une expression d'elle-même qu'elle ne connaissait pas : Walter vient de lui révéler l'être intérieur que son mari n'a jamais su comprendre et qu'il a nié, qu'il a masqué par alibi sous la joliesse des conventions mondaines. Touchée, Irène se rend dans l'atelier de Walter où elle découvre la passion que nourrit le peintre à son égard : il ne peint et ne dessine qu'elle. Lorsqu'il l'embrasse, elle lui rend son baiser, puis elle accepte de partir avec lui. L'époux, brusquement inquiet, décide de parler à Walter. Il pénètre chez lui et le surprend tandis qu'il commande par téléphone, deux billets de chemin de fer. Tout de suite, il comprend tout. Walter, de son côté, au terme d'une discussion courtoise avec Robert, est persuadé qu'il ne doit pas briser le couple.

A la gare, Irène attend Walter : c'est Robert qui arrive et l'emmène, sans un mot de reproche.

Mais cette première crise ne suffit pas à convaincre le mari de sa propre responsabilité. Il a rétabli son autorité ; il n'a pas restauré leur amour ! A peine a-t-il retrouvé Irène qu'il l'abandonne pour participer à une importante réunion de l'Ordre des avocats. L'épouse, déçue, rejoint donc Liane et son groupe dans une boîte de nuit. Elle y retrouve Walter, ivre par désespoir, qu'elle accuse de lâcheté. Elle se jette dans la fête et ne refuse pas, jusqu'à l'instant où il devient vraiment trop vulgaire, les avances d'un boxeur. Elle fuit.

Une nouvelle tentative de réconciliation avec Robert échoue. A contre-cœur, Irène va voir le boxeur à l'entraînement, l'emmène chez Walter où elle lui céderait par dépit si le peintre, amicalement, ne la retenait pas. Toutefois, ce bref rappel à ce que les Pharisiens nomment « la raison », n'empêche pas Irène de provoquer Robert et Walter par tous les moyens, ni d'affirmer violemment ses revendications de femme désireuse de vivre pleinement.

Incapables de s'entendre, Irène et Robert divorcent. Il faut que leur séparation soit légalement prononcée pour qu'un espoir renaisse : en sortant de l'audience, ils s'étreignent, prêts à essayer de reconstruire ensemble un couple harmonieux. Cette fin optimiste ne dépare pas cet ouvrage que Pabst maîtrise formellement et qu'en dépit de la froideur de Brigitte Helm il anime en peintre voluptueux. Capable de transformer sa caméra en un scapel, il peut aussi en faire une caresse, la douce excitation des zones érogènes que sa mise en scène constitue en espace de jeu. Sensible à l'injuste condition de la femme-objet enchâssée dans le monde bourgeois, il se veut éveilleur et chantre des forces de libération, toujours prêtes à se dénouer en elle. Cette toute puissance du désir, que l'on devine ici, va éclater dans ses deux films suivants, ses deux chefs-d'œuvre, par la grâce incarnée de Louise Brooks.

LA MIRACULEUSE LOUISE BROOKS

Loulou est un film inspiré de deux pièces de Frank Wedekind (1864-1918), **Erdgeist (L'Esprit de la terre)** qui date de 1893 et **Die Büchse der Pandora (La boîte de Pandore)** qui fut représentée à Vienne par Karl Krauss en mai 1905 (l'auteur interprétant le rôle de Jack l'Eventreur). Au cinéma, Asta Nielsen fut Loulou en 1919 dans un film d'Arzn Cserepy. En 1960, Rolf Thiele signa un remake de l'œuvre de Pabst avec Nadja Tiller dans le rôle principal. Rappelons qu'au théâtre, en français, une adaptation fusionnant les deux pièces de Wedekind fut écrite, sous le titre **Lulu**, par Pierre-Jean Jouve. En septembre 1962, elle fut montée à Paris par la Compagnie du Théâtre vivant à l'Athénée-Louis Juvet, dans une mise en scène de François Maistre. Françoise Spira y incarnait l'héroïne. L'accueil de la critique et du public fut glacial. Rappelons également que le thème des deux pièces de Wedekind fut à la base de **Loulou**, opéra qu'Alban Berg commença de composer en 1928 et qu'il n'avait pas achevé au moment de sa mort en 1935. Une exécution de concert eut lieu à Zurich en 1937 ; la première représentation scénique date de 1949, à la Biennale de Venise. L'Opéra de Francfort (Georg Solti, chef d'orchestre, et Günther Rennert, metteur en scène) le présenta avec un très vif succès à Paris, en mai 1960, au Théâtre des Nations, avec Helga Pilarczyk dans le rôle principal.

Mieux encore que **La rue sans joie**, **Loulou** assura la renommée internationale de G.-W. Pabst. La présence magique de Louise Brooks exalte ici le talent du cinéaste qui, par le miracle de cette actrice venue des Etats-Unis, va tout à coup fulgurer jusqu'au génie. Illuminée par un astre de chair et de feu unique dans l'histoire du septième art, cette œuvre d'une beauté scandaleuse attira sur elle la colère des bien-pensants. Les censures la mutilèrent. Les commerçants récrivirent les titres pour transformer complètement les rapports

établis entre les personnages : Schilgoch, qui fut sans doute le premier amant de Loulou, devient un brave père adoptif ; Alva, le fils de Peter Schoen, rebaptisé Frank, perd toute parenté avec l'homme qui épouse Loulou, qui est tué par elle au soir des noces, et on en fait un secrétaire peu scrupuleux afin de ne pas montrer au public, ô horreur, que le fils s'éprend de la nouvelle femme de son père alors même que le cadavre de celui-ci est encore tiède ; Anna, dont Pabst ne cache pas la passion homosexuelle, passe au rang de simple amie dévouée qui semble n'afficher des allures de garçonne que par goût du pittoresque. En outre, le film fut exploité avec une séquence finale que les hypocrites jugèrent apte à rassurer leurs frères : tandis que Pabst, fidèle à Wedekind, montrait Loulou mourant dans les bras de Jack l'Eventreur, ces puritains imaginèrent, pour clore cette histoire qui saccage leurs tabous, une petite morale médiocre que restituent parfaitement ces quelques lignes extraites du dépliant publicitaire distribué, à l'époque, aux directeurs de salles obscures... « A bout de ressources, Loulou est sur le point de demander à la prostitution le moyen d'apaiser sa faim. Mais un groupe de l'Armée du Salut passe à ce moment pour apporter des secours et un peu de pain aux malheureux de ce monde. Ce symbole sacré sauve la malheureuse et l'arrête sur la dernière pente où elle allait glisser ».

Par bonheur, une version complétée et rétablie selon l'original a pu être reconstituée. C'est elle que nous avons étudiée plan par plan, avec Borde et Courtade, dans **Le cinéma réaliste allemand** (Ed. Serdoc, Lyon, 1965).

Loulou fut l'objet d'analyses multiples et sérieuses qui nous dispensent d'accorder à cette œuvre les pages qu'elle mérite. Le lecteur peut aisément se reporter au chapitre que Lotte Eisner consacre à ce film dans **L'écran démoniaque** et, surtout, aux grands textes d'Ado Kyrou que rehaussent les louanges adressées à Louise

Brooks (Cf. **Amour-érotisme et cinéma**, pp. 475-492) et **Le Surréalisme au cinéma**, pp. 114-117, Ed. du Terrain vague). Louise Brooks, elle-même, a beaucoup écrit au sujet de son travail avec Pabst. Ses souvenirs témoignent de l'extraordinaire intuition qui lui permet, face au metteur en scène, de demeurer fidèle à sa nature féminine singulière, absolument libre, démultipliant par sa liberté la liberté des protagonistes et celle de Pabst. Le cinéaste, de son côté, comprit que cette liberté de son interprète valorisait sa propre création de maître d'œuvre. Louise Brooks, mieux que personne, a su définir la technique de leur collaboration qui déboucha au-delà de la technique, au-delà de la collaboration, en plein cœur de la poésie. En quelques lignes, l'actrice exprime avec une profonde intelligence l'exacte méthode pabstienne de la mise en scène lorsqu'elle dit, dans **Objectif 64** (N° 27, avril-mai 1964, Montréal) : « Contrairement à la plupart des metteurs en scène, M. Pabst ne possédait pas un catalogue de personnages dotés d'un repertoire précis d'expressions. D.-W. Griffith exigeait des gloussements de toutes les jeunes vierges en chaleur. Si M. Pabst filma jamais une jeune vierge prise d'un accès de rire, c'est que quelqu'un la chatouillait. **Il tenait en effet à ce que l'incitation motrice soit réelle, de telle sorte que la réaction de l'acteur puisse être naturelle.** (C'est moi qui souligne, F. B.). Cela, évidemment, ne satisfait pas toujours un auditoire habitué à des conventions précises de jeu. Lors de la sortie de **Loulou**, en 1929, les critiques protestèrent parce que Loulou n'exprimait pas sa douleur de la même façon que Sarah Bernhardt dans **La dame aux camélias...** ». Et pour illustrer cette manière chère à Pabst, elle donne l'exemple suivant : « Pour une scène d'amour avec Franz Lederer, je voulais porter un négligé très ajusté, mais M. Pabst me dit de mettre un simple peignoir, et de rester nue dessous. « Qui saura, m'exclamai-je, que je suis nue sous ce gros peignoir de laine ? » — « Lederer ! » répondit-il... ».

Nous déchiffrons, par ce bref dialogue, l'une des principales composantes du fameux « réalisme » de Pabst. Cette façon de diriger l'acteur à partir de la nécessaire vérité de « l'incitation motrice » ouvre à son écriture d'infinies possibilités de variations dramatiques qui conservent aux gestes et aux comportements joués un caractère vivant que la plus somptueuse brillance esthétique ne fige pas. Sous les lumières artificielles les plus étincelantes et dans la fluidité narrative la plus apparemment « artistique », il reste chez Pabst cet invisible noyau de la vérité autour duquel s'ordonnent les chaînes d'images fruitées. De la sorte, le cinéaste échappe aux pièges de la photogénie. Au niveau de la mise en place de chaque scène saisie dans le tissu du scénario, nous pouvons déceler une exigence similaire : « l'incitation motrice » naît ici de l'observation lucide de l'univers social, et, dès lors, la stylisation, même lorsqu'elle est flamboyante, ne glisse pas jusqu'à l'effusion du réalisme poétique, mais elle insinue, au contraire, entre la forme et le contenu, sans en rompre l'unité synthétique, un léger décalage qui permet de fonder le réalisme critique à l'intérieur du poème : les données immédiates du mélodrame se retournent et font miroir.

Dans la mesure où Pabst s'applique, en totale honnêteté, à respecter strictement cette attitude esthétique et éthique, il évite aisément le formalisme qui le guette ; évidemment, lorsqu'il y cédera, il cédera simultanément sur le fond sans cesser pour autant d'être sincère ; la sincérité deviendra son aveuglant alibi, le masque de son inconsciente démission. Il ne faudra pour cela qu'un peu de lassitude, l'émigration, le goût de plaire et de flatter. Mais jusqu'en 1932, il saura sauvegarder son potentiel de révolte généreuse pour lier la polémique cinglante à l'appel insurrectionnel en magnifiant la sensualité destructrice des oppressions sexuelles, et le pacifisme militant, noble bafoueur de l'héroïsme militaire.

Les pouvoirs corrosifs de Pabst ne seront jamais plus

efficaces que dans *Loulou* et *Le journal d'une fille perdue*. Pas une seule des pseudo-valeurs de la morale chrétienne, capitaliste et occidentale, ne résiste à l'offensive qu'il conduit avec ces deux films. Louise Brooks, femme-liseron, monte à l'assaut des statues, elle disjoint les pierres du temple, s'enroule autour des colonnes et s'épanouit au fronton, proclamant par sa seule pureté dévorante la victoire de l'innocence et de l'amour-fou sur la sagesse débilite imposée à la société par les Eglises, les Patries, les Familles. Loulou suffoque les bourgeois parce qu'elle dévoile au grand jour leurs rêves inavoués et parce qu'elle ose assumer, sans l'ombre d'une arrière-pensée, la glorification de l'instant ainsi qu'une existence exempte de péché. Cette créature irradiante a passé très vite de l'enfance à l'âge adulte. Elle est maintenant la protégée de Peter Schoen, magnat de la presse et du théâtre ; mais elle conserve une vive autonomie à l'égard de son amant, car elle n'est pas de celles que l'on peut acheter. Un jour, elle reçoit la visite de son ancien protecteur, le vieux Schilgoch, qui veut la persuader de recommencer une carrière en compagnie d'un de ses amis, un fort à bras nommé Rodrigo... Loulou traite ces deux hommes avec gentillesse, elle les garde avec elle, les nourrit, leur donne à boire et les entretient, ce qui indispose Peter Schoen. Elle prépare un numéro dans une revue de music-hall que monte Alva, le fils de Peter Schoen. Anna en dessine les costumes. Anna est amoureuse de Loulou.

Peter Schoen décide d'épouser la fille du Ministre de l'Intérieur car, dit-il, Loulou ne fait pas partie des femmes qu'on épouse. Ce mépris irrite Loulou. Elle se vengera. Non par jalousie, mais par horreur du mépris. Lorsque Peter Schoen, imprudemment, emmène sa future épouse dans les coulisses du théâtre, Loulou refuse d'entrer en scène ; elle attire Peter Schoen dans sa loge où la fiancée les découvre enlacés. Le beau mariage de Peter Schoen est rompu.

Subjugué par Loulou, Peter Schoen décide de l'épouser. Bien sûr, il croit ainsi pouvoir l'enchaîner. Or, le soir des nocces, elle continue comme toujours de vivre libre en ne se refusant aucun plaisir, aucun caprice. Puis elle se réfugie dans la chambre à coucher en compagnie de Schilgoch et de Rodrigo qui ont jonché de roses le lit nuptial. Les invités s'en vont. Un peu plus tard, après avoir fait le tour de l'appartement, Peter Schoen, visiblement inquiet, revient vers la jeune mariée : il la trouve caressant les cheveux d'Alva, son fils. Furieux, il tend un pistolet à Loulou et lui demande de se tuer : « Tu es un petit être malfaisant, dangereux pour trop de gens, pour leur repos comme pour le mien. Il faut que tu disparaisses. Si tu n'as pas le courage de te tuer, c'est moi qui t'abattrais comme un chien ». Le coup part. Pabst, avec un sens admirable de l'ellipse, fait comprendre que l'arme a tiré, en ne montrant, en plan moyen, que les yeux de Loulou. La séquence entière se cristallise en ce merveilleux et terrible regard. Peter Schoen vacille. Un filet de sang coule de sa bouche. Dans un ultime effort, il essaie d'embrasser Loulou. Il meurt.

Loulou passe au tribunal. D'une pâleur rayonnante sous son voile noir, elle attendrit les juges. Le procureur, cependant, l'accable. Pour couper court au réquisitoire, les amis de l'accusée provoquent un début de panique en actionnant la sonnette d'alarme. Loulou s'échappe, se rend chez Schoen où, déjà oublieuse du passé et des événements récents, très détendue, elle prend un bain et fait l'amour avec Alva. Ils partent ensemble, échouent dans un tripot parmi la pègre et les compagnons de Loulou. Alva joue et se ruine. Il est question de vendre Loulou à un riche tenancier de bordel égyptien. Pour sauver la situation, Anna, la lesbienne, accepte par dévouement de coucher avec Rodrigo ; puis, dégoûtée, elle le tue. Schilgoch, Alva et Loulou quittent les lieux sur une barque. Nous les retrouvons, misérablement installés dans une mansarde,

à Londres. La nuit de Noël, Loulou descend jusqu'à la rue et la rencontre d'un homme qui surgit du brouillard lui redonne le goût de vivre. Cet inconnu déclare ne pas avoir un sou en poche ; elle ne se soucie guère de ce détail ; elle l'emmène jusqu'à la soupente, car elle a besoin de volupté, non d'argent. Elle meurt pâmée sous l'étreinte de ce maniaque qui préfigure le « Maudit ».

Cette mort n'a rien d'un « salaire du péché » ou d'un rachat, parce que la destinée de Loulou, pareille à toute destinée humaine vécue dans la dignité et la haute morale de la liberté, est étrangère à toute idée de calvaire. Aucune allusion rédemptrice ne vient donc ternir cet anéantissement qui explose avec la joie charnelle d'être soi-même et d'avoir toujours été soi-même à l'intérieur du manège mondain des simulacres de la Foi, de l'Espérance et de la Charité.

De velours et de flamme, âme et corps confondus, Loulou jette le cri vengeur qui fait tomber les murailles de préjugés et qui, sur ces ruines, prépare l'avènement d'un bonheur constellé d'extases érotiques.

Le « miracle Louise Brooks » dont témoigne *Loulou*, se reproduisit dans *Tagebuch einer Verlorenen* (*Journal d'une fille perdue* ou *Trois pages d'un journal*). Porté par la sensualité lyrique de son interprète et jugeant avec la même lucidité accusatrice le monde corrompu de la bourgeoisie, Pabst conserve son élan vers la libération sexuelle, mais en même temps sa critique sociale devient plus âpre. Cela s'explique : 1928 avait marqué, pour l'Allemagne, le point culminant de son expansion économique ; aux élections de mai, le parti national-socialiste avait subi un échec tandis que les sociaux-démocrates marquaient des points. Ce succès socialiste durcit les positions des classes dirigeantes. Alfred Hugenberg, maître de l'industrie lourde, ne tarda pas à prendre contact avec Hitler qui, fort de cet appui financier, put réorganiser et revitaliser son parti. 1929 fut donc l'année tournante de la politique du Reich.

Les tensions antagonistes se dessinèrent plus nettement ; les deux extrémismes ennemis aiguisèrent leur dard de part et d'autre d'une classe moyenne paradoxalement jouisseuse et fascinée par les claquements de talon de la discipline prussienne. Aux quatre points cardinaux de cette nation en pleine mue, nous voyons le bordel et la caserne, la banque et le syndicat. Celui-ci fut d'emblée désigné comme victime par les trois autres. La seule chance du pays s'identifia, par conséquent, à la chance d'une véritable fraternité prolétarienne. Nous savons maintenant comment elle fut gâchée ; l'honneur du Pabst de cette époque-là restera d'avoir, avec un talent clairvoyant, dépensé beaucoup d'énergie pour la sauver. En anarchiste fougueux et cohérent, il montrera les abcès de fixation du pourrissement de la collectivité et de l'individu, il magnifiera l'amour et l'amitié, il attaquera la guerre et le militarisme, il appellera à une internationale solidarité ouvrière...

