



Marlène, Maria Riva, Rudolf Sieber et Von Sternberg, une photo de famille en 1931.

“ FUN IN A CHINESE LAUNDRY ”

En privant le lecteur d'une traduction française du titre original : *Fun in a Chinese Laundry* (*En s'amusant dans une Blanchisserie chinoise*), l'éditeur a commis une erreur fâcheuse qui en annonce d'autres (Cf. Encyclopédie : *Trahison, Traduction*), car ce n'est pas par hasard que Sternberg a choisi une image qui n'est merveilleusement incongrue qu'en apparence, puisqu'elle évoque la boutique hollywoodienne et ses expériences on ne peut moins réjouissantes, le goût de l'auteur pour l'Orient, et un des premiers films d'Edison. Surprise, ironie, dérision : une bonne part de Sternberg se trouve déjà là. En substituant à cette appellation contrôlée *Souvenirs d'un montreur d'Ombres*, le coupable aggrave son cas et induit en erreur, puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un livre de souvenirs, des pans entiers de vie étant absents, la chronologie ignorée, tout comme le recensement minutieux d'anecdotes sans signification ou l'alignement des faits. Sternberg converse avec lui-même, Johnson privé de Boswell, Gœthe sans Akermann, nous offrant un livre

Sur la page précédente : Sternberg et son tube de couleur favori, Marlène.

de réflexion, une méditation esthétique que viennent éclairer des exemples cueillis dans une expérience pratique des plus riches.

Disons tout de suite que c'est un livre capital, indispensable bien sûr à l'admirateur de Sternberg, mais aussi à tout cinéophile, car s'y trouvent posés des problèmes essentiels. La notion d'auteur de cinéma, tout comme celle d'univers personnel dont parlait Kyrrou dans le n° 2 de l'« Age du Cinéma » en prenant précisément Sternberg comme exemple le plus lumineux, n'ont jamais été illustrées avec autant de cohérence et de conviction. Le dernier chapitre du livre nous laisse sur la vision d'un homme seul, qui se voudrait omnipotent mais qui ne l'est pas, luttant sans cesse au milieu d'activités secondaires pour imposer sa vision intérieure, réglant mille détails matériels qui le détournent de son effort créateur. « S'il tente enfin de remettre de l'ordre dans ce pandémonium pour introduire, dans l'œil de verre de la caméra, quelque chose qui ressemble à de l'art, l'aventurier et l'artisan qu'on nomme le « réalisateur » a vraiment accompli un exploit. »

La conception qu'a Sternberg du cinéma est avant tout esthétique. Pour lui, le metteur en scène est le seul auteur ; « il écrit avec la caméra » ; l'artiste n'est investi d'aucune mission, et son œuvre reflète uniquement sa pensée ; « aucune interférence étrangère ne vient s'y mêler » ; « le progrès artistique n'émane jamais du public ni de ceux qui se font ses porte-parole ». D'ailleurs la foule ne comprend pas le génie, et le génie ne s'occupe pas de la foule. Rien n'exprime mieux cette concep-

The Docks of New York (1928).



tion autocratique, orgueilleuse et solitaire de la création artistique que l'attitude de Sternberg à l'égard du cinéma. Pour lui, un film est une récréation totale sur laquelle le metteur en scène exerce un contrôle complet. Or, le cinéma est réaliste et il faut fuir le réalisme : « la reproduction du mouvement n'a fait que multiplier les dangers et les risques qui accompagnent et menacent l'effort créateur. Ces images en mouvement n'ont fait que rendre l'œuvre d'art plus difficile à réaliser ». Ainsi, il est l'auteur de l'histoire, des décors, des tableaux, des sculptures, des costumes, de la photographie, de *L'Impératrice Rouge*. Il a même dirigé l'Orchestre Symphonique de Los Angeles et composé un morceau de violon pour une scène de banquet.