Prolongeant l'amoralisme libertaire de *Loulou*, *Le journal d'une fille perdue* dresse un portrait détaillé et frémissant de la bourgeoisie de l'Allemagne pré-nazie qui patageait dans la licence et qui n'avait foi qu'en l'armée ou la police. Sous l'action de ce révélateur ultrasensible qu'est Louise Brooks, divers milieux d'une même société apparaissent sous nos yeux avec leurs tares, saisis dans leur organique relation avec l'ensemble d'une débâcle des mœurs institutionnalisée, volontairement encouragée afin de provoquer le contre-courant qui, dans un proche avenir, deviendra le prétexte fondamental d'une proclamation de l'ordre nouveau en chemise brune.

Ce film fut logiquement la proie des censures officielles et des auto-censures de distributeurs ou d'exploitants. Des séquences furent tronquées, escamotées, bêtement tripatouillées ; comme pour *Loulou*, le final fut ignoblement maquillé en vue d'éviter un déflagrant retournement des valeurs.

Quels sont les divers milieux décrits ici au fil de l'intrigue ?

1° La famille Henning : le père, pharmacien, veuf, d'allure respectable, chasse sa gouvernante pour un motif assez mystérieux. Elle se suicide. Quelques regards et quelques sous-entendus laissent supposer qu'Henning et Meinert, son commis, portent la responsabilité de cette mort. Nous les devinons vaguement associés sur le plan des affaires et liés fermement par de communs souvenirs de débauche. Sous leurs airs de braves gens, ce sont des vicieux.

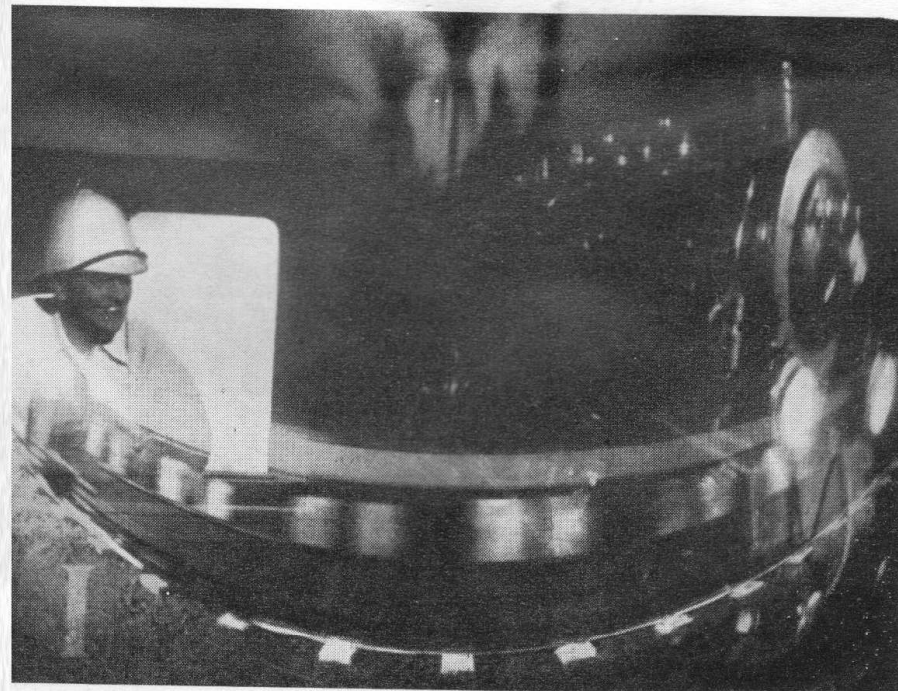
Thymiane (ou Mary dans certaines copies) vient d'avoir seize ans. Protestante, elle fête sa première communion. On lui offre des cadeaux. D'une tante, elle reçoit un cahier doré sur tranche dont elle fera son journal intime, et du comte Osdorff, un collier avec une breloque en forme de cœur, gravée aux armes de la famille. Ce comte n'est qu'un godelureau ; mais la famille lui pardonne son oisiveté et sa morgue : on a le sens de la hiérarchie, on respecte les titres ! Au soir de cette journée de première communion, Thymiane accepte le rendez-vous que lui a fixé Meinert et elle couche avec lui dans l'arrière-boutique.

Elle est enceinte. Tout le clan se sent déshonoré. Henning insiste auprès de Meinert pour qu'il l'épouse. Il refuse. A ses yeux, la dot ne sera pas suffisante. Un seul problème se pose alors : ne pas ternir les convenances qui prévoient qu'une fille-mère est un être indigne et qu'il faut lui préférer le mâle, surtout s'il est utile aux affaires familiales et même s'il est un infâme salaud. On place le bébé en nourrice et on met Thymiane dans une maison de redressement. L'honneur est sauf : le père peut épouser sa nouvelle gouvernante et Meinert continue à loucher sur le tiroir-caisse de la pharmacie tout en contemplant, en cachette, sa collection de photos pornographiques.

2° L'institution pour jeunes filles : elle est dirigée par

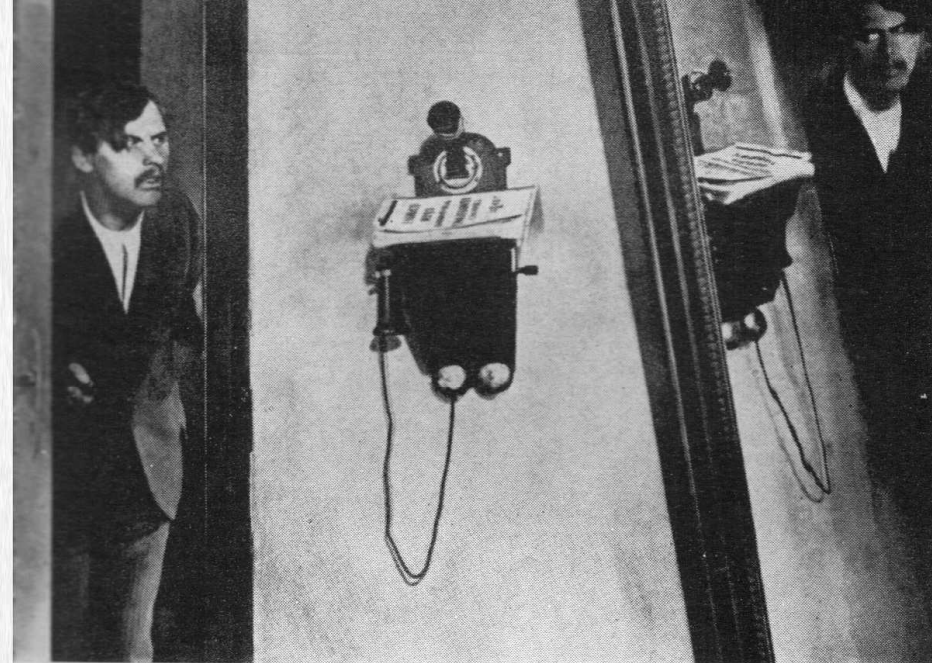


Les mystères d'une âme, 1925.

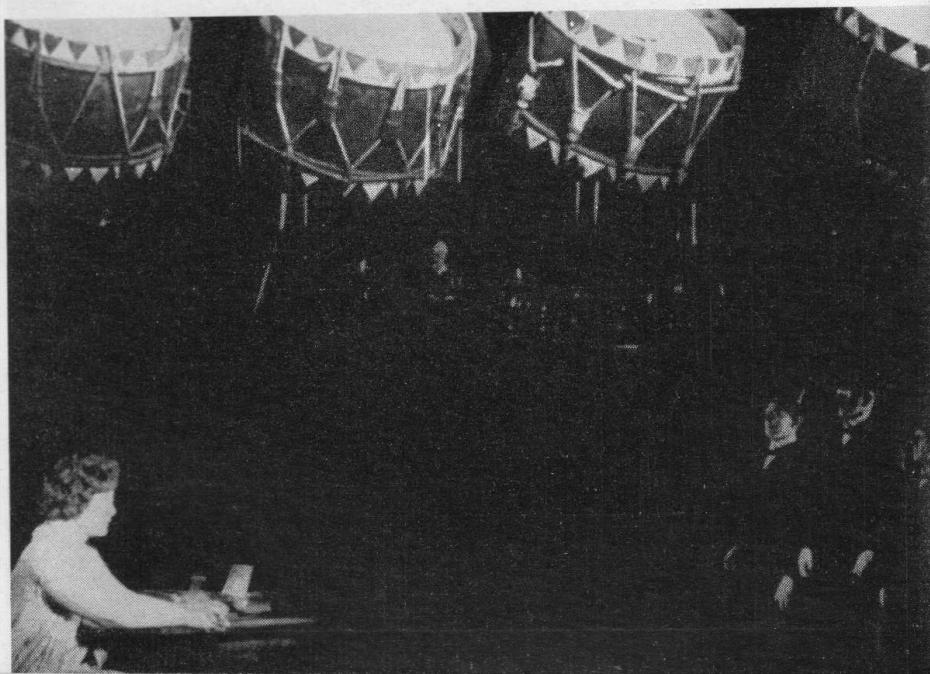




Les mystères d'une âme.



L'amour de Jeanne Ney, 1927.





Loulou, 1928.



une affreuse mégère et un chauve libidineux. Ce voyeur s'incline bien bas devant les dames patronnesses en tournée d'inspection ou devant les parents en visite ; mais il gratte sur le budget en faisant confectionner une cuisine à l'eau qu'on ne donnerait pas aux porcs. Il fouine partout et lorsqu'il confisque un bâton de rouge à lèvres, objet prohibé dans l'établissement, il se cache dans un coin pour s'en barbouiller la bouche. Les pensionnaires marchent au pas, mangent leur soupe en cadence et passent leur temps à rapiécer des nippes à la machine à coudre. Le règlement est d'une inqualifiable sévérité. La moindre faute est sanctionnée de châtiments corporels. Ce sadisme gratuit exaspère la haine des filles qui ne connaissent un peu de tendresse qu'au dortoir où la nuit favorise les étreintes, les attouchements, les frôlements et où se trament des projets d'évasion ou de révolte. Thymiane se prend d'amitié pour Erika ; elles fomentent une rébellion qui, lorsqu'elle se produit, dépasse leurs espoirs. La mégère et le tarte sont roués de coups. Elles en profitent pour voler les clés et s'enfuient.

Dehors, elles se séparent. L'intention de Thymiane est d'aller rejoindre son enfant. Elle se rend chez la nourrice qui lui apprend qu'il est mort. Thymiane reçoit cette nouvelle avec un léger sourire. La voici libre. Ce sourire, à lui seul, témoigne de la virulence du propos que Pabst introduit, pareil à un ferment, dans la pâte du mélodrame.

En traversant des quartiers qui sont ceux de **La rue sans joie**, Thymiane va retrouver Erika.

3° Le bordel : sous le regard maternel d'une vieille tenancière opulente qui ressemble aux dames patronnesses, Erika danse et boit du champagne. L'irruption de la timide Thymiane, accompagnée d'un marchand de saucisses, crée un choc : même avec sa pauvre blouse elle est d'une beauté sans pareille. Erika décide de lui prêter sa robe de soie. Les filles et les hommes

entourent Thymiane et suivent, impatients, ravis, la cérémonie de l'habillage. Thymiane apparaît splendide, radieuse. Elle boit une coupe de champagne et, grisée, se laisse emporter au rythme lent de la mélodie d'un disque du phono. Osdorff et Erika disparaissent dans un boudoir adjacent. Les couples tournent ou s'enlacent sur les divans. Deux femmes dansent ensemble, langoureusement. Le climat impose une envoûtante présence de lascivité. Thymiane s'abandonne au plaisir d'aimer et d'être aimée tout au long de cette séquence, l'une des plus pures, des plus irisées et des plus magnifiquement ineffables de l'anthologie érotique du cinéma (Cf. *Le cinéma réaliste allemand*, op. cit.).

Comparé à la famille et à la maison de redressement, le bordel est un lieu moins déshumanisé, car la franchise vaut mieux que le mensonge.

Pabst ajoute à ce tableau le procès de l'argent. Henning meurt. Meinert, qui a su manœuvrer, devient propriétaire de la pharmacie. Et Thymiane va hériter une forte somme. Ce bref événement déclenche des réactions significatives. Meinert chasse la veuve et ses deux enfants. Vicieux, donc égoïste, fier de sa puissance, il désire la savourer seul.

Membre d'une autre caste, mais tributaire d'une similaire conception du monde, le comte Osdorff réagit de la même façon. Lorsqu'il apprend que Thymiane est riche, il la demande en mariage et, immédiatement, se met à dessiner les plans de la villa qu'il fera construire avec la fortune de sa femme.

Convoquée à la pharmacie, par le notaire, pour y toucher la somme qui lui revient, Thymiane croise dans l'escalier la veuve et les enfants chassés par Meinert. Prise de pitié, elle appelle la fillette et lui remet les billets de l'héritage, tandis que Meinert enrage devant cet acte qu'il juge stupide. De son côté, en découvrant que Thymiane a fait cadeau de l'argent à sa petite demi-sœur, Osdorff se jette par la fenêtre.

Au cimetière, Thymiane rencontre le père d'Osdorff. Le vieux comte l'épouse. La voici comtesse et invitée à faire partie du comité des dames patronnesses intéressées à la maison de redressement. Elle les accompagne lors d'une visite d'inspection. Le chauve tartufe la reconnaît, esquisse une rapide moue d'étonnement et s'incline, respectueux. Puis on présente aux dames une pensionnaire que l'on dit être particulièrement récalcitrante. C'est Erika. A peine a-t-elle aperçu Thymiane qu'elle se précipite vers la jeune comtesse, son ancienne amie. Thymiane, après avoir dénoncé l'hypocrisie qui empoisonne toutes choses dans cette maison, sort en protégeant Erika qu'elle emmène avec elle.

Cette fin rassurante et faible n'est pas, je le rappelle, conforme à la version originale : Thymiane devenait à son tour teanncière de maison close. Elle optait pour la franche aliénation sociale contre l'illusoire bonté théologique ou humanitaire ; elle refusait les trompe-l'œil du réformisme sentimental et, assumant sa condition, elle incarnait cette certitude qu'à un mal global ne peut jamais répondre valablement qu'une transformation globale du monde.

DE WESTFRONT A DREIGROSCHENOPER

Entre *Loulou* et *Le journal d'une fille perdue*, qui est son dernier film muet, Pabst collabora à la mise en scène de *Die Weisse Hoelle von Piz Palü*, une œuvre du Dr Arnold Fank, célèbre spécialiste du film de montagne. Cet ouvrage parut en France sous le titre *Prisonniers de la montagne* puis, lors de sa reprise en version post-synchronisée, en 1938, il s'intitulait : *L'Enfer blanc du Piz Palü*. Selon Pierre Leprohon qui en parle longuement dans son livre *Le cinéma et la montagne* (Ed. J. Susse, Paris, 1944) le docteur Fank assurait la partie technique de la réalisation, et G.-W Pabst la partie psychologique. « ... La tragédie se joue là sur

deux plans : sur le plan de la nature dans l'écroulement des avalanches, les bourrasques de vent sur les arêtes neigeuses, le froid, le terrible froid de l'altitude et de la nuit. Sur le plan humain, c'est le drame des êtres voués à la mort, brusquement jetés devant le destin inexorable, les sentiments qui peu à peu cèdent sous l'instinct, la peur qui gagne, poussant l'un au désespoir, l'autre au bord de la folie... ».

Le cinéma sonore naquit pendant le tournage du *Journal d'une fille perdue* et Pabst, dès la fin de son travail, se rendit en Angleterre pour s'initier à la nouvelle technique. A son retour en Allemagne, au début du printemps 1930, il entreprit la réalisation de son premier film sonore, *Westfront 1918* ou *Quatre de l'infanterie*, maîtrisant tout de suite avec une aisance étonnante l'architecture expressive son-image. En effet, le dialogue, juste de ton et peu abondant, échappe au théâtre déclamatoire pour se fondre avec les bruits d'ambiance, en harmonie ou en contrepoint, dans le visuel du flux narratif.

Westfront s'affirme ouvertement pacifiste et antimilitariste. Pabst veut rendre sensible à chaque spectateur l'horreur de la guerre. A cette fin, il s'efforce de conférer à son récit l'impassible mouvement d'une bande d'actualités. Jamais le cinéaste ne fut plus proche de la théorie de la « Neue Sachlichkeit ». Il dédramatise l'action pour juxtaposer des fragments d'ordre documentaire qui reconstituent, le plus objectivement possible, un tableau de l'existence des soldats perdus dans la boue des tranchées, à chaque instant proies de l'épouvante, de la souffrance et de la mort. Nous les surprenons au repos, se lavant ou mangeant, inventant dans un îlot de détente, en plein ouragan de démente, le bonheur-mirage d'un rire ou d'un sourire. Mais ces moments passent vite. A peine oubliés, les obus recommencent de tomber du ciel. On sonne l'alarme. Il faut se regrouper dans le froid et la nuit, remonter vers les lignes ennemies, partir à l'assaut, ramper sous les bar-

belés, affronter la mitraille aveugle et se battre à l'arme blanche avant d'agoniser, tripes à l'air, tout seul, anonyme, héros absurde d'une mission absurde, tueur tué par des tueurs qui tuent pour ne pas être tués.

A l'intérieur de cette fresque atroce, le scénario profile deux intrigues complémentaires qui opèrent une mise en perspective de l'activité des combattants du front.

Un soldat, étudiant, connaît une idylle fugitive avec une jeune paysanne française : l'amour, plus fort que le patriotisme, peut réunir deux êtres de nationalités ennemies au centre même de la bataille et la guerre, du coup, apparaît dans sa nue impardonnable stupidité.

Karl, en permission, débarque dans sa ville. Des files de ménagères attendent devant les boutiques. Un bataillon défile, musique en tête. Des badauds applaudissent cette parade qui n'est, pourtant, qu'un prélude au massacre. Karl, impatient, va chez lui, pénètre à pas de loup dans son appartement pour faire brusquement à sa femme la bonne surprise de son retour... Elle est au lit avec un inconnu. Et pour s'excuser, elle rejette, non sans quelque raison, la responsabilité de son infidélité sur son mari : « Tu étais absent depuis si longtemps ! ». Le devoir militaire détruit l'amour ; la guerre brise à la racine les valeurs qu'elle prétend défendre. Ce beau sujet de méditation venait à son heure sur les écrans d'un pays déjà rongé, sournoisement par la fièvre du bellicisme revanchard. Mais la démonstration de Pabst demeure superficielle et abstraite. Le cinéaste ne profite pas de l'occasion que l'épisode du permissionnaire lui fournit pour peindre en analyste la vie de l'arrière et pour mettre en évidence, sur cette toile de fond, l'individu en uniforme cocufié non seulement par son épouse, mais encore par l'Etat-Major, par les politiciens, par les groupes d'affairistes, par le régime en général.

Le film se termine par une scène émouvante. Karl, touché par une balle, repose sur un brancard à l'infirmerie. Il expire doucement après avoir, dans son délire,

vu sa femme et entendu ses paroles. Il est recouvert d'un drap d'où émerge seulement son bras. A ses côtés, un Français blessé, qui ne sait pas encore que Karl est mort, lui saisit la main et murmure : « Ennemi... non... camarades... », cependant que surgit le mot « Fin ? ».

Ambigu dans la mesure où il ramène à une solution individuelle les problèmes d'un conflit collectif, ce geste de réconciliation indique les limites du message pabstien après 1930. Pour parler comme Sartre dans **La critique de la raison dialectique**, nous dirons que l'auteur, dorénavant, par faiblesse de tempérament ou par défaut de conscience, va renoncer à réintégrer le moment sociologique dans la totalisation historique. **Westfront** nous donne la guerre comme un Mal galopant issu d'une imprévisible Fatalité, sans arrière-fond économique et politique. La guerre est un phénomène cinématographiquement chosifié qu'il convient de dominer par les moyens de la sagesse volontaire (assimilable à la bonté prônée par le Réarmement moral). Vaincre la guerre équivaut à escalader le Piz Palü par la face Nord, parce que, pour Pabst, la guerre est un haut pic menaçant dressé, de toute éternité, par la turbulence géologique de la nature humaine. Délibérément, il préfère en ignorer les causes et la mécanique effroyable. Lui qui comprit si bien Freud, pourquoi ne poussa-t-il pas sa curiosité du côté de Marx ? Il aurait évité cet idéalisme pâlot qui court en filigrane de **Westfront** et qui veine dangereusement **Kameradschaft** ; il aurait évité aussi cette impardonnable erreur d'appréciation de la situation qui lui fit choisir de rentrer dans son pays un an après l'occupation de l'Autriche par les troupes hitlériennes et un mois après la mise sous protectorat nazi d'une grande partie de la Tchécoslovaquie démembrée par les accords de Munich.

En 1930, les autorités allemandes ne se sont pas trompées sur le sens profond de **Westfront**. Les censures qui avaient fulminé contre **Loulou** et **Le journal d'une fille perdue** restèrent très calmes. Le film fut autorisé

et, même, officieusement soutenu. A Berlin et à Paris il fut salué comme un chef-d'œuvre ; les Fédérations d'anciens combattants le recommandèrent à leurs adhérents : signe douteux et troublant de la brutalité spectaculaire du réquisitoire antimilitariste et pacifiste. Ajoutons que l'autorisation décernée à **Westfront** coïncida très exactement avec l'interdiction de **L'âge d'or** en France et de **A l'ouest rien de nouveau** en Allemagne ; l'ouvrage de Lewis Milestone agaça des susceptibilités que celui de Pabst semble plutôt avoir flattées.

Dénonçant l'esprit radical-socialiste de **Westfront**, Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois) ne fut pas dupe. Il écrivit dans **La revue du cinéma** (n° 18, janvier 1931) un article perspicace qu'il faudrait pouvoir citer en entier : « ...il est impossible de juger un film de guerre ou même d'en parler sans envisager l'esprit dans lequel il a été fait et la portée qu'il pourra avoir sur le public. Toutes précautions prises à ce sujet, je dirai que **Westfront 1918** est un film plus travaillé, plus personnel, plus « artistique » que **A l'Ouest rien de nouveau**, mais qu'il ne possède pas la puissance dévastatrice de celui-ci, qu'il lui reste inférieur dans l'horreur qu'il inspire et que la propagande antiguerrière qu'il fera sera d'un degré moindre que celle du film américain. Sans doute G.-W. Pabst nous montre la souffrance et la mort, et nous fait entendre des plaintes lamentables de blessés qu'on ne voit pas, sans doute la guerre est horrible, puisque les « quatre » finissent tragiquement par la mort ou la folie, mais à la guerre reste attachée une idée de « devoir ». Les hommes meurent effroyablement, mais avec l'idée que le sacrifice n'est pas inutile puisque l'idée de patrie reste encore attachée à leurs paroles. Comme nous voici loin de l'admirable « Pourquoi ? » de **A l'Ouest rien de nouveau !** ».

Jean-Georges Auriol reprit le sujet, en l'élargissant, dans une analyse générale du « genre » que constituent les films de guerre à tendance pacifiste (Cf. **Revue du cinéma**, numéro spécial sur la guerre et le film militaire.

1^{er} mai 1931. C'était la belle époque de la vraie critique française du cinéma. La revue n'était pas *Les cahiers*). Auriol remarque : « L'analyse des films de guerre dépasse le cadre de la critique professionnelle : l'homme de métier qui a vu *A l'Ouest rien de nouveau* et *Quatre de l'infanterie* en privé est forcé d'admirer le travail de Milestone et celui de Pabst. Si par surcroît il n'a aucun respect pour la guerre, il pensera que ces deux grands films brutaux et vivants vont impressionner favorablement les masses. C'est là qu'il se trompe : un film objectif ne peut convertir ou émouvoir qu'un nombre infime de spectateurs. Le parti-pris de Léon Moussinac qui condamna tous les films de guerre en général et conseilla à ses lecteurs de ne les voir que pour les siffler m'avait paru au premier abord un peu gros, et il était vraiment impossible, pour les meilleures raisons du monde, de siffler les deux films en question sans créer de nouvelles confusions dans le public : si des amis de Moussinac étaient allés protester contre la projection de *A l'Ouest* par exemple, on les aurait pris pour des Jeunesse Patriotes. Mais qu'on ne s'y trompe pas, les amateurs de la guerre ont su trouver leur compte dans tous ces films... Donc, en principe, tous les films de guerre sont mauvais, d'abord parce qu'ils passeront forcément à côté des vraies raisons qui existent de détester la guerre, et parce qu'ils ne peuvent rendre ennemis de la guerre que des gens déjà fermement convaincus ; les autres, ceux qui ont pu être impressionnés en bien par les formidables tableaux de *A l'Ouest*, par la vie sordide des soldats de Pabst, ils seront aussi bien sensibles au prochain appel de clairons, bien rythmés, avec les tambours à la rescousse, cette musique effroyablement grisante dont les cliques de l'armée française, plus que toutes les autres, ont le secret... ». Je n'ajouterai pas un mot à ces lignes si ce n'est, en passant, un regret : celui de constater que les critiques « de gauche » qui en 1965 couvrent d'éloges *Week-end à Zuydcoote* et, plus encore, *La 317^e section*,

se trompent s'ils croient être les héritiers spirituels de Moussinac.

Après *Westfront*, Pabst confectionne en quinze jours une comédie légère pour Henny Porten, *Skandal um Eva*, puis il met en chantier son film le plus célèbre : *Die Dreigroschenoper* (L'Opéra de quat'sous) d'après Brecht et Kurt Weill.

En 1728, l'auteur dramatique anglais John Gay (1688-1732) et le musicien Pepusch font représenter à Londres *The Beggar's Opera* (L'Opéra des gueux) ouvrage qui se propose de parodier Haendel et d'offrir, transplantée dans le milieu de la pègre, une satire des classes dirigeantes. L'histoire pittoresque et romantique du Capitaine Macheath, sous-tendue par un cynisme astringent, renvoie aux spectateurs de la bonne société l'image grossie de leur propre manière d'être : la pègre se comporte comme l'aristocratie parce que celle-ci, derrière ses belles manières, ne se comporte pas autrement que la pègre.

Brecht, par son adaptation, ne trahit pas l'ironie aiguë de John Gay. Au contraire, il tente de l'envenimer ; car il devine, en effet, que cette fable risque facilement d'échapper à son objet pour glisser imperceptiblement de l'intention critique au simple délassement euphorisant. Mais il refuse d'introduire dans le canevas l'élément positif qui serait capable de signifier directement la dénivellation caricaturale, tel que pourrait le faire, par exemple, un héros progressiste ou un groupe de prolétaires fonctionnant comme chœur et démasquant le subterfuge. Il préfère, en génial dramaturge, laisser à la forme théâtrale le soin de contredire les pensées et les actes des protagonistes afin que le fantôme de l'éthique révolutionnaire vienne hanter le spectacle, c'est-à-dire transir le spectateur sans rien lui ôter de son plaisir. A cet égard, la musique de Weill et les songs jouent un rôle primordial, inverse de celui des refrains décoratifs de l'opérette traditionnelle. L'extrême

et inapparente subtilité de l'œuvre implique, par conséquent, pour le metteur en scène et pour les interprètes, une singulière compréhension de la nature démystificatrice de ce théâtre. Bernard Dort, dans son livre intitulé **Lecture de Brecht** (Ed. du Seuil, Paris, 1960) a parfaitement démonté le mécanisme créatif de l'auteur de l'œuvre de John Gay réactualisée. Il a insisté sur le piège tendu par Brecht au cœur du divertissement : « ... l'irréalité même de l'opéra renvoie à la réalité de l'homme-animal bourgeois. Des songes bourgeois, Brecht nous prie de remonter jusqu'à la réalité bourgeoise ».

Le déclic le plus important, destiné à faire basculer la joviale imagerie du côté de la charge pamphlétaire, c'est toujours le couplet. Il est habilement placé en hors-texte et doit être chanté de manière à rompre l'action ; il est le révulsif didactique qui fait cailler noirâtre la rose poésie des voyous sympathiques et des filles de joie :

« Beaux Messieurs, qui venez nous prêcher
De vivre honnêtes et de fuir le péché,
Vous devriez d'abord nous donner à croûter
Après, parlez : vous serez écoutés.
Vous aimez **votre** panse et **notre** honnêteté,
Alors, une fois pour toutes, écoutez :
Vous pouvez retourner ça dans tous les sens,
Le bouffe vient d'abord, ensuite la morale ! »

Un déclic du même ordre que celui obtenu par le chant peut également être provoqué, à la représentation, par un détail de décor, de costume ou de maquillage, par une attitude, le ton d'une réplique, les lumières, bref par une mise en scène très serrée et continuellement apte à rendre transparent le miroir et flagrante l'illusion. Cependant, il faut ici prendre garde au fait que le texte de **L'Opéra de quat' sous** ne suggère pas, à lui seul, ces possibles trouées vers une lecture scénique au deuxième degré. Après cet ouvrage,

Brecht ne pouvait, comme le signale judicieusement Dort, que radicaliser ce genre de spectacle-piège (ce qu'il fit avec **Mahagonny**) ou édifier un autre théâtre (ce qu'illustre l'ensemble de son œuvre, pratique et théorique). La joliesse et le charme de **L'Opéra de quat' sous**, tout de suite, l'ont gêné, de même probablement que l'énorme succès rencontré par les représentations inaugurées le 31 août 1928 au Schiffbauerdammtheater de Berlin et qui établirent sa renommée sur une sorte de malentendu : l'adhésion reconnaissante du public bourgeois risquait de consacrer en lui un écrivain bourgeois. Pour corriger cette impression que pouvait laisser **L'Opéra de quat' sous**, il écrivit, puis fit publier à Amsterdam, en 1934, un an après l'autodafé de ses livres par les Nazis et son exil, **Le roman de quat' sous** qui renonce aux ambivalences de la parabole frangée de romantisme pour foncer droit au but : la mise à nu du système capitaliste. « Les livres d'histoire et les biographies ne suffisent plus ; montrez-nous les feuilles de paye ! » s'exclame-t-il, par la voix du Juge Suprême, à la dernière page.

Ces brèves indications qui concernent l'imprécise ambiguïté de **L'Opéra de quat' sous** et l'équivoque de son triomphe public, étaient indispensables pour tenter de comprendre dans quel esprit Pabst aurait dû aborder la transposition cinématographique de cette œuvre. Or, il y vit surtout, comme la plupart des spectateurs, l'occasion d'une promenade parmi les canailles en hillons et les bohèmes, sans chercher à réfléchir clairement, par ce biais, les mœurs de son temps. Alors que, pour Brecht, la virulence implicite de la fable dictait à n'importe quelle intelligence sensible un style de représentation articulé sur plusieurs plans, pour Pabst, au contraire, le contenu paraissait sans double fond et uniquement prétexte à des variations illustratives. Pour lui, les bas-fonds de l'ère victorienne sont un excellent thème d'évasion ; il se propose d'en exploiter l'ambiance et les personnages sans se demander si,

à l'écran, le choix d'une autre localisation ou d'une autre période historique ne serait pas plus efficace. (En 1956, pour la création italienne de **L'Opéra de quat' sous**, avec la collaboration de Brecht, le Piccolo teatro de Milan, situa l'action à New York vers 1910). Pabst ne se pose pas de question. Il veut plaire. Le sujet, en défroque d'aventure, le ravit. Il ne le déshabille pas. Et la popularité des mélodies de Weill lui paraît être une aubaine puisque le cinéma des débuts du sonore est friand d'opérette. Les Américains, qui investissent du dollar dans l'industrie cinématographique européenne, désirent du populisme et des chansons. Coproduction germano-américaine (Warner - Tobis), **L'Opéra de quat' sous** peut, désarmé, correspondre aux critères commerciaux des commanditaires. Le cinéaste et son scénariste, Léo Lania, vont donc travailler dans ce sens. Brecht s'y oppose. Puis, vite las de cette bagarre, il abandonne avec l'espoir que, malgré tout, l'essentiel sera sauvegardé. Hélas, de multiples indices ne tardent pas à lui révéler l'étendue de la duperie. Pour n'en prendre qu'un seul, mentionnons que Pabst, après avoir changé l'emplacement des songs, les prive de leur autonome dynamisme discréditant et les dilue dans le mouvement narratif des intrigues. Ainsi, l'arête réaliste du « théâtre épique » s'évanouit et ne laisse flotter que des rengaines dans une brume lumineuse, non exempte de sortilèges, certes, mais foncièrement étrangère à l'initial propos brechtien.

Brecht et Weill, par l'intermédiaire de leurs avocats, déposèrent une plainte pendant le tournage du film. Le procès, en octobre 1930, défraya la chronique et passionna le Tout-Berlin. Afin de fourvoyer le sens des débats, on chercha une mauvaise querelle à Brecht en l'accusant d'avoir plagié François Villon avec sa « Ballade de merci » qui précède les ultimes répliques de la pièce. Il riposta en défendant non le **droit d'auteur**, terrain sur lequel ses adversaires pointilleux se plaçaient, mais le **droit du spectateur**. Cette distinction suffit

à déterminer les véritables raisons de sa protestation ; celle-ci vise l'écriture inadéquate de la mise en scène et non une quelconque absence de fidélité littérale à son œuvre. Ce n'est pas par vaniteux amour-propre d'auteur froissé qu'il se bat alors, mais par discipline intellectuelle d'homme engagé dans une haute lutte : lutte en faveur d'une culture accoucheuse de justice, de liberté, d'avenir humaniste, et contre une culture courtisane, adoratrice du passé mort, hochet de luxe et opium du peuple.

Le 4 novembre 1930, Brecht fut condamné à payer les frais du procès ; le tribunal ne retint aucun de ses griefs, tandis que Weill obtint gain de cause. (Cf., à ce propos l'article de Lotte Eisner dans **Europe**, n° spécial Brecht 133-134, janvier-février 1957).

Dans une longue étude intitulée **Die Dreigroschenoper, ritratto del Pabst prenazista**, Fernaldo di Giammateo établit un lourd dossier contre **L'Opéra de quat' sous** filmé par Pabst. (Cf. **Bianco e Nero**, n° 8-9 août-septembre 1960). Il explique avec vigueur pourquoi et comment ce qu'il nomme la paresse spirituelle de Pabst infléchit, d'un bout à l'autre, le film vers ce que Brecht, justement, aurait voulu éviter ; l'agréable divertissement chantant qui, émaillé des séductions dépaysantes de la gouaille des bastringues, appelle chez le spectateur une passive complicité et non une participation, dialectiquement court-circuitée du plaisir esthétique au jugement éthique, ou vice versa. Je ne reviens pas sur cet aspect du divorce idéologique intervenu entre le dramaturge et le cinéaste. (**Les cahiers du cinéma**, dans leur n° 114, spécial Brecht, de décembre 1960 publient le scénario original, intitulé **La Bosse**, rédigé par Brecht et les collaborateurs du premier traitement de l'adaptation : Slatan Dudow, Caspar Neher, Leo Lania. Dans ce même numéro, on trouve également d'autres informations importantes sur le même sujet, notamment des fragments d'un long texte de Brecht, réflexions sur son

procès perdu et sur le système de la production cinématographique en général).

Si l'on oublie Brecht et John Gay pour se placer dans la perspective adoptée par un public disposé au simple amusement d'un soir, le film de Pabst gagne brusquement des prestiges qui ne relèvent pas tous de la virtuosité formelle et du clin d'œil de péripatéticienne. Si l'on envisage ce qu'il est, non ce qu'il aurait pu être à l'échelle brechtienne, il ne manque pas de nous ouvrir l'univers enchanté d'une fantaisie fastueuse où l'insolite poésie du décor d'Andréjew crée un climat propice au déploiement satiné de la tendresse et de la cruauté, de la sensualité, de l'effronterie, du cynisme et de la révolte. Le non-conformisme du Pabst anarchisant réapparaît au tournant d'innombrables séquences pour faire éclater l'humour vengeur sous le charme désuet des tableaux, et l'inspiration — surtout dans la version allemande — avec une vivacité inattendue, remonte aux sources, vers la magie de *Loulou*, du *Journal d'une fille perdue* et des meilleurs passages de *La rue sans joie*.

Le film de Pabst vibre mieux, incontestablement, que l'adaptation anglaise de John Gay, *The beggar's opera* (1953), réalisée en couleurs par Peter Brook avec Laurence Olivier dans le rôle du capitaine Macheath, ouvrage curieusement méconnu et beaucoup plus tonique, par sa truculence libertaire, que le très surfait *Tom Jones* de Tony Richardson auquel il s'apparente à des titres divers.