Ce totalitarisme se heurte pourtant à la vie que représente l'acteur. C'est pourquoi, bien plus encore qu'aux obstacles matériels et économiques que rencontre le réalisateur et que dans l'idéal on pourrait supprimer, Sternberg se consacre dans son livre aux comédiens. Plusieurs chapitres traitent de ce problème. Il ne s'agit pas d'une suite d'essais sur l'art dramatique, puisque Sternberg assigne bien entendu à l'acteur de cinéma une soumission absolue : son moi ne doit jamais déranger son apparence ; « il n'y a pas d'acteur important ou insignifiant, seul existe celui qui exprime ce qu'on l'a chargé d'exprimer » ; c'est « un tube de couleur que l'on étale sur une toile ».

Là commencent les difficultés de Sternberg. A une époque où le star-system était à son apogée, il lui offrait paradoxalement son étoile la plus brillante et tentait de réduire ses interprètes à la plus humble participation. La lutte prométhéenne contre le moyen d'expression lui-même, le monde des affaires et le matériau humain pour imposer la pure œuvre d'art, devait se solder tôt ou tard par un échec. L'obstination de Sternberg à analyser ce monde hostile n'est qu'une tentative d'explication de cet échec et sa propre justification. Car s'il y a complexe de grandeur et de persécution, n'oublions pas qu'il y eut aussi de la grandeur et de la persécution.

Sternberg analyse à merveille le tempérament de l'acteur, son masochisme, son narcissisme, son goût de l'encens, les perpétuelles douches froides que représentaient ses méthodes de tournage après l'adulation des foules, le désir une fois le film terminé de se venger et de médire. Les portraits qu'il nous trace d'Emil Jannings et de Charles Laughton sont inoubliables. Il justifie d'ailleurs nombre de leurs réactions, les trouve en tout cas parfaitement naturelles. Le seul droit qu'il leur dénie, c'est celui de se poser en véritables créateurs. On ne manquera pas d'accabler Sternberg pour l'évocation de ses rapports avec Marlène. Des échos m'avaient inquiété. Pourtant, le livre lu dans sa totalité, la gêne se dissipe qu'avait pu susciter tel ou tel passage choisi dans un dessein précis. Il s'agit bien entendu de Marlène telle que la voit Sternberg, avec ce que cela comporte d'arrière-plans ignorés de nous, d'une Marlène aussi qui, sans qu'elle le veuille vraiment, est devenue pour les spectateurs la seule « présence » des films de Sternberg, à l'exclusion de celle de l'auteur lui-même (M. Laffont, aggravant le malentendu, illustre la couverture du livre de la seule photo de Marlène). Mais ce qu'il nous dit de sa beauté, de sa franchise, de son énergie, de son intelligence, ce ne sont pas de minces compliments de la part d'un homme aussi avare d'éloges. Car l'on reprochera à Sternberg de ne pas avoir dans sa vieillesse



Le triomphe du baroque : **The Scarlett Empress** (1934).

décerné des fleurs à tous et à toutes, on lui reprochera bien sûr sa vanité incommensurable. Il sait pourtant rendre hommage à Max Reinhardt, à Emile Chautard, à Erich Pommer, à John Lodge, à Mack Sennett. Bien sûr, il distribue des piques çà et là, sans doute pas toujours justifiées ; mais il y a quelque candeur sympathique lorsqu'un homme se délivre ainsi de ses humiliations passées et que, se relisant, il maintient ses griefs. Le ton de Sternberg peut irriter parfois aussi le lecteur ; mais c'est d'une façon et sous un jour différent de Chaplin qu'il égrène les dîners où il fut invité, les lits où il a couché, les mains qu'il a serrées, les témoignages d'admiration. Il y entre tout d'abord beaucoup d'humour ; point toujours, et c'est dommage, mais cela suffit à montrer que Sternberg n'est pas dupe, qu'il sait jusqu'où il va trop loin, ce qui lui permet, détendu, d'écrire avec euphémisme : « Il me semble inutile de dire que l'auteur ne met pas en doute ses capacités de réalisateur. » Il est vrai qu'il écrit aussi : « Il n'est sans doute pas une seule salle abritant une toile blanche qui n'ait exploité les images qui se sont tout d'abord formées comme des apparitions dans mon esprit. » Mais enfin un homme qui déclare avec complaisance que Jana Brejchova le suivit sous la pluie dans la rue, s'agenouilla et embrassa sa main, pour avouer ensuite au lecteur qu'il était le président du jury qui devait décerner le