L'argument mis en scène par Pabst est aussi connu que les refrains de Kurt Weill. Résumons-le, pour mémoire. L'élégant Mackie Messer (le capitaine Macheath de John Gay) est le Don Juan d'un vaste quartier londonien où la misère côtoie le vice. Proxénète adoré de ses affriolantes protégées, il est aussi le maître autoritaire et respecté des malfaiteurs. Une bande de malandrins travaille sous ses ordres. Il prépare scientifiquement les mauvais coups et couvre ses

acolytes avec morgue et assurance parce qu'il est lié au chef de la police, Tiger Brown. En effet, par mutuel chantage, survit entre eux une vieille amitié plus utile que sincère. Ils s'entendent comme larrons en foire.

Mackie tombe amoureux d'une créature délicate, Polly, la fille du roi des mendiants, l'avare et visqueux Peachum, qui loue à la racaille des déguisements d'infirmes miséreux, haillons, béquilles, prothèses postiches, et qui prend au passage un coquet pourcentage sur les aumônes ramassées par ces faux aveugles et ces faux paralytiques. Jour et nuit, il est penché sur ses livres de comptes. Il gagne beaucoup d'argent. Bel exemple, en morale capitaliste, des pensées pour feuillets de calendrier : il n'y a pas de sot métier et la fin justifie les moyens ! Mackie désire que le mariage soit célébré en grandes pompes dans un entrepôt du port : il fait voler par sa bande le lit, des meubles, de l'argenterie, la robe de mariée, des victuailles, et même le pasteur. Pour se donner une satisfaction supplémentaire, il exige la présence de Brown. (Hello Mackie ! Hello, Jackie !).

En apprenant le mariage de Polly avec Mackie, Peachum se met en colère. En commerçant sérieux, il se sent déshonoré de donner sa fille à un homme qui n'a guère dépassé les méthodes artisanales et qui n'a pas encore réussi, comme lui, à faire légaliser le vol et à industrialiser la misère. Polly annonce à Mackie que son arrestation est imminente. « Cette fois-ci, Brown te fait dire qu'il ne peut rien pour toi ! ». Mackie décide de se mettre à l'abri chez les filles. Polly le remplacera à la tête de la bande. Tout d'abord, les mauvais garçons sourient à l'idée d'être commandés par une faible femme. Elle leur enfonce leur sourire dans la gorge en prouvant d'emblée son sens de l'autorité et de l'organisation ; sous la douce créature se réveille une implacable femme d'affaires.

Mackie se prélassait au bordel. Une de ses amies,

Jenny, jalouse et achetée par Madame Peachum, le vend aux flics. Il s'enfuit par les toits et, redescendu jusqu'au trottoir, il ne peut résister aux propositions d'une belle de nuit, en dépit du pressentiment « que le Mont de Vénus sera son Golgotha » (citation d'un vers de Brecht). On l'arrête. On le met en prison. Pendant ce temps, Polly fait prospérer son entreprise. Elle a fondé une société anonyme et les voleurs sont devenus les membres de son Conseil d'administration. En d'autres termes, ils sont restés voleurs, mais maintenant, ils ne se salissent plus les mains. Ils fument de gros cigares, sont vêtus avec chic, et trônent dans de confortables fauteuils.

Mackie s'évade. Peachum qui veut se venger de Brown, lance par les rues un long cortège de mendiants qui doit couper la route au défilé de parade conduisant la reine aux cérémonies du couronnement. Au dernier moment, il tente vainement d'arrêter le flot des miséreux qui avance jusqu'au carrosse royal et le stoppe. La reine se sent mal en voyant la pauvreté de ses sujets. Mais tout finit bien, comme dans les contes de fées, les romans-feuilletons et les films commerciaux. Couplets :

« Ainsi vient la fin heureuse
Comme au ciné, bien souvent,
L'argent, chose précieuse
Facilit' le dénouement.
En eau trouble celui qui pêche
Roule l'autre, mais tous deux
S'accommodent et vont de mèche
Bouffer le pain des malheureux. »

En réalité, tout finit mal puisque tout finit bien pour les crapules uniquement, et puisque le vol, dès cet instant, devient une activité officiellement couverte par la loi. Brown, évidemment, est cassé de ses fonctions pour n'avoir pas su éviter à la souveraine la vue des misé-



Le journal d'une fille perdue, 1929.



Westfront 1918 (Quatre de l'infanterie), 1930.





Leni Riefensthal dans L'Enfer de Piz Pallu, 1929.

L'Opéra de Quat' Sous, 1931.



reux. Or, sa disgrâce est une chance : « Un ancien chef de la police fera dans une banque un excellent président du conseil d'administration ! » Peachum, lui aussi retrouve la faveur de tous. (« Avec **votre** argent et **mon** expérience... » dit-il pour convaincre les associés de sa fille). On sable le champagne. Mackie et Brown se rappellent quelques souvenirs du bon vieux temps de leur camaraderie nouée aux Indes pendant la guerre coloniale, et on chante.

Cette dernière séquence, comme tout le film, dégage une signification floue et diffuse, beaucoup trop faible si l'on considère le potentiel révolutionnaire de la situation terminale. Dans la pièce, une tirade de Mackie avait l'avantage de mettre en relief l'aliénation capitaliste, diaboliquement dissimulatrice, emblématiquement figurée par la promotion sociale des méchants, des fripouilles, des fourbes, des traîtres et des assassins par procuration : « ... Mesdames et Messieurs, vous voyez devant vous l'un des derniers représentants d'une classe appelée à disparaître. Nous autres, petits artisans aux méthodes désuètes, qui travaillons avec d'anodines pinces-monseigneur les tiroirs-caisses des petits boutiquiers, nous sommes étouffés par les grandes entreprises appuyées par les banques. Qu'est-ce qu'un passe-partout, comparé à une action de société anonyme ? Qu'est-ce que le cambriolage d'une banque, comparé à la fondation d'une banque ? Qu'est-ce que tuer un homme, comparé au fait de lui donner un travail rétribué ?... ».

Normalement, la tragi-comédie de Pabst reçut le visa de la censure en Allemagne. (Il lui fut retiré en août 1933). Dans d'autres pays, le film fut interdit, non pour sa thématique, mais pour le cortège des mendiants avec leurs pancartes (« Dieu nous a faits à son image ») et pour la scène de la reine, scène souvent jugée comme une injure à l'adresse de l'Angleterre. En France, **L'Opéra de quat' sous** fut reçu avec éloges de la critique sérieuse et succès public. Une fois de plus,

le nom de Pabst s'affirmait comme label de qualité. Florelle et Préjean étaient des vedettes à la mode. On ne savait pas grand' chose de Brecht (qui continua d'être ignoré pendant près de trente ans). On apprécia les raffinements décoratifs, l'atmosphère un peu trouble, la préciosité des cadrages, l'originalité des angles « psychologiques » (le travelling n'était pas encore devenu une question de morale !), les airs frondeurs de la partition et une certaine perversité pabstienne. Dans **La revue du cinéma** (n° 22, mai 1931), Louis Chavance déclare que le film est bien supérieur à la pièce et il loue l'élégance formelle de l'ouvrage plutôt que son contenu implicite. Cela ne doit pas nous étonner. Nous venons de parler de la métamorphose qui s'est accomplie à travers la réalisation de Pabst. Mais il convient de savoir aussi que la version française édulcore le sujet beaucoup plus visiblement que la version allemande. Cela tient aux interprètes, ou mieux : à une direction d'acteurs qui s'est laissée corrompre par la débrouillarde aisance de comédiens parisiens prompts à confondre le vaudeville avec le théâtre. Les Allemands, eux, avaient pu apprendre leur métier au cœur d'une conception moins frivole de leur art ; du cabaret à la scène, de la tragédie à la comédie, la tradition germanique de la dramaturgie et du spectacle avait, durant trois décennies du XX^e siècle, fécondé un vaste domaine qui, en France, était resté l'apanage de quelques francs-tireurs du Cartel. Plusieurs des interprètes allemands avaient été les créateurs de la pièce sous la direction d'Eric Engel au Schiffbauerdammtheater (où le Berliner Ensemble s'installa en 1954) ; presque tous, ils avaient déjà compris et médité les premières leçons de Brecht. Un Ernst Busch (le chanteur des rues), dont la carrière témoigne d'une exemplaire conscience artistique et politique, devait avoir, par sa seule présence, une influence bénéfique sur l'équipe technique, le metteur en scène et les acteurs.

Si l'on compare le Mackie Messer de Rudolf Forster

à celui d'Albert Préjean, mille différences légères et essentielles sautent aux yeux ou à l'oreille ; ces deux talents de composition ne possèdent pas le même poids spécifique, la même densité de présence, le même magnétisme ; autre maintien, autre port de tête, autre démarche, autre manière d'être et d'agir : Forster investit de nonchalance feinte et de gravité son personnage, tandis que Préjean le laisse inconsciemment flotter du côté des fantoches de René Clair ; il nous donne le sentiment de poursuivre à Londres ses aventures de **Sous les toits de Paris**. Lorsqu'une femme l'embrasse, Forster conserve les mains dans les poches de son pantalon ; Préjean, au contraire, garde les bras ballants.

Corollairement, les figurants s'expriment, par la mimique et la parole, à l'unisson de leur meneur de jeu ; l'opérateur lui-même paraît avoir accordé ses lumières à ces deux suites de tableaux (qui se ressemblent, mais qui sont de substances homogénéisées autrement), au point que l'image de la version allemande s'annonce par le clair obscur d'accent expressionniste et celle de la version française par les gris perlés d'un impressionnisme à la Epstein. Les dialogues contribuent également à tramer différemment l'espace poétique, la langue de Brecht — ou, du moins, ce qui en reste en écho — étant plus flammée que celle de sa traduction émolliente.

La confusion, en ce qui concerne l'art allemand en général et celui de Brecht en particulier, est indescriptible chez tous ceux que Paris bidonise depuis longtemps. **Maitre Puntila et son valet Matti**, par exemple, monté en 1964 au T.N.P. sous la direction de Wilson, fut un monument de contre sens enfoui sous le drapé du marivaudage, ce qui ne l'empêcha pas de récolter une belle moisson d'applaudissements, des dithyrambes et le prix du meilleur spectacle de l'année. Logiquement, par conséquent, de nombreux cinéphiles déclarent préférer la version française de **L'Opéra de quat'sous**. Le plus souvent, ils motivent leur goût en disant : c'est à cause de Peachum. Fritz Rasp en fait une larve

gluante ; il l'enlaidit et l'enjuive à plaisir. Gaston Modot, certes, ne le rend guère moins antipathique, mais il parvient cependant à l'humaniser en le dessinant d'un trait plus ferme et en le structurant mieux. Considérant les autres rôles, peut-être admettra-t-on que Florelle et Carola Neher se valent. Florelle, évanescence, apporte une note « Vigo » à la cérémonie du mariage. Carola Neher témoigne d'un tempérament plus vigoureux ; elle est moins jolie, mais plus belle. Margo Lion, excellente Jenny, est le seul personnage de la distribution française qui soit dans le ton souhaitable, (elle avait travaillé en Allemagne auparavant !). Entre elle et la grande chanteuse Lotte Lenya, l'épouse de Kurt Weill qui incarne la Jenny de la version allemande, il est difficile de choisir. Toutefois, ces éléments positifs de la version française ne suffisent pas à combler les lacunes de Préjean, ni surtout celles de Jack Henley (Tiger Brown).

L'unique passage de la version française qui se hausse au niveau de l'allemande et la dépasse, est celui, très bref, au cours duquel nous voyons Antonin Artaud se transformer en clochard boiteux grâce aux accessoires fournis par Peachum, s'appuyer sur sa béquille, et lancer, en se mirant dans une glace, un rire-cri déchirant inoubliable.

Loulou avait été l'objet d'un « remake » assez vulgaire signé par Rolf Thiele en 1960, avec Nadja Tiller, O.-E. Hasse, Hildegard Knef. **Die Dreigroschenoper** connut le même sort ; en 1963, Wolfgang Staudte mit en scène une libre transposition, en couleurs de l'œuvre de Pabst. Curd Jurgens (Mackie), June Richtie (Polly), entourés de Gert Froebe, Lino Ventura et Hildegard Knef ne contrebalancent pas par une intelligente souplesse de jeu ou par la bonne humeur l'artisanale application du cinéaste soucieux seulement de coordonner le mouvement de la musique, accommodée à des rythmes de jazz, avec celui de l'intrigue, tributaire d'un décorum empesé, pictural et prétentieux.

Après l'**Opéra de quat'sous**, Pabst revint à des préoc-

cupations proches de celles de **Westfront**. On lui prête l'idée d'avoir voulu, à ce moment-là, tourner une biographie de Toussaint Louverture (1743-1803), ce Noir devenu général haïtien qui se battit pour ses frères de couleur, fut l'ami de la France lors de la suppression de l'esclavage, puis inquiéta Bonaparte, fut arrêté, déporté, et mourut emprisonné dans une forteresse française. Ce projet n'aboutit pas. Mais Pabst trouva néanmoins un autre thème qui convenait exactement à ses intentions humanitaires : **Kameradschaft** ou **La tragédie de la mine**.

KAMERADSCHAFT ET L'ATLANTIDE

L'histoire que raconte ce film est inspirée d'un fait vrai : la catastrophe de Courrières en 1906 ; des mineurs de Westphalie vinrent au secours de leurs camarades français et donnèrent ainsi au monde une belle preuve de solidarité internationale. Dans une interview accordée à Jean Vidal de **Pour Vous** (fragmentairement rapportée par Georges Poix en introduction de sa fiche très complète sur cette œuvre, cf. **Image et Son**, n° 135, novembre 1960), Pabst dit en peu de mots tout ce qu'il faut savoir de **Kameradschaft** : « ...Imaginez le même événement après la guerre. Dans une mine française près de la frontière, une explosion formidable engloutit des centaines d'hommes. La désolation s'empare du pays. Des mères, des femmes, des enfants, attendent anxieux l'arrivée des secours. A ce moment, les mineurs allemands passent la frontière pour venir au secours des mineurs français. Il y a des scènes de sacrifice et d'humanité. Mon film a des tendances plus politiques que sociales ; il exalte le rapprochement du peuple français et du peuple allemand ; il démontre l'inanité des frontières. Chacun y parle sa propre langue et il n'y a qu'une seule version pour les deux pays. »

Au point de vue du style, **Kameradschaft** présente les

mêmes qualités et les mêmes défauts que **Westfront** : magistrale, symphonie de réalisme épique, affaiblie tout à coup par les chutes de tension de l'anecdotisme mélodramatique ou de l'idéalisme catéchisant. Pabst dompte la piste sonore ; l'expérience de **L'Opéra de quat'sous**, film musical réalisé avec des moyens ultra-rudimentaires, lui a profité. Il bannit la musique d'accompagnement et utilise les bruits ou le silence à des fins de signification dramatique ; en outre, il réduit le dialogue à son élémentaire fonction dépouillée de littérature, sans en faire le moteur de l'action. Il adopte ici la formule du film bilingue et non celle de la double version puisque le sujet s'y prête particulièrement bien. Je signale, en passant, que ces deux formules étaient en faveur dans les studios allemands au début du parlant et qu'il est regrettable qu'elles aient été abandonnées rapidement au profit du détestable doublage, cruel bourreau du septième art contemporain. (La prise du pouvoir par les Nazis supprima les bonnes conditions de co-production, mais il est curieux de constater que ces deux formules ne furent pas systématiquement réemployées ailleurs.)

Dans **Kameradschaft**, malheureusement, les interprètes pour faire simple font banal et, par eux, l'artifice ressurgit, découvrant la thèse sous le documentaire romanesque. La jeune fille, le grand-père, l'ouvrier deviennent des entités. Ils sont les porte-parole de l'auteur et non des individualités typiques enracinées dans un ensemble pratique. Pabst, une fois de plus, nous montre ce qu'il a perdu en ne prolongeant pas son acquis freudien par la technologie marxiste. Le message de **Kameradschaft** aurait eu, de la sorte, quelque chance de dépasser le socialisme utopique pour être un appel à la lutte des classes.

Les premières séquences, en montage alterné, énumèrent les données du problème :

a) La frontière sépare arbitrairement deux groupes

d'hommes et de femmes qui se ressemblent et qui espèrent atteindre le même objectif : la paix, une vie digne, un avenir assuré.

b) Le travail de mineur est dangereux et pénible, l'ouvrier qu'il soit Français ou Allemand, se sent menacé par les mêmes forces hostiles : le grisou et le chômage.

c) Leurs intérêts communs devraient contribuer à rapprocher ces prolétaires qui ne se différencient que par leur nationalité et leur langue, c'est-à-dire par aucun facteur irréductible. Mais l'Histoire, régie par des intérêts plus puissants que les leurs, les a séparés. La profonde blessure de la Grande Guerre est à peine cicatrisée. De part et d'autre de la frontière, « on » les a mystifiés en leur inoculant dès l'enfance le venin du patriotisme. Les réflexes conditionnés de chacun trahissent donc une animosité latente injustifiée et injustifiable. Au bal du village, un Allemand invite une jeune Française pour une danse. Elle refuse, parce qu'il est Allemand. (Plus tard, après la catastrophe, un mineur français enterré vif sera pris de panique en voyant un sauveteur allemand, porteur du masque à gaz, qui se penche sur lui : cette apparition lui rappelle instantanément le combat qui l'opposa, dans un trou d'obus, à un soldat allemand porteur d'un masque à gaz. La haine ravive son souvenir qui tourne au délire et il tente sauvagement d'étrangler son sauveteur. Cette scène quasi symbolique constitue le sommet-charnière du film.)

Une explosion, suivie d'incendies, d'inondations et d'effondrements de galeries, se produit dans la mine française. Les familles alertées par la fumée noire et les sirènes courent jusqu'à la grille où elles attendront patiemment la remontée des victimes, espérant parfois contre tout espoir. Pabst traite l'événement par larges envolées, ou par touches qui témoignent de sa remarquable faculté d'observation. Il catalyse le dynamisme interne des plans par un montage capable de freiner ou de précipiter l'élan narratif, et de le recueillir dans une

architecture spatio-temporelle digne de l'épopée du cinéma soviétique muet ou, brusquement, de la description objective des documentaristes anglais. Il nous emmène vers le fond, nous fait participer à l'effroi des hommes ensevelis, perdus dans la nuit ; il nous explique les difficultés que rencontrent les sauveteurs, passe des infirmières affairées autour des civières aux équipes qui se préparant à descendre ; il scrute les visages angoissés d'une foule à bout de nerfs que la dernière nouvelle, souvent fausse, répandue en murmures, soulève tout à coup d'hystérie collective. Il nous conduit aussi vers la mine allemande, à la salle de douches où, sous des grappes de vêtements suspendus au plafond, les ouvriers se lavent et commentent, les uns avec indifférence, les autres avec une sincère émotion, le terrible accident survenu chez les Français.

Les Allemands décident de former quelques escouades de secours. Celles-ci, chargées sur des camions, quittent le village sous le regard des habitants surpris, désapprobateurs ou contents ; elles se dirigent vers la douane. Pour éviter de fastidieuses formalités, les conducteurs des camions accélèrent et renversent les barrières tandis que les fonctionnaires effarés s'apprêtent à faire feu. Un ordre, donné par téléphone, les rassure.

La population française salue l'arrivée des renforts allemands avec enthousiasme, reconnaissance et admiration. « Des Allemands ! Est-ce possible ? » s'écrie Françoise qui a éconduit Kasper, le danseur allemand du bal français.

De son côté, Kasper, avec deux camarades, sans rien dire à personne, a pris l'initiative d'atteindre la mine française sinistrée par les boyaux abandonnés qui communiquaient autrefois avec la mine allemande. Les trois hommes avancent précautionneusement. Ils parviennent au bout d'une galerie fermée par la grille qui marque la frontière définie en 1919. Ils l'abattent, accomplissant à 800 mètres sous terre le même geste de

liberté que les conducteurs de camion. Puis ils poursuivent leur exploration ; ils retrouveront le grand-père et son petit Georges oubliés dans la salle des machines, et ils seront à leur tour sauvés par des Français.

Tout au long du récit, hélas, court l'histoire mièvre de ce grand-père, mineur à la retraite, parti seul à la recherche de son petit-fils. Cette note sentimentale, de même que les hésitations amoureuses de Françoise à l'égard d'un ami de son frère, rompt la ligne de l'exposé tendue par l'auteur entre un réalisme poétique à la Zola et le constat néo-réaliste.

Cependant, l'intrusion du feuilleton sous la fresque sociale ne détériore pas les séquences majeures de l'ouvrage que Pabst sauve par ses dons de plasticien et par ceux de collaborateurs de premier plan, notamment le décorateur Ernő Metzner travaillant ici avec Karl Vollbrecht dont le nom fut inscrit, précédemment, au générique de nombreux films de Fritz Lang et qui figurera de nouveau à celui de **M** et du **Testament du Dr Mabuse**.

Mais au niveau du contenu, nous assistons à un tour de passe-passe intellectuel qui confine la générosité de **Kameradschaft** dans les mêmes fausses audaces que le pacifisme de **Westfront**. En effet, à la fin du film, dans une ambiance de kermesse, une délégation de mineurs français vient rendre visite aux Allemands pour les remercier et les féliciter d'avoir osé nier les conventions douanières. Chacun dans sa langue, deux orateurs exaltent l'internationalisme de l'amitié prolétarienne et déclarent n'avoir, comme tous les mineurs du monde, que deux ennemis : le gaz et la guerre. Nous percevons là ce que Trotsky, au sens propre du terme, nomme un amalgame. La guerre se voit assimilée à un fléau naturel et, par contrecoup, la présumée éthique révolutionnaire de l'œuvre passe au réformisme déplorable. L'individu est privé de ses pouvoirs de transformation de la société pour être considéré comme le pur produit d'un processus

historique qui échappe à sa prise, donc à sa responsabilité. Dans ces conditions, la guerre cesse d'être « la continuation d'une politique par d'autres moyens » pour devenir un mauvais esprit, inséparable de la « nature » de l'homme, qu'il convient d'exorciser. (Le film confirme cette thèse dès sa première séquence montrant deux enfants qui se battent pour une bille). En résumé : contre le gaz, munissez-vous de lampes de sûreté et de masques, contre la guerre soyez fraternels, signez des pétitions, aimez-vous les uns les autres et, au besoin, apprenez à manier des mitrailleuses. Nous débouchons sur un socialisme défensif qui porte en lui-même sa trahison. Pabst refuse de militer pour un socialisme offensif parce qu'il craint de dégager la filiation qui existe du chômage à la guerre et qui l'obligerait à expliquer clairement les causes de cette violence sournoise, maladie endémique du capitalisme, qu'est le chômage. Son film, qu'il disait vouloir plus politique que social, manque la cible politique parce qu'il n'est pas épaulé d'abord par le social. Il illustre le rose ouvriérisme d'un syndicalisme de patronage qui chante l'internationalisme du cœur sans bafouer à la base le nationalisme du portemonnaie et du drapeau, des trusts et des petits rentiers, du sabre et du goupillon. **Kameradschaft** est à **La Grève** ou à **La mère** ce que **Le journal d'un curé de campagne** est à **Potemkine** ou à **Tempête sur l'Asie**. Pabst s'interroge devant l'Europe de 1930 comme d'autres, face à la vie, face à la mort, éprouvent une inquiétude métaphysique dans la crainte et le tremblement. Cela vaut mieux, sans doute, que l'hébétude, l'indifférence, la nostalgie réactionnaire ou l'embrigadement dans les commandos de choc d'un ordre qui se dit nouveau. Mais le résultat concret demeure difficile à apprécier.

Au dernier plan du film, pendant les discours optimistes, deux fonctionnaires font procéder au rescèlement de la grille-frontière à 800 mètres sous terre (scène souvent coupée par les censeurs ou par les exploitants). Cette indication pessimiste confère à l'ouvrage entier,

par récurrence, la vibration d'une juste colère. Et pour cela, le film conserve, malgré tout, l'empreinte d'une authentique revendication, le vertige d'énergie de l'acte protestaire éclatant qu'il aurait pu être.

Pabst ne pousse pas plus avant ses velléités de penseur socialisant. Il les abandonne pour se tourner résolument vers l'évasion en portant à l'écran un roman de Pierre Benoit, **L'Atlantide**, conte irréaliste, histoire d'une merveilleuse reine cruelle régnant aux confins du désert sur un palais de rêve qui couronne de ses hautes murailles une salle immense où elle a fait embaumer ses cinquante-deux amants dans des enveloppes d'orichalque. Une première version de ces aventures d'officiers français entraînés jusqu'au royaume de la belle Antinée avait été tournée en 1921 par Jacques Feyder, avec l'ex-danseuse Stacia Napierkowska et Jean Angelo. Ce film obtint un énorme succès et l'on se souvient de la remarque de Louis Delluc disant qu'il y avait vu un grand acteur : le sable.

Pour réaliser la version parlante de ce triomphe du muet, Pabst dispose d'importants moyens. Il tourne les extérieurs en Algérie du Sud et les intérieurs à Berlin. Brigitte Helm incarne Antinée. Jean Angelo reprend le rôle qu'il créa pour Feyder. Afin de rendre plus vraisemblable cette légende exotique, Pabst la fait rêver par l'un des protagonistes et, imperceptiblement, il mêle en conclusion le héros et ses créatures imaginaires ; onirisme et mémoire se confondent au point de fuite situé sur l'horizon formé de dunes réelles.

Les critiques furent contradictoires. Les unes apprécièrent la cadence du récit, les autres regrettèrent le manque de fidélité à l'œuvre de Pierre Benoit ou l'absence de comparses qui donnent au roman quelques pointes de verve capricieuse. François Vinneuil, dans **L'Action française**, en profita pour écrire un long article mi-figue mi-raisin assez révélateur de la position d'attente adoptée par l'extrême-droite française à l'égard d'un

Allemand dont le « progressisme » de moins en moins anarchisant ne lui paraissait pas, avec raison, vraiment méchant : « Nous reprochons à l'auteur de **La rue sans joie** et de **Quatre de l'infanterie** l'opacité et la lourdeur de son germanisme. Un film de Pabst ne s'éclaire que pour insister sur une thèse inutile, déplacée ou rudimentaire, dans **L'opéra de quat'sous** en particulier, son ouvrage le plus décevant et le plus vanté aussi. Nous pensons que nos lecteurs ne se sont jamais trompés sur le sens de ces réserves : Pabst est beaucoup trop crédule, pesamment systématique pour que l'on puisse raisonnablement attendre de lui ces conquêtes spirituelles, seuls progrès nécessaires de l'art cinématographique. L'Allemand ne peut partager, comme le veulent certains, la place unique occupée en Europe par René Clair. Il va de soi que l'œuvre de G.-W. Pabst mérite toujours la discussion et domine de très haut la production internationale courante dans les studios français et berlinois. G.-W. Pabst n'a jamais cessé, même dans ses pires erreurs, d'être un bel et consciencieux ouvrier... »

L'Atlantide n'ajoute rien à ce que nous savons de Pabst jusqu'en 1932. Cette œuvre de commande, réalisée à l'époque où Lang tourne **M** et **Le Testament du Dr Mabuse**, suffit à prouver que le cinéaste se détourne de son temps et de son pays. Il se contente d'étaler son habileté technique. Le moment de sa chute artistique est proche.

Pour les amateurs de précisions inutiles et pour les fervents de l'auteur de **Koenigsmark** et de **La châtelaine du Liban** (s'il en reste !) je signale que le critique littéraire flamand Johan Daisne, bon cinéphile de surcroît, a publié un ouvrage intitulé : **Pierre Benoit ou l'Eloge du roman romanesque** (Ed. Albin Michel, Paris, 1964). Ce volume contient un copieux chapitre sur Pierre Benoit et le cinéma. **L'Atlantide** de Pabst et celle de Feyder y sont analysées avec un soin d'orfèvre, de même que trois

autres avatars cinématographiques de la métallique et voluptueuse Antinée. **Siren of Atlantis** (1948) de Symour Nebenzal, avec Maria Montez et Jean-Pierre Aumont ; **Desert Legion** (1953) de Joseph Pevney, avec Arlene Dahl, Alan Ladd et Akim Tamiroff ; **End of Atlantis** (1961), de Franck Borzage et Giuseppe Masini, avec Haya Harareet, Amedeo Nazzari et Jean-Louis Trintignant.

DE DON QUICHOTTE A L'EXOTISME

Le 1^{er} février 1933, le Reichstag est dissous ; le 27 février, c'est l'incendie provocateur ; le 5 mars ont lieu les nouvelles élections ; le 23 mars, Hitler obtient les pleins pouvoirs. Pabst réalise son film suivant en exil.

Selon le monteur Jean Oser, interviewé par Gideon Bachman (cf. **Cinemages**, n° 3 spécial : Six talks on G.-W. Pabst, New York, 1955), **Don Quichotte** fut réalisé dans d'affreuses conditions. Un financier grec de Londres avait eu l'idée de faire porter à l'écran le chef-d'œuvre de Cervantes. Il se proposait de confier la mise en scène à Chaplin et la partition musicale à Maurice Ravel. L'entreprise tournait à la confusion avant que Pabst n'intervînt pour sauver ce qui pouvait l'être encore. Aux yeux des commanditaires, le triomphe public de **L'Atlantide** l'investissait d'une grande autorité plus sûrement que son passé d'artiste prestigieux ; cette autorité, pourtant, fut impuissante à redresser un projet fondamentalement mal engagé ; dans le désordre, on attendait de lui une malice d'homme d'affaires plutôt qu'un talent de cinéaste. Jean Oser dit aussi que, faute d'argent, Pabst fut obligé de renoncer à la réalisation d'un tiers des séquences prévues. Il les remplaça par trente minutes de scènes chantées enregistrées rapidement in extremis et destinées à donner au film une longueur commercialement décente. Ces mésaventures expliquent en partie les inégalités de cet ouvrage.

Le scénario adapte avec sensibilité et compréhension l'histoire de Don Quichotte en respectant l'esprit de Cervantès ; compte tenu de la pagaille économique et administrative qui handicapa son travail, Pabst tire parti des situations non sans intelligence.

La faiblesse principale du film se trouve dans la distribution. Chaliapine écrase tous les interprètes. Pabst se contente de le mettre en relief et il semble se désintéresser des autres qui sont falots et empruntés, cabotins et dérisoires ; il les laisse à l'abandon. En outre, pour créer un contraste avec le personnage d'opéra que campe le prestigieux chanteur russe, on a commis l'erreur de confier le rôle de Sancho Pança à un fantaisiste de caf' conc' qui confond de bout en bout la sagesse terre à terre, la candeur et la bonhomie truculente avec la vulgarité. De la sorte, le célèbre duo se déséquilibre. La solitude tragique du chevaleresque amoureux de Dulcinée y perd un peu de sa poésie. Chaliapine s'inspire de Gustave Doré. Dorville le devrait aussi, mais il calque son jeu, au contraire, sur le pittoresque bigarré des illustrations bon marché les plus dépourvues d'esprit.

Au début du film, les gravures d'un incunable s'animent. C'est la fameuse réalisatrice de silhouettes mouvantes, Lotte Reiniger (**Les aventures du petit Prince Achmed**, le théâtre d'ombres de **La Marseillaise** de Renoir, etc...) qui a été chargée par Pabst de préparer cette ouverture. Puis nous apprenons à connaître celui que les villageois considèrent comme un vieux fou parce qu'il vend tout son bien pour acheter des livres. « Toutes ces bouches me parlent » déclare-t-il en regardant sa bibliothèque. Elles lui disent que l'injustice du monde est lourde au cœur de l'homme probe et qu'il faut combattre sans cesse contre le mensonge. Sacré chevalier sur un tréteau de théâtre par un roi portant une couronne de carton, indifférent aux moqueries, riche de son savoir et de la vérité de son rêve de vérité, pour l'amour de la dame de ses pensées, il part sur sa Rossinante avec, comme écuyer, le bougon Sancho juché sur un âne.

Il a revêtu une armure dénichée dans un coin de grenier, et de l'enseigne d'un barbier il fera son casque.

Carasco, le prétendant de sa fille, n'est qu'un fat qui jauge ses sentiments à la mesure de la dot. Il réprouve donc, par intérêt, les manières de son futur beau-père. Le curé ne vaut pas plus cher, ni le procureur, ni le beau monde de la Cour.

Don Quichotte se bat contre des moutons en croyant que ce sont des imposteurs. Il libère, un peu plus tard, des prisonniers enchaînés que l'on dirige vers le bagne et qui, pour le remercier, s'amuseront à le lapider. Il ne leur en veut pas, car il sait que l'ingratitude est le lot de celui qui lutte pour la liberté.

Par une veule supercherie on l'attire au palais où, en riant sous cape, on le traite avec beaucoup d'égards. Il s'agit de le guérir de sa « folie ». On prépare un tournoi ; le perdant devra faire le vœu de renoncer pour toujours à la chevalerie. Don Quichotte ayant désarçonné son adversaire (qui n'est autre que le maladroit Carasco) s'aperçoit qu'on l'a trompé. Triste, il s'en va. Mais sa grandeur d'âme, sa ferveur, son courage et sa pureté ont bouleversé cette assemblée de nobles en titres qui ne possèdent pas la noblesse des sentiments. « Il n'y a vraiment que les fous qui sachent aimer » murmurerait la duchesse. « Ce Don Quichotte veut faire régner la justice par les voies humaines ; il se substitue à la Providence » tonnera, vengeur, le Cardinal. « Les seuls coupables, ce sont les livres. Qu'on les brûle ! »

Prenant les moulins à vent pour des enchanteurs géants qui vont dévorer l'univers, Don Quichotte, lance en avant, part à la charge et s'empêtre dans une aile tournante qui l'emporte. La population vient le dégager pendant qu'on empile ses livres sur la place. Il est ramené au village comme un animal fabuleux inspirant la crainte et l'admiration mêlées. On l'a mis dans une cage à bestiaux fixée sur un chariot. Avec une gentillesse hypocrite, le curé lui souhaite la bienvenue. Mais il n'y

fait pas attention ; il sait que sa passion seule justifiait sa vie. L'autodafé de sa bibliothèque le blesse mortellement. La scène est riche d'allusivité. En Allemagne également, à ce moment-là, on incendiait les livres et les œuvres de l'art qualifié de « dégénéré » pour établir un ordre nouveau, pour briser les rêves de justice et de vérité, pour purger la société par anéantissement de ces consciences trop vives, trop indépendantes, trop folles aux yeux des sages médiocres, et, enfin, déclarées impures, qui empêchent l'enrégimentement des corps et des esprits sous l'uniforme. Pour les villageois, le péché de Don Quichotte est d'être un Autre ; ils le ressentent comme Autre et visent sa perte pour n'avoir pas à remettre en question leur propre manière d'exister, leur propre conception de l'homme et du monde. En Allemagne, afin de radicaliser l'opération d'auto-justification, on décréta que les Autres seraient dorénavant porteurs d'une étoile jaune. Les fours crématoires s'allument à ce bûcher où se consomment les livres de Don Quichotte, un bûcher que nous rencontrons chaque jour, souvent sans le voir, à tous les tournants de notre chemin. Pabst, avec ce film, nous le désigne sans équivoque et, en même temps, il affirme que le totalitarisme oppressif ne remporte jamais sur la liberté que des victoires passagères et illusoire : tandis que Don Quichotte meurt, le brasier s'étend et Pabst, en poète, renverse le sens dévorant du feu et fait que les flammes, au lieu de brûler le dernier livre, lui donnent naissance. Imbéciles défenseurs du bon sens, du juste milieu et des amours raisonnables, imbéciles bourgeois, pères tranquilles assis sur vos polices d'assurance, imbéciles casqués, bottés et beaux garçons, imbéciles centurions lancés à la chasse du fellaga, du lumumbiste, du viet-cong, de l'Angolais ou des péons et de ceux qui demain, après-demain, se lèveront, partout vous découvrez et vous découvrirez des sources. Sublimes images symboliques que le bouquet final de **Don Quichotte**, ultime sursaut, ultime chant d'un cinéaste qui, dès cet



L'Opéra de Quat' Sous.





Kammeradschaft (La tragédie de la mine), 1931.

L'Atlantide, 1932.