prix de la meilleure actrice, ou qui évoque un club portant son nom fondé par des Japonais pour immortaliser leur collaboration mais qui n'a pas survécu à deux ou trois séances, cet homme-là a trop le sens de la « chute » comique, trop de distance humoristique, pour que l'on s'indigne de sa vanité. L'humour baigne d'ailleurs l'univers baroque de Sternberg, comme celui de Welles. Quant à la vanité, Swift a pu dire que « quiconque veut être pris pour un homme fier se doit de cacher sa vanité. »

A la différence de Chaplin aussi, Sternberg n'évoque avec complaisance certaines riches heures de sa vie que parce que cette vie lui refusa la poursuite de son œuvre et la simple reconnaissance de sa vraie valeur. Sternberg est sans conteste le plus méconnu des grands du cinéma. Il se plaît à retourner la phrase célèbre de Grierson à son propos : « Quand un réalisateur meurt, il devient photographe » en montrant que le metteur en scène doit avoir aussi le contrôle de l'ombre et de la lumière, et il fustige au passage Rotha, Richard Griffith et Lewis Jacobs, ces historiens du cinéma qui ne connaissent pas plus le recul que les chroniqueurs. Il suffit à propos des grands chefs-d'œuvre, de *L'Ange Bleu* à *La Femme et le Pantin*, de lire Bardèche et Brasillach (« des films de plus en plus désolants, des œuvres de plus en plus riches et stupides, *La Femme et le Pantin*, qui est ridicule »), Jeanne et Ford, Philippe Esnault (dans sa *Chronologie du Cinéma Mondial*, *La Femme et le Pantin* et *L'Impératrice Rouge* sont classés parmi les films mineurs pour spécialistes, moins importants par exemple que *Pension Mimosas*, ou *Fantômes à vendre*), Georges Sadoul enfin, qui, tout en citant copieusement l'époque muette, ne fait figurer dans son *Dictionnaire des Films* ni les deux films cités plus haut, ni *Shangai gesture*, ni *Dishonoured*, ni *Blonde Venus*, etc. On y rencontre néanmoins *Jamais le Dimanche*, *Divorce à l'Italienne*, *Nous sommes tous des Assassins*, etc. (1).

Paraphrasant ce que Sternberg disait de Marlène, on peut admettre que ce qu'il avait à dire de ses films il l'a dit dans ses films qui contiennent comme toutes les grandes œuvres leur propre explication. Sternberg a toujours été peu loquace, n'accordant que de rares interviews. Beaucoup seront déçus de n'avoir ici que peu de renseignements sur les sources d'inspiration, les moments de création, et sur la façon dont l'auteur voit ses films. L'ampleur de certains développements, l'analyse profonde de sujets qui l'intéressent lui permettent de masquer ce qu'il ne veut pas que l'on sache, se protégeant ainsi de toute confession. On apprend que son père le battait souvent, que tel employeur servira de modèle à un personnage de *Shangai gesture*, qu'un de ses professeurs deviendra le Professeur Unrath, mais ces confidences autobiographiques sont faites en passant, au détour d'une phrase. De ses films, il parle surtout de *Salvation Hunters*, qui marque ses débuts, de *L'Ange Bleu*, tournant

(1) Cette allusion à la « bible du cinéma » (la presse dixit) que seraient les deux dictionnaires de Georges Sadoul aux Editions du Seuil pourra tenir lieu de compte rendu critique. M. Georges Sadoul nous prie dans son introduction de l'excuser pour des erreurs factuelles bien humaines. Dont acte, et passe encore pour certains films perdus, mais faire partir à la guerre le père de James Dean dans *A l'Est d'Eden*, marier Jennifer Jones en conclusion de *Duel au Soleil* avec un de ses cousins après avoir tué l'autre, transformer la femme du potier en prostituée dans les *Contes de la Lune Vague*, faire du *Plaisir* le premier film d'Ophüls à son retour en France, voilà qui est gros. 90 % des renseignements sont peut-être justes, mais comment savoir lesquels ? Un dictionnaire ne doit pas être frappé de suspicion, la Bible, si.