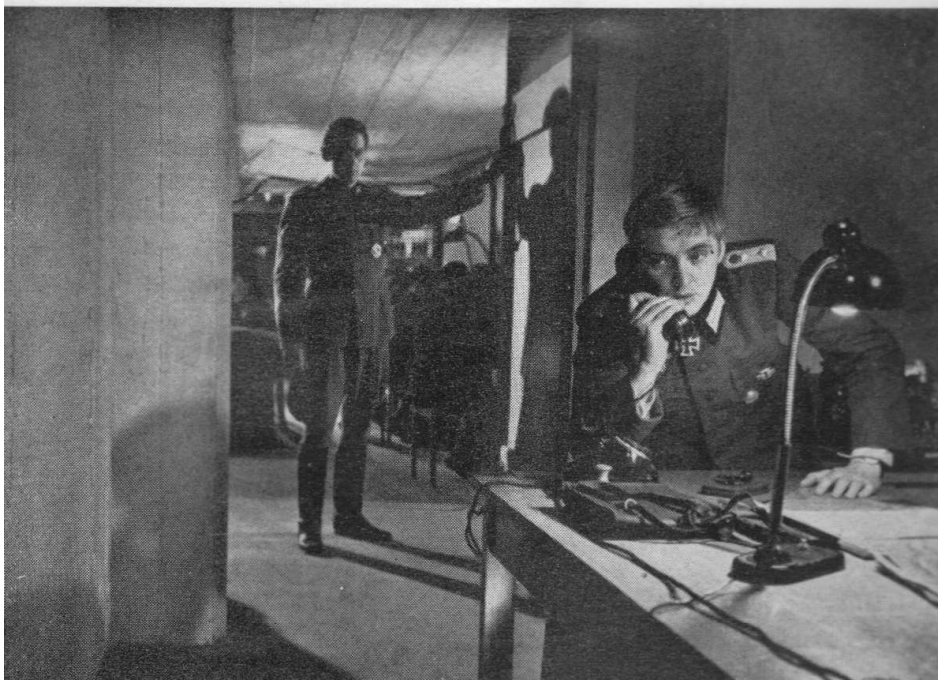
Don Quichotte,
1933.





Paracelsus, 1943.

Le Dernier acte (la fin d'Hitler), 1955.



instant, n'ose plus croire à sa création : l'étude que nous lui consacrons pourrait s'arrêter là, avec l'estime que nous lui portons.

Don Quichotte, malgré ses défauts, est une œuvre où passe un frémissement. Nous y sentons la personnalité d'un auteur encore capable d'invention et qui, par le modelé de son écriture, exprime délicatement la tendresse ou la révolte. Pabst contrôle les rythmes visuels et les utilise à bon escient pour dissoudre le statisme des scènes chantées. Il emporte, le mieux possible, la musique et les chansons dans le courant du récit, et de souples mouvements d'appareil ou une astuce de montage lui permettent de délier un trait, de brusquer un phrasé. Par exemple, dans les jardins du palais, avec un drap tenu aux quatre coins (jeu qui fait le sujet d'une toile de Goya), les domestiques s'amuse à jeter en l'air le rondouillard Sancho : il rebondit comme une balle. Un bref passage monté à l'envers, imperceptible aux regards paresseux, permet d'envoyer aisément le bonhomme se percher au sommet de la muraille ! L'espace dramatique est toujours animé par des éclairages savamment élaborés et l'environnement des personnages, décor ou paysage, n'est pas laissé au hasard. L'attaque des moulins constitue un excellent morceau de montage court conjugué à un non moins excellent montage sonore. Bref, nous reconnaissons à d'innombrables impondérables de facture la présence volontaire d'un homme qui filme pour faire lever des significations et non seulement pour respecter les clauses d'un contrat. Nous devinons que la simple exécution d'un pensum lui répugne. Mais c'est la dernière fois. Pabst, dorénavant, acceptera d'abdiquer pour n'être qu'un fabricant de pellicule impressionnée.

Le scénario intitulé **Du haut en bas** qu'on lui apporte ensuite n'est pas génial ; mais on aurait pu en tirer une bonne étude de mœurs. Pabst disposait en outre de quelques atouts : Ernö Metzner pour le décor, Eugen

Schufftan pour la photo et une distribution pleine de ressources : Jean Gabin, Michel Simon, Peter Lorre, Sokoloff, Pauline Carton, Margo Lion, Catherine Hessling... Il s'agit de la description d'un coin de quartier où vivent des êtres sans particularités notables : un vieux joueur ruiné (Simon), qui a remplacé les écus par des haricots et qui vérifie tout au long du jour d'anciennes martingales sans trop se soucier du propriétaire grincheux ; la grosse dame du dessous, qu'il finira par épouser, est prompte à accrocher amoureuxment une paire de saucisses au bout d'une ficelle qu'il tire à lui dès que la faim le tenaille. Une couturière esseulée (P. Carton) découvre avec ravissement le miracle de la T.S.F. Il y a des idylles, du chômage, des visiteurs, des joies et des peines. La vedette du quartier est un beau garçon (Gabin), devenu centre-avant de l'équipe nationale de football. Cette chronique aurait pu fournir le prétexte d'un poème unanimiste, une critique de la vie quotidienne, ou une pochade à la René Clair. Pabst ne choisit pas. Il s'y montre hésitant, maladroit et détaché. Il tente sans conviction de tirer parti de la T.S.F. pour enrichir sa piste sonore et, simultanément, pour montrer l'irruption du monde dans ce milieu tranquille. Mais il abandonne vite ses velléités de recherche et il juxtapose avec nonchalance de pâles tableaux de populisme.

Il part ensuite pour les Etats-Unis. Il y réalise un film que nous ne connaissons pas et que Pabst lui-même désire ignorer lorsqu'il parle de sa filmographie. Les méthodes de la production hollywoodienne ne lui ayant pas convenu, il rentre en France. A cette époque, il nourrit le projet de réaliser une œuvre renouant avec son pacifisme et son socialisme : sur un transatlantique en plein océan la vie se déroule oisive et heureuse. Les passagers se sourient, se rendent des services, nouent des amitiés. Tout à coup, le radio-télégraphiste de bord annonce que la guerre vient d'éclater. D'heure en heure, les nouvelles s'aggravent ; il est question de

milliers de morts, de villes bombardées... chacun prend parti ; les patriotismes chauvins se rallument ; il y a des échauffourées qui dégénèrent en une véritable bataille et le paquebot coule. Les naufragés sont recueillis par l'équipage d'un bateau neutre et ils apprennent que les nouvelles étaient fausses : combattant d'une ancienne guerre, traumatisé, le radio-télégraphiste devenu fou n'a fait que répéter d'anciens communiqués restés dans sa mémoire. Tous les rescapés reçoivent cette vérité dans la honte ; ils font la paix, bien décidés à ne plus jamais se laisser duper par une conception stupide du nationalisme.

Cette fable, une fois de plus, nous dévoile le caractère idéaliste et superficiel de la critique sociale chez Pabst dès que le cinéaste sort de l'intimisme pour aborder de front des problèmes qui se posent à l'échelle internationale. La guerre s'explique, pour lui, par le potentiel d'agressivité de chaque individu et non par la détérioration de situations économique-politiques. L'auteur de **Westfront** ne va pas au-delà de la psychologie ou de la psychanalyse. C'est pourquoi il fut toujours à l'aise, plus vrai, plus incisif, comme observateur des pulsions individuelles que comme clinicien des conflits collectifs. C'est pourquoi aussi son réalisme peut emprunter indistinctement les voies de l'expressionnisme, celles du Kammerspiel, d'une poésie à la Carné balançant entre **Drôle de drame** et **Quai des brumes**, ou celles du constat documentaire scrupuleusement reconstitué : à la condition de s'inscrire dans des œuvres sincères et non de confection, il demeure toujours un réalisme d'ordre psychologique.

Mais Pabst ne va plus guère sortir de la confection et de l'art d'agrément. **Mademoiselle Docteur** aurait pu, à la rigueur, lui fournir l'occasion d'une reprise de sa veine créatrice, encore que le mélo de base soit ici particulièrement surchargé, donc difficile à transcender par la forme. Le scénario, à la fois touffu et

lacunaire ne vaut pas mieux qu'un feuilleton maladroit s'efforçant d'émouvoir Margot en lui racontant l'histoire d'agents secrets déchirés entre le Devoir et l'Amour. Dans l'exotisme ambiant, l'espionnage prend une allure de jeu un peu trop simple pour être vraisemblable. Le romanesque, emberlificoté dans un sentimentalisme de bazar, ne permet pas à la fiction de gagner une suffisante force de conviction. Pabst, sans doute, l'a senti, et il accorde moins d'importance au développement continu de l'action ou à l'évolution psychologique des personnages qu'au traitement plastique de certaines scènes privilégiées. Un décor, un costume, une attitude de comédien et le dosage de la lumière créent l'atmosphère en nouant le drame. On n'oublie pas l'impression que donne Jouvét en marchand de primeurs qui mâchonne continuellement un brin de paille, ni les regards fureteurs et inquiets d'un Blanchard inquiétant. (Sa composition vaut celle de **Carnet de bal**). Quant à Fresnay, il semble répéter son rôle pour **La grande illusion**. Et le Barrault illuminé qui demande qu'on lui coupe une tranche de melon laisse derrière lui une odeur de soufre. Les femmes sont moins bonnes. Viviane Romance, belle, n'en voule guère et Dita Parlo manque de mystère.

Pourtant, si le film accuse un sérieux vieillissement, certaines séquences gardent encore un halo d'émoi troublant. Schufftan traite l'espace en maître souverain des éclairages. Il anime les zones de jeu dont Pabst, par des cadrages, sa direction d'acteurs et son montage tire un excellent parti. Quelques morceaux choisis peuvent être classés parmi les meilleures réussites plastiques de bon artisanat du cinéma français d'avant-guerre. Evidemment, en 1936, année du Front Populaire, de **La vie est à nous** de Renoir, de **La belle équipe** de Duvivier, il y aurait eu, pour un cinéaste allemand émigré en France, autre chose à tourner que ce chassé-croisé d'espions amoureux. Mais c'était un sujet à la mode, comme James Bond en 1965. (**Marthe Richard**, avec Edwige Feuillère, date de la même année). Nino Frank, dans **Pour Vous**

(n° 439, du 15 avril 1937) nous donne une bonne idée de ce que l'on pensait de Pabst à ce moment-là : « Il est fort malaisé de donner en peu de mots un avis net sur ce film : le bon et le moins bon s'y mêlent, et il paraît compliqué d'en rendre responsable l'un ou l'autre des auteurs. Car **Mademoiselle Docteur** a beaucoup d'auteurs : la Sérénissime Censure et certain mauvais goût qu'on attribue au public ont collaboré de très près avec G.-W. Pabst et ses scénaristes. Cependant on peut commencer par faire chaleureusement l'éloge de G.-W. Pabst. Nous avons retrouvé notre Pabst, le grand bonhomme du cinéma dont on s'était un peu trop hâté de prononcer l'oraison funèbre. Après de **Haut en bas** et **Un héros moderne**, **Mademoiselle Docteur** constitue une belle revanche... En dépit de la facilité du sujet, Pabst a réussi des passages étonnants, et la seconde moitié de son film atteint par moment à une sorte de perfection du récit, une vraie noblesse de style, tout en tenant le spectateur en haleine, comme le veulent les lois du genre. »

Le film obtint un immense succès qui encouragea Pabst et ses producteurs à rester dans la même tonalité. L'exotisme du **Drame de Shanghai** est plus délibérément complaisant. L'auteur joue de l'orientalisme de pacotille propre à toucher l'imagination populaire sensibilisée, à l'époque, par des reportages ou des romans d'aventures consacrés, dans le sillage de **La condition humaine**, à l'imbroglio chinois et à l'agression japonaise. La censure obligea Pabst à laisser une nationalité indéterminée aux provocateurs nippons ; elle exigea des coupures et le film, qui aurait pu avoir une portée politique précise, fut ramené au niveau du divertissement à base d'espionnage. On ne sait trop pourquoi, l'organisation du Dragon Noir envoie ses agents dans les bouges, et le trafic d'armes ne semble se développer qu'à des fins de simple business. En escamotant l'arrière-fond historique, on supprime le sens des réunions revendicatrices des coolies. Tchén qui appelle à l'union révolutionnaire les

étudiants et les paysans, n'est pas le reflet fidèle de Mao-Tsé-Toung qu'il aurait pu être. Il ne reste, finalement, que de mystérieuses ambiances que Schufftan empoisse par le clair-obscur et quelques personnages de cauchemar, notamment Jovet avec sa cicatrice au front et Lupovici le terrible lanceur de couteau.

LA DECHEANCE

Jeunes filles en détresse est une comédie sentimentale contre le divorce qui fut la révélation de Micheline Presle. Puis Pabst décida de rentrer dans son pays. On dit aujourd'hui qu'il fut obligé de prendre cette décision pour régler des affaires de famille et non pour obéir aux avances de Goebbels. Il me paraît superflu de tirer l'affaire au clair. Ce retour de 1939 en Autriche hitlérienne se juge de lui-même et ne s'excuse pas.

Pabst se mit tout de suite au travail : **Komoedianten** est une production fastueuse et bavarde autour de la biographie de Karoline Neuber, fondatrice de la première salle de théâtre en Allemagne. Il pensait, avec ce film à costumes, éviter de se compromettre idéologiquement. Le même alibi l'engagea à entreprendre **Paracelsus** où il réserva un rôle au grand danseur Harald Kreutzberg. Il tournait **Der Fall Molander** dans les environs de Prague lorsque l'arrivée des troupes russes le contraignit à plier bagage. Il ne termina jamais ce film, mais fit une brillante rentrée à Venise en 1948 avec **Der Prozess** (prix du meilleur réalisateur et prix d'interprétation à Ernst Deutsch). L'astuce du scénario consiste à faire croire que le problème abordé est celui de l'antisémitisme. Mais ce n'est qu'un trompe-l'œil : Dans la campagne hongroise, vers la fin du siècle dernier, une jeune servante de ferme se suicide en se jetant à la rivière. Sa mère et les villageois accusent la communauté israélite de l'endroit d'avoir commis un crime rituel. La

haine raciste s'envenime. Les Juifs sont arrêtés. Par la contrainte, les autorités obtiennent une déclaration que signe un jeune Juif, Moritz ; il y affirme avoir assisté au meurtre. La découverte du corps de la noyée ne change rien à l'acte d'accusation. Au procès, Moritz, envoûté par la fille du commissaire, terrorisé par les juges, s'acharne à charger ses coreligionnaires. Par bonheur, le défenseur est un avocat libéral et habile ; il retourne la situation et fait accepter la vérité. « Je les ai défendus non parce qu'ils sont Juifs, mais parce que je suis chrétien ! » déclare-t-il. Le père de Moritz accorde le pardon à son fils... Avec une force qui peut aller jusqu'à l'emphase, le cinéaste appuie de belles photos par une musique pathétique ; son ouvrage suscite l'émotion des âmes sensibles, non la réflexion sur le racisme ou l'anti-racisme.

Ce chantage à la charité chrétienne prélude au film à sketches que Pabst tourne à Rome en 1952 sous le titre **La voce del silenzio**, pataphysique agglomérat de saynètes édifiantes qui frôlent le vaudeville délirant. La fiche **d'Unitalia** le raconte ainsi : « Dans une grande ville, un groupe d'hommes se retire pour trois jours dans un couvent de Jésuites pour faire une retraite. Un homme qui avait été longtemps dans un camp de prisonniers et qu'on avait cru mort rentre chez lui et trouve sa femme remariée. Devant l'alternative, reprendre sa place dans « sa » famille ou continuer à se faire passer pour mort, il choisira l'amer renoncement. L'égoïsme s'efface devant l'amour chrétien, il ne troublera pas le bonheur tranquille de la nouvelle famille. Un partisan a causé la mort de trois innocents au cours d'un combat. Le poids de cette responsabilité tourmente sa conscience. Mais c'est un soldat et il continuera à l'être, en revêtant l'uniforme de la Compagnie de Jésus. Son combat sera celui de la défense du bien contre le mal, ses armes seront morales et religieuses. Un fabricant de cierges se retire au couvent chaque année pour rester fidèle à une tradition en honneur dans sa famille, joignant ainsi la

pratique de la religion au sens commercial. En côtoyant tant d'êtres désemparés et tourmentés, il apprend à considérer ses propres problèmes familiaux et économiques sous un angle plus altruiste et plus humain. Un auteur de livres audacieux atteint d'une crise de conscience à la suite d'un procès contre des mineurs « coupables » d'avoir traduit en actes un de ses livres, sortira de sa retraite accusant les hommes et la Société et niant sa propre responsabilité. Le larron, qui était entré au couvent par hasard pour échapper à un gendarme, en sortira pour offrir à la Sainte Vierge les bijoux qu'il avait volés, en gage d'une promesse jaillie de la perception des vraies valeurs de la vie. Devant tant de souffrances, un jeune prêtre qui avait été tenté, dans un moment de découragement, d'abandonner son ministère, retrouve la foi et l'enthousiasme pour sa mission sacrée. »

Que l'auteur de **Loulou** en soit arrivé à mettre en scène un tel chapelet de bêtises montre assez bien l'ampleur de sa déchéance artistique. D'ailleurs, l'histoire qu'il narre dans **Le Destructeur (Das Bekenntnis der Ina Kahr)** ne vaut guère mieux et nous pouvons nous en tenir aux lignes de **Positif** (n° 22, mars 1957) : « Pabst, oui le grand Pabst de la **Tragédie de la mine** et de **Loulou** sombre avec **Le Destructeur** dans les idioties coutumières à la U.F.A. du nazisme. Curd Jurgens est infidèle et sera tué par sa femme. Procès, retour en arrière, romance, orgies, avocats, maîtres-chanteurs et grands coups de cymbales. Malgré le si beau visage de Vera Molnar qui joue ici un rôle épisodique (mais on la remarque !), c'est triste, triste, triste. »

Dans la médiocrité généralisée du cinéma allemand d'après-guerre, un effort se dessina, qui tendait à camoufler les complexes de culpabilité sous l'auto-justification en accusant Hitler de tous les péchés et en essayant de prouver que tous les Allemands ne furent pas nazis. C'est dans ce climat, sur la voie ouverte par **Amiral**

Canaris, immense succès d'Alfred Weidemann, que s'inscrivirent, en 1955, deux nouveaux films de Pabst.

La fin d'Hitler nous restitue brusquement un auteur très sûr de son écriture, maître de la micro-description et capable de composer le décor ou le jeu dramatique avec sa minutie réaliste d'antan. Dans les souterrains de la chancellerie du Reich, tandis que les coups de canon se rapprochent, signalant l'avance des troupes russes et américaines, le Führer et ses collaborateurs se débattent, pareils à des rats pris au piège. Le cinéaste obtient de ses interprètes une ressemblance surprenante, fondée psychologiquement, avec les personnages historiques qu'ils incarnent et que nous connaissons par les bandes d'actualités : Hitler, Eva Braun, Goebbels, Himmler, Goering. Pabst insiste sur la folie de chacun, désespérément réfractée par la folie de tous et hallucinée par une mythomanie meurtrière. Au centre de ce huis-clos, sans cesse rejeté dans son délire par les regards et les paroles des autres, tourne en rond un Hitler incomparablement plus probant que celui de **La chute de Berlin** caricaturé par Tchiaourelli.

Mais dans **C'est arrivé le 20 juillet**, au contraire, les artifices sont grossiers et les protagonistes n'ont pas d'épaisseur. Nous y saisissons mieux la thèse d'auto-justification qui, dans **La fin d'Hitler** se prolongeait par une sorte de mea culpa, de demande de pardon et de promesse de rédemption nationale, grâce au capitaine Wuest, héros inventé, joué par Oskar Werner. Il n'y a pas de victime expiatoire dans **C'est arrivé le 20 juillet**. Le complot manqué de 1944 prend lui-même, pour Pabst, la valeur symbolique d'un acte de contrition et de rachat, d'un sursaut de l'âme allemande contre l'ange noir de Berchtesgaden. Or, la conjuration ourdie par von Stauffenberg, qui se proposait de tuer Hitler, fut des plus ambiguës. Son but final était moins de liquider un tyran que de tirer profit de cette liquidation en sauvant les racines d'un patriotisme germanique avant

le probable coup de bêche de Joukov et des divisions soviétiques. Pabst n'y fait pas la moindre allusion. En bon serviteur de la morale officielle, il se donne des excuses et fournit des alibis au régime ou bien il se réfugie dans le mélodrame douillet. Il est devenu un cinéaste-zombie. Sa mort, pas de doute, remonte à 1932-33.

Les roses qu'il offre à Bettina, la danseuse qui trouve le bonheur par la paralysie, renvoyons-les pour lui à Loulou, la danseuse qui trouve le bonheur par l'amour ; car Loulou est aujourd'hui plus jeune que jamais ; elle lui a survécu et lui survivra longtemps.

Bio-Filmographie

- 1885 27 août, naissance de Georg Wilhelm Pabst à Raudnitz, Bohême (Empire Autriche-Hongrie, aujourd'hui République populaire de Tchécoslovaquie).
- 1905 Contre l'avis de ses parents qui voulaient faire de lui un ingénieur, il choisit la carrière théâtrale. Il commence par jouer sur les scènes suisses, à Zürich, à St.Gall.
- 1907 Salzbourg et Berlin.
- 1910 Départ pour New-York.
- 1914 Il rentre en Europe et au moment du déclenchement des hostilités, il se trouve en France où on l'interne comme « citoyen ennemi ».
- 1919 Vienne. Il joue au Neuen Wiener Bühne en compagnie, notamment, de l'actrice Elisabeth Bergner.
- 1920 Il se rend à Berlin, s'intéresse activement au cinéma, abandonne le théâtre et collabore à la production de films avec Carl Froelich.
- 1921 **Im Banne der Krallen.**
Prod.: Froelich-Film. Réal.: Carl Froelich. Interprètes : G.W. Pabst, Gustav Diessl, Valerie Martens, Stella Kadmon.
- 1922 **Der Taugenichts.**
Prod.: Froelich-Film. Réal.: Carl Froelich. Assistant et scénariste : G.W. Pabst (Sujet inspiré de Joseph von Eichendorff). Avec Erhard Siedel, Gustav Waldau, Hans Junkermann, Hans Thimig, Valerie Martens, Julie Serda. 2150 m.
- 1922 **Luiſe Millerin (Kabale und Liebe).**
Prod.: Decla-Film. Réal.: Carl Froelich. Assistant et scénariste : G.W. Pabst (Sujet inspiré de Friedrich Schiller). Avec Lil Dagover, Edith Walker, Ika Grüning, Paul Hartmann, Friedrich Kühne, Fritz Kortner, Reinhold Schünzel, Walter Jansen. 2400 m.
- 1923 **Der Schatz ou Le trésor.**
Opérateur : Otto Tober. Scénaristes : G.W. Pabst et Willy Hennings. Décors : Robert Hertl, Walter Röhrig. D'après un conte de Rudolph Hans Bartsch. Avec Albert Steinrueck (Balthasar, le fondeur de cloches), Ika Gruening (Anna, sa femme), Lucie Mannheim (Béatrice, sa fille), Werner Krauss (John, l'assistant), Hans Brauswetter (Arno, l'orfèvre). Prod.: Froelich-Film. 1900 m.

- 1924 **Gräfin Donelli.**
Opérateur : Guido Seeber. Avec Henny Porten, Lantelmé Dürer, Paul Hansen, Friedrich Kayssler, Ferdinand von Alten. Prod. : Maxim-Film. 2230 m.
- 1925 **Die Freudlose Gasse** ou **La rue sans joie.**
Opérateurs : Guido Seeber et Curt Oertel. Scén. : Willi Haas, d'après une nouvelle de Hugo Bettauer. Avec Greta Garbo (Greta Rumfort), Asta Nielsen (Marie Leschner), Valeska Gert, Loni Nest, Agnès Esterhazy, Werner Krauss, Ilka Grüning, Grigori Chmara, Jaro Fürth, Robert Garriison, Maria Foreescu, Tamara Tolstoï, Karl Etlinger. Décors : Söhnle et Erdmann. Prod. : Hirschel-Sofar. 3000 m.
- 1926 **Geheimnisse einer Seele** ou **Les mystères d'une âme ou L'étrange cas du professeur Matthias.**
Opérateurs : Guido Seeber, Curt Oertel. Avec Werner Krauss (Professeur Matthias), Jack Trevor, Pawel Pawlov, Ruth Weyher, Ilka Grüning. 2196 m.
- 1926 **Man spielt nicht mit der Liebe.**
Avec Lily Damita, Erna Morena, Maria Paudler, Werner Krauss, Egon von Jordan, Oreste Bilancia. Prod. : F.P.S. Phöbusfilm. 2500 m.
- 1927 **Die Liebe der Jeanne Ney** ou **L'amour de Jeanne Ney.**
Opérateur : Fritz Arno Wagner. Scén. : Leonhardt, d'après le roman d'Ilya Ehrenbourg. Avec Edith Jeanne (Jeanne Ney), Brigitte Helm (la jeune aveugle), Uno Henning (Andreas), Fritz Rasp (Kabiliev), Vladimir Sokolov (l'ami bolchevik), Siegfried Arno, Jack Trevor, Eugen Jensen, Hertha von Walter, E.A. Licho. Décors : Otto Hunte et Victor Trivas. Prod. : UFA. 2500 m.
- 1928 **Begierde (Crisis)** ou **Crise.**
Sujet : Franz Schultz. Avec Brigitte Helm (Irène), Gustav Diessl (Robert Störner, son mari), H. Walther (une amie d'Irène), Jack Trevor (Walter Frank), Nico Turoff (Sam Taylor, boxeur), F. Odemer (Manners). Prod. : Erda-Film. 2960 m.
- 1928 **Die Büchse der Pandora (La boîte de Pandore)** ou **Loulou.**
Opérateur : Gunther Krampf. Scén. : Ladislaus Vajda, variations sur le thème *Lulu*, de Frank Wedekind. Ass. met. en scène : Marc Sorkin. Avec Louise Brooks (Loulou), Fritz Kortner (Peter Schoen), Gustav Diessl (Jack l'Eventreur), Franz Lederer (Alva Schoen), Carl Goetz (Schilgoch), Alice Roberts (comtesse Anna), Siegfried Arno (le régisseur), Krafft Raschig, Daisy d'Ora, Michael N. Newlinsky. Décors : Andrieff et Hesch. Prod. : Néro-film A.-G. Berlin (Nebenzahl-Rosenthal). 3200 m.
- 1929 **Die weisse Hölle vom Piz-Palü (Prisonniers de la montagne).**
Opérateurs : Sepp Allgeier, Hans Schneeberger et Richard Angst. Scén. : Ladislaus Vajda et Dr. Arnold Fanck. Co-réalisateur : Dr. Arnold Fanck. Avec Leni Riefenstahl, Gustav Diessl, Ernst Petersen, Ernst Udet. Décors : Ernő Metzner. Prod. : Sokal-Film. 3000 m.

- 1929 **Das Tagebuch einer Verlorenen (Trois pages d'un journal)** ou **Le journal d'une fille perdue.**
Opérateur : Sepp Allgeier. Scén. : Rudolf Leon, d'après le roman de Margaret Boehme. Avec Louise Brooks (Thymiane), Joseph Rovensky (Pharmacien Henning), Fritz Rasp (Meinert), André Roanne (comte Osdorff), Edith Meinhard (Erika), Andrews Engelman (Le Directeur), Valeska Gert (la femme du Directeur), Vera Pawlova, Franciska Kinz, Arnold Korff, Siegfried Arno, Kurt Gerron. Décors : Ernő Metzner. Prod. : Hom-Film, Berlin.
- 1930 **Westfront 1918** ou **Quatre de l'infanterie.**
Opérateurs : F.A. Wagner et Ch. Metain. Scén. : Ladislaus Vajda, libre adaptation du roman *Vier von Infanterie*, d'Ernst Johannsen. Avec Fritz Kampers (Le Bavaois), Gustav Diessl (Karl), H.J. Moebis (l'étudiant), Claus Clausen (le lieutenant), Jackie Monnier (Yvette), Hanna Hoessrich (la femme de Karl), Else Heller (la mère de Karl), Carl Balhaus, Aribert Mog, André Saint-Germain. Décors : Ernő Metzner. Prod. : Nero-Film A.-G. Berlin. Première représentation : 30 mai 1930, au Capitol, à Berlin. 2672 m.
- 1930 **Skandal um Eva.**
Opérateur : Fritz Arno Wagner. Scén. : Friedrich Raff et Julius Urgiss, d'après la comédie *Skandal um Olly* de Heinrich Ilgenstein. Avec Henny Porten, Oskar Sima, Adèle Samdrock, Käthe Haack, Fritz Odemar, Claus Clausen, Paul Henckels, Ludwig Stoessel, Frigga Braut, Karl Etlinger. Prod. : Nro-Film A.-G. Première représentation : 13 juin 1930. 2625 m.
- 1931 **Dreigroschenoper (L'Opéra de quat'sous).**
Opérateur : Fritz Arno Wagner. Scén. : Leo Lania, Bela Balasz, Ladislaus Vajda, d'après la pièce de Bertolt Brecht, elle-même tirée de *Beggar's Opera (L'Opéra des gueux)* de John Gay (1728). Avec Rudolf Forster (Mackie Messer), Carola Neher (Polly), Reinhold Schünzel (Tiger Brown), Fritz Rasp (Peachum), Valeska Gert (M^{me} Peachum), Lotte Lenya (Jenny), Hermann Thimig (le pasteur), Ernst Busch (le chanteur des rues), Paul Kemp, Vladimir Sokoloff, Gustav Puttjer, Oskar Höcker, Kraft Raschig, Herbert Grünbaum. Décors : André Andrejew. Musique : Kurt Weill. Prod. : américano-allemande Warner - Bros-Tobis. Première représentation : 19 février 1931. 3097 m.
Et version française interprétée par : Albert Préjean (Mackie Messer), Florelle (Polly), Jack Henley (Tiger Brown), Gaston Modot (Peachum), Jane Marken (M^{me} Peachum), Margo Lion (Jenny), Antonin Artaud, Vladimir Sokoloff, Marcel Merminod.
- 1931 **Kammeradschaft, ou La tragédie de la mine.**
Opérateurs : Fritz Arno Wagner et Robert Baberski. Scén. : Karl Otton, Ladislaus Vajda, Peter Martin Lampel, d'après une idée de Karl Otton. Avec Fritz Kampers (Kasper), Alexandre Granach, Ernst Busch, Elisabeth Wendt, Gustav Puttjer, Oskar Hocker, Danie Mendaille, Helena Manson, Georges Charlia, Andrée Ducret, Alex. Bernard, Pierre

Louis. Décors : Ernö Metzner et Karl Vollbrecht. Co-prod. : franco-allemande. Nero-Film A.-G. Berlin-Paris. Première représentation : 17 novembre 1931. 2520 m.

1932 **Die Herrin von Atlantis** ou **l'Atlantide**.

Opérateurs : Eugen Schufftan et Ernst Koerner. Scén. : Ladislaus Vajda et Hermann Oberländer, d'après le roman de Pierre Benoît. Adapt. et dial. : A. Arnoux et J. Deval. Musique : Wolfrang Zeller. Avec Brigitte Helm (Antinéa), Gustav Diessl, Tela Tschai, Heinz Klingenberg, Matias Wieman, Wladimir Sokoloff, Georges Toureil, Florelle. Prod. Nero-Film A.-G. Première représentation : 6 septembre 1932. 2384 m.

Et version française : Brigitte Helm (Antinéa), Jean Angelo (Capitaine Morhange), Pierre Blanchar (Capitaine Saint-Avit), Florelle (Clémentine), Tela Tchaï (Tanit Zerga), Georges Toureil (Lieutenant Ferrières), Matias Wieman (le Norvégien), Vladimir Sokoloff (l'hetman de Jitomir).

Et version anglaise : Stuart (Morhange) et même distribution.

1933 **Don Quichotte**.

Opérateurs : Nicolas Farkas et Paul Portier. Scén. : Paul Morand, d'après Cervantès. Dial. : Alexandre Arnoux. Musique : Jacques Ibert. Avec Fedor Chaliapine (Don Quichotte), Dorville (Sancho Pança), Renée Valliers (Dulcinée), Mady Berry (épouse de Sancho), Pierre Labry, Mireille Balin, Genica Anet, C. Martinelli, L. Larive, C. Leger. Décors : André Andrejew. Prod. : Vandoz-Nelson-Wester. 2900 m.

1933 **Du haut en bas**.

Opérateur : Eugen Schufftan. Scén. : Anna Gmeyner, d'après une pièce de Bus Ferkete. Dial. : Georges Dolley. Musique : Marcel Lattès. Assist. : H. Rappaport et André Michel. Avec Jean Gabin (Charles Boulla), Michel Simon (M. Podoletz), Vladimir Sokoloff (M. Berger), Peter Lorre (un mendiant), Margo Lion (la propriétaire), Jeanne Crispin (Marie), Milly Mathis (la cuisinière), Micheline Bernard, Pauline Carton, Christiane Delyne, Catherine Hessling, Pierre Labry, Mauricet, Pitouto, Denysis. Prod. : Films sonores Tobis. Puis Pabst part pour les U.S.A.

1934 Supervision de **Cette nuit-là** de Mark Sorkin.

1934 **A modern hero**.

Opérateur : W. Rees. Scén. : Gene Markey, Katherine Scola, d'après un roman de Louis Bromfield. Avec Richard Barthelemess (Pierre Rodier), Jean Muiz (Joanna Ryon), V. Teosdale (Lady Claire Benson), Florence Eldridge (Leah), Dorothy Burgess (Hazel Rodier), Hobart Cavanaugh (Müller), William Janney (le jeune Pierre), Theodor Newton (Elmer), J.M. Kerrigon (M. Pyan), Arthur Hohl (Homer Flint), Maidel Turner (Tante Clara), Mickey Rentschler (Peter), Richard Tucker (Eggelson), Judith Vosselli (M^{me} Eggelson).

Pabst se propose alors de tourner **Kriegserklärung**, puis **Faust**. Mais il doit abandonner ces deux projets et rentrer en France.

1936 **Mademoiselle Docteur (Spione von Saloniki)** ou **Salonique, nid d'espions**.

Chef opérateur : Eugen Schufftan. Scén. : Georges Neveux et D. Cube. Dial. : Jacques Natanson. Mus. : Arthur Honegger. Orchestre dirigé par Maurice Jaubert. Avec Dita Parlo (M^{lle} Docteur), Pierre Blanchar (Condoyan), Pierre Fresnay (capitaine Carrère), Louis Jouvet (Simonis), Charles Dullin (Matthesius), Viviane Romance (Gaby), Roger Karl (colonel Bourget), Jean-Louis Barrault, Gaston Modot, Lupovici, Robert Manuel, Ernest Ferny, Georges Colin, Georges Péclet. Décors : Serge Pimenoff. Prod. : Romain Pinès-Films, Paris.

1938 **Le drame de Shanghai**.

Chef-opérateur : Eugen Schufftan. Opérateurs : Louis Page et Henri Alekan. Scén. : Léo Lania et Alexandre Arnoux, d'après l'œuvre d'O.P. Gilbert, **Shanghai, Chambard et Cie**. Dial. : Henri Jeanson. Musique de Ralph Erwin. Lyrics de Louis Poterat. Assist. met. en scène : Marc Sorkin. Avec Louis Jouvet (Yvan), Christiane Mardayne (Kay), Raymond Rouleau (Franchon), Dorville (le patron), Elina Labourdette (Nana), Suzanne Després (Vera), Inkpinoff (agent du Dragon Noir), Gabrielle Dorziat, Mila Parely, Marcel Lupovici, Robert Manuel, Foun-Sen, Linh-Nam, Ky-Duyen, Hvang-Dao, et Alerme. Décors : A. Andrejew et G. de Gastyne. Prod. : Marc Sorkin, Paris.

1939 **Jeunes filles en détresse**.

Scén. : Christa Winsloe, d'après le roman de Peter Quinn. Avec Micheline Presle, Louise Carletti, André Luguet, Marcelle Chantal, Jacqueline Delubac, Marguerite Moreno, Aquistapace.

1939 Supervision de **l'Esclave blanche** de Mark Sorkin, avec Viviane Romance et John Lodge.
En avril 1939, Pabst rentre en Autriche.

1941 **Komödianten**.