Sternberg en complète liberté : **The Saga of Anatahan.**

de sa carrière, et de *Fièvre sur Anatahan*, sa dernière œuvre qu'il considère comme la plus achevée, rejetant ainsi les accusations de tarissement et de déclin. Il juge avec sévérité nombre d'œuvres de circonstance, comme *The King steps out* ou *Sergeant Madden*. Le problème des rapports entre *L'Impératrice Rouge* et *Ivan le Terrible* reçoit un début d'éclaircissement, puisque Sternberg déclare qu'Eisenstein voyait et aimait tous ses films. On aimerait par contre que Sternberg soit plus précis quant à son travail de remontage et de coupures sur la *Symphonie Nuptiale*. Hermann G. Weinberg cite dans « Sight and Sound » (hiver 65-66) une lettre de Sternberg où celui-ci déclare que Stroheim était entièrement d'accord sur les modifications apportées à *La Marche Nuptiale*. Weinberg, en possession du scénario original, ajoute que la version actuelle en est très proche, à l'exception d'un prologue et de trois courtes scènes. Rien d'essentiel ne manque. Ce qui irrita Stroheim fut la perte de la seconde partie, due à Pat Powers, le producteur qui arrêta le tournage. Il est révélateur de Sternberg qu'il ne prenne pas soin dans son livre de se justifier davantage. Par contre, lorsqu'il parle du « lamentable *Queen Kelly* », on ne peut qu'être gêné, indépendamment de la fausseté du jugement, si l'on connaît l'influence qu'a pu avoir ce dernier film sur l'œuvre de Sternberg. On aimerait aussi savoir pourquoi celui-ci accepta aussi aisément que *The Seagull*, qu'il réalisa pour Chaplin, ne soit jamais distribué, suivant la volonté de son producteur. Ce sont là des points troubles que l'on voudrait voir mieux sonder.

C'est de façon indirecte que Sternberg éclaire ses œuvres. Son intérêt pour le Prater à Vienne ou pour Coney Island à New York, immenses lieux de plaisir, rejoint son goût du spectacle qu'on retrouve dans ses films parlants. L'univers entier que l'auteur nous décrit avec un grand talent devient sternbergien. L'histoire du spectacle et du public qu'il raconte est suivie dans un autre chapitre d'une géographie du spectacle : théâtres aux représentations érotiques de La Havane et de Bali, combats de coqs à Santiago, bordel « Le Grand Monde » à Shanghai, lieux de plaisirs de Rangoon et de Moukden. La frontière entre les spectateurs et les acteurs est abolie et cette transe universelle que Sternberg nous peint fait penser au *Théâtre de la Cruauté* d'Artaud. Tout est spectacle, jeu, illusion, le monde est une fête et l'artiste est l'être suprême puisque, mieux que tout autre, il sait organiser cette fête et ainsi recréer le monde. Et le cinéaste, de tous les artistes, le plus riche puisque « le cinéma est le seul moyen qui permette de montrer pleinement ce spectacle, et d'extraire l'essence de tout ce qui se meut et palpète sur terre ».

Cette grandiose conception pyramidale cache, nous l'avons vu, une blessure profonde. Jusque dans ses aspects les plus déplaisants, ce livre ne cesse de toucher. Sarcastique, hautain, cérébral, sensuel, c'est Sternberg tout entier qui s'y retrouve, insouciant des réactions outragées qu'il provoquera, car il n'est rien de plus intolérable à l'homme que l