Op. : Bruno Stephan. Scén. : Axel Eggebrecht, Walter von Hollander, G.W. Pabst, d'après le roman **Philine de Olly Boenheim**. Assistant : Auguste Barth-Reuss. Avec Käthe Doroch (Karoline Neuber), Hilde Krah (Philine Schröder), Henny Porten (Amalia), Gustav Diessl (Ernst Brion), Ludwig Schmitz (Müller), Richard Häussler (Armin), Friedrich Domin (Johann Neuber), Sonja-Gerda Scholz, Lucie Millowitsch, Bettina Hambach, Walter Janssen, Alexander Ponto, Viktor Afritsch, Kurt Müller-Graf, Harry Langewisch, Arnulf Schröder, Hans Stiebner, Ulrich Haupt, Janne Furch, Ernst Legal, Nikolai Kolin, Erna Sellmer, Léopold von Ledebur, Erich Dunskus, Kurt Stieler, Réginald Pasch, Edith Meinel, Alice Franz, Maria Sigg, Gertrud Schneider, Barbara Pleyer, Margarete Henning-Roth. Prod. : Bavaria. Première représentation : 5 septembre 1941. 3072 m.

1943 **Paracelsus**.

Op. : Bruno Stephan. Scén. : Kurt Heuser. Assistant : Auguste Barth-Reuss. Avec Werner Krauss (Paracelsus), Harald Kreutzberg, Mathias Wieman, Annelies Reinhold, Martin Urtel, Fritz Rasp, Herbert Hübner, Joseph Sieber, Harry

Langewisch, Karl Skraup, Franz Schafheitlin, Viktor Janson, Rudolf Blümner, Hilde Sessak, Bernhard Goetzke, Franz Stein, Oskar Höcker, Klaus Pohl, Erich Dunsch, Egon Vogel, Arthur Wiesner, Hans von Uritz, Maria Hofen, Joachim Wedekind. Mus. : Herbert Windt. Prod. : Salzburg. 2916 m.

1943 **Der Fall Molander** (non terminé).

Op. : Willy Kuhle. Scén. : Ernst Hasselbach, Per Schwenzen, d'après le roman **Die Sternengeige** d'Alfred Karrassch. Avec Paul Wegener, Irène von Meyendorff, Robert Tessen, Werner Hinz, Erich Ponto, Eva-Maria Meineke, Harald Paulsen, Elisabeth Markus, Heinz Moog, Wilfried Seyferth, Viktor Afritsch, Will Dohm, Walter Richter, Walter Franck, Theodor Loos, Fritz Odemar, Karl Skraup, Gustav Betran, Harry Langewisch, Oskar Höcker, Walter Gross, Nikolai Kolin, Hermine Ziegler, Käthe Jöken-König, Ludwig Linkmann, Armin Münch. Prod. : Terra (tourné à Prague). A la fin de la guerre, le film était en montage.

1947 **Der Prozess.**

Op. : Oskar Schnirch. Scén. : Rudolf Brunngraber, Kurt Heuser, Emeric Roboz. Mont. : Anna Hoellering. Avec Ewald Balser (Dr. Eötvös), Ernst Deutsch (Peczely père), Albert Truby (l'avocat), Aglaja Schmid (Esther), Maria Eis, Heinz Moog, H. Schonhauer, R. Hafenbrodl, J. Russka, J. Petrovich, Gustav Diessl. Décors : Werner Schlichting. Musique : Aloys Melichar. Orchestre symphonique de Vienne. Prod. : J.-A. Huebler-Kahla. 2900 m.

1949 **Geheimnisvolle Tiefe.**

Op. : Hans Schneeberger, Helmut Fischer-Ashley. Scén. : Trude Pabst, Walter von Hollander. Avec Ilse Werner, Paul Hubschmid, Hermann Thimig, Maria Eis, Robert Tessen, Stefan Skodler, Elfe Gerhart, Harry Leyn, Ullrich Bettac, Otto Schmöle, Helli Servi, Ida Russka, Ernst Waldbrunn, Joseph Fischer, Josefine Berghofer, Gaby Philipp, Franz Eichberger. Décors : Werner Schlichting, Isabella Ploberger. Musique : Roland Kowa ; dir. mus. : Alois Melichar. Prod. : Pabst-Kiba. Première représentation : 19 août 1949, à Venise. 2971 m.

1950 Supervision artistique de **Duell mit der Tod (Duel avec la mort)**, réalisé par Paul May et interprété par Rolf von Nauckhoff, Annelies Reinhold, Hintz Fabricius.

1952 Supervision artistique de **Ruf aus dem Aether**, réalisé par Georg. C. Klaren.
Projet d'un film consacré à la biographie du Pape **Boniface VIII** (1294-1303), avec Jannings.
Projet d'une adaptation cinématographique de **l'Odyssée** (interprète pressenti : Gregory Peck, puis Kirk Douglas).

1952 **La voce del silenzio (La maison du silence).**

Op. : Gabor Pogany. Scén. : G.W. Pabst, Akos Tolnay, Giorgio Prosperi, Jean Cocteau, Pierre Bost, avec la collaboration de Tullio Pinelli, Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, Roland Laudenbach, Pietro Tompkins, Franz T. Tzeuberg,

Bonaventura Tecchi, sur un sujet de Cesare Zavattini. Avec Aldo Fabrizi (le commerçant), Jean Marais (l'homme politique), Daniel Gelin (le revenant), Frank Villard (l'écrivain), Cosetta Greco (la femme du revenant), Antonio Crast (le prédicateur), Eduardo Ciannelli (le Père supérieur), Paolo Panelli (le voleur), Paolo Stoppa (l'éditeur), Rossana Podesta. Musique : Enzo Mazetti. Prod. : Cines-Franco London Film-Carlo Civallo.

1953 **Cose da pazzi (Närrische Geschichten).**

Op. : Gabor Pogani-Mario Bava. Scén. : Bruno Paolinelli, B. Valeri, L. Lania, di Leo, sur un sujet de B. Paolinelli et B. Valeri. Avec Aldo Fabrizi, Carla del Poggio, Enrico Viarisio, Enrico Luzi, Lionella Carell, Arturo Bragaglia, Marco Tullii, Maria Donati, Nietta Zocchi, Lia du Leo, Walter Brandi. Prod. : Kronos-Film-Bruno Paolinelli.

1954 **Das Bekenntnis der Ina Kahr** (Le destructeur).

Op. : Gunther Anders. Scén. : Erna Fentsch, d'après le roman de Hans Emil Dits. Avec Elisabeth Müller (Irène), Curd Jurgens (Paul Clerc, son mari), Margot Trooger, Hanna Rucker, Ingmar Zeisberg, Jester Naefe, Albert Lieven, Friedrich Domin, Vera Molnar, Johann Buzalski, Hilde Körber, Sophie von Strelow, Ulrich Belger, Renate Mannhardt, Ernst Stahl-Nachbaur, Arno Ebert, Hilde Sessak, Peter Ahrens. Décors : Otto Pischinger, Herta Hareiter. Mont. : Herbert Taschner. Musique : Erwin Halletz. Prod. : Omega. Dir. de prod. : August Barth-Reuss. Première représentation : 29 octobre 1954. 2800 m.

1955 **Es geschah am 20 Juli (C'est arrivé le 20 juillet).**

Op. : Kurt Hasse. Scén. : W.P. Zibaso, Gustav Machaty. Avec Bernhard Wicki (colonel Stauffenberg), Karl Ludwig Diehl (général Beck), Carl Wery (général Fromm), Erik Frey (général Olbricht), Kurt Meisel (lieutenant-général SS), Albert Hehn (major Remer), Til Kiwe (lieutenant von Haefen), Jochen Hauer (feld-maréchal Keitel). Commentaires : Sam Wanamaker. Musique : Johannes Weissenbach. Prod. : Arca-Ariston.

1955 **Der letzte Akt (La fin d'Hitler).**

Opérateur : Günther Anders, Hannes Staudinger. Scén. : Fritz Habeck, d'après une nouvelle d'Erich-Maria. Remarque basée sur le livre **Ten days to die** de Michael A. Musmanno, juge-président au Tribunal de Nuremberg. Assistant : Peter Pabst. Avec Albin Skoda (Adolf Hitler), Lotte Tobish (Eva Braun), Willi Krause (Goebbels), Oscar Werner (capitaine Wuest), Eric Frey (général Burgdorf), Hannes Schiel (officier SS Guenoche), Kurt Eilers (Martin Bormann), Herbert Herbe (général Krebs), Léopold Heinisch (général Keitel), Otto Schmoele (général Jodl), Otto Woegerer (général Ritter von Greim), Elga Dohrn (Magda Goebbels), Hermann Erhardt (Hermann Goering), Julius Jonak (SS Hermann Fegelain), Erland Erlandsen (ministre Albert Speer), Guido Wieland, Walter Regelsberger, Michael Janisch, Ernst Waldbrunn, Eduard Köck, John van Dreelen, Ernst Pröckl, Franz Messner, Otto Kerry, Eduard Spiess, Otto Gutschy,

Lilly Stepanek, Herta Angst, Gerd Zöhling. Décors : Werner Schlichting, Otto Pischinger, Wolf Witzmann. Musique : Erwin Halletz. Maquilleurs : Rudolf Hohlschmidt, Léopold Kuhnert. Prod. : Cosmopol-Film ; direction : Carl Szokoll. Première représentation : à Cologne le 14 avril 1955. Participation aux Festivals de Locarno et d'Edinburg 1955. 3200 m.

1956 **Ballerina (Licht in der Finsternis) ou Des roses pour Bettina.**

Opérateur : Franz Hofer. Idée et livret de Werner P. Zibaso. Musique : Herbert Windt. **Casse-noisette** de Tchaïkowsky et **Le Boléro** de Ravel sont dansés par le corps de Ballet de l'Opéra municipal bavarois avec Natascha Trofimova, Annette Chappell, Heino Hallhuber. Orchestre symphonique Graunke, sous la direction de Kurt Graunke. Ass. met. en scène : Peter Pabst. Costumes : Theodor Rossi-Turai. Avec Elisabeth Müller (Bettina), Ivan Desny (le chorégraphe), Leonard Steckel (le Directeur de l'Opéra), Willy Bizgel, Eva Kerbler, Hermann Speelmanns, Karl Wery, Erich Ponto, Ed. Tracy, Ellen Franck, Ursula Wolff, Liselote Berker, Elisabeth Wischert, Maxim Hamel, Gusti Kreissel, Johannes Buzalski. Décors : Otto Pischinger, Herta Hareiter. Prod : Film Carlton-NF films, Munich.

1956 **Durch die Wälder, durch die Auen.**

Opérateur : Kurt Grigoleit. Scén. : W.P. Zibaso. Avec Eva Bartok, Peter Ahrens, Joe Stockel, Rudolf Schönböck, Rudolf Vogel.

Cette filmographie est basée, en partie, sur celle qui a été publiée par Ludwig Gesek dans **Filmkunst** (N° 18, Vienne, 1955).

collection « Panoramique » vol. 1

PRIX ARMAND TALLIER 1964

Henri Colpi

Défense et illustration de la musique dans le film

Défense et illustration de la musique de film. Sujet vaste par les genres divers qu'il propose, considérable par la matière qu'il offre. Bon an mal an, quelque 4 ou 5.000 bandes sont tournées de par le monde. Depuis trente années que le son s'inscrit sur pellicule, 150.000 films ont vu le jour. Chiffre éloquent et redoutable. C'est dans un tel amoncellement d'images sonores qu'il convient de scruter, sélectionner, omettre et dégager. Le jour est proche où la musique de cinéma ne sera plus à la peine sans être à l'honneur...

456 pages 18 x 21 dont 72 pages d'illustrations

48. — F

collection « Panoramique » vol. 2

**Gilles
Jacob**

**Le
cinéma
moderne**

Que devient ce cinéma qui désoriente aujourd'hui le spectateur ? La sacro-sainte histoire est-elle morte, et l'heure est-elle venue de la prédominance des temps morts, des digressions et des flâneries ? N'aboutit-on pas à un art qui serait comme l'aveu de sa propre impuissance créatrice ? Le cinéma moderne n'est-il pas avant tout prétexte à de brillantes variations sur les thèmes de l'incommunicabilité, de la solitude, de l'angoisse et du désespoir ? Avancerons-nous davantage dans cette extériorisation du mental qui se traduit par un va-et-vient entre la raison et la déraison, le réel et l'imaginaire, la vérité et le mensonge, la mémoire et le temps ?

Un volume de 240 pages 18x21 illustrées de 60 photos

18. — F

SOCIÉTÉ D'ÉDITION, DE RECHERCHES ET DE
DOCUMENTATION CINÉMATOGRAPHIQUES

SERDOC BP 3 LYON-PRÉFECTURE

collection « Panoramique » vol. 3

**R. Borde
F. Buache
F. Courtade**

**Le
cinéma réaliste
allemand**

L'Histoire n'a retenu du cinéma allemand que les beautés et les mirages de l'expressionnisme. Cet ouvrage met en évidence un autre courant, social et réaliste, qui s'est forgé et renforcé au fil des années et qui, du **Dernier des hommes** à **Ventres glacés**, de **La rue sans joie** à **La Tragédie de la mine**, a été aussi riche, aussi révélateur, aussi conscient de lui que le néo-réalisme italien.

Une telle analyse convie les historiens à reviser les catégories dans lesquelles ils ont emprisonné le cinéma d'avant Hitler. Mais elle découvre aussi un lien de filiation avec les meilleurs films allemands d'après-guerre. Au pays des démons et des montreurs d'ombres, le réalisme a été et il demeure encore la voix de l'insoumission.

Un volume de 344 pages 18 x 21 illustré de 88 photos

27. — F

SOCIÉTÉ D'ÉDITION, DE RECHERCHES ET DE
DOCUMENTATION CINÉMATOGRAPHIQUES

SERDOC BP 3 LYON-PRÉFECTURE

Le cinema et sa critique: CICI 1963 et 1964

PROTOCOLE LAUSANNE 1963

NOTES CRITIQUES

rédigées par 13 assistants sur 41 longs métrages et 5 court-métrages présentés au III^e CICI.

COMMUNICATIONS

Leur critique et la nôtre	Jean Carrière
Pour une critique au revolver	Marcel Oms
Le cinéma-vérité	Raymond Borde
Les limites de l'indépendance (Cuba)	P.-L. Thirard
Sur la critique de gauche	Georges Roquefort
Intervention	Bernard Stora
Pour une critique lucide, et « Cinéma Indépendant ? »	F. Landry

ETUDES, ARTICLES, INTERVIEWS

Les films du III ^e CICI vus par...	M. O.
Le cinéma et sa critique	Bernard Chardère
Porreta-Terne 1963 : résolutions finales	
Conversations avec Jean-Claude Bonnardot	M. O.
Du montage « intellectuel » chez Poudovkine et Eisenstein	
Note sur « l'Excentrisme »	B. Amengual
Le 1 ^{er} CICI de la Sarraz, 1929	B. A.
Comptes rendus d'époque du II ^e CICI, Bruxelles, 1930	A. Kohler
et liste des films présentés	Karl Vincent
Interview sur le II ^e CICI	Henri Storck
Remarques et critiques suisses	
Résumé de 40 réponses à un questionnaire sur le III ^e CICI.	
Résolution finale	

150 pages 21 x 31 avec 46 illustrations : 18 F (Abonnés : 15 F).

PROTOCOLE LYON 1964

NOTES DOCUMENTAIRES ET CRITIQUES

sur les 53 longs métrages et 19 court-métrages, présentés au IV^e CICI ; par Barthelemy Amengual et Raymond Chirat

COMMUNICATIONS

La critique et l'historien	Marcel Oms
Critique marxiste ou critique au revolver ?	Andrée Gaible
En réponse	Albert Cervoni
De l'attitude stalinienne au IV ^e CICI	J.C. Roncero
Communication de « Miroir du cinéma » au CICI 64;	Robert Grelier
Pour une critique ouverte	R.C. Baud
Lettre-missive	Jean Delmas
Vers une critique historique	Raymond Borde

ETUDES, ARTICLES, INTERVIEWS

Les films du IV ^e CICI vus par...	J.M. Bouguereau
Un thème, des versions : incertains sourires	Bernard Chardère
Rencontre avec De Bosio	M. O.
Gian Franco De Bosio mis à nu	A. G.
Quelques manifestatos du Cinéma Indépendant	
Résolution finale.	

106 pages 21 x 31 avec 33 illustrations : 12 F (Abonnés : 10 F).

Premier Plan

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07

Correspondance : Premier Plan, B. P. 3 Lyon-Préfecture, France

L'abonnement à **Premier Plan** correspond à une
souscription pour **12 numéros** (et non 12 mois).
France : 48 F, soit 4 F le N° - Etranger : 56 F

Nom et adresse complète

.....
.....
.....
.....

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Bulletin de commande

Abonnement pour 12 numéros	
France	48 F
Etranger	56 F

PREMIER PLAN

N°s 1 à 30, reliures pleine toile

1^{re} série (1 à 12) épuisé

2^e série 1^{er} volume (13 à 18) .. 36,--

2^e volume (19 à 24) .. 36,--

3^e volume (25 à 30) .. 36,--

Tous les numéros de la 2^e série
(du N° 13 au 30) **brochés** 54,--

N° 14 Prévert

16 Welles

17 Visconti

19 Vigo

20 Bogart

21 Bardem

25 Eisenstein

26 Torre Nilsson

28 Chaplin

29 Stroheim

27 Polonais

30 Italien

31 Keaton

32 Lubitsch

33 Bunuel

34 Bergman

34 Dziga Vertov

36 J. Lewis

37 Lattuada

38. Laurel et Hardy

l'unité 4,50

Etr. l'unité 5,50

l'unité 5,40

l'unité 6,--

N° spécial **Renoir** 22-23-24 18,--

Nouvelle Vague (volume cartonné) 7,50

PANORAMIQUE

Henri Colpi **Défense et illustration de
la musique dans le film** 48,--

(Abonnés) 36,--

Gilles Jacob **Le cinéma moderne** .. 18,--

(Abonnés) 12,--

Raymond Borde, Freddy Buache, Fran-

cis Courtade **Le cinéma réaliste**

allemand 27,--

(Abonnés) 21,--

Date Total

Ci-joint la somme de {chèque bancaire

F sous la forme de {chèque postal

{mandat

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Le N° **6 F**

SERDOC

SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
édite **Premier Plan**, Revue mensuelle et **Panoramique**
collection de volumes sur le cinéma.

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
(Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; USA 1 \$ 40)

Imprimerie Lienhart et Cie / Aubenas / Ardèche / France
Dir. de la Publ.: B. Chardère - N° 39 - Novembre 1965

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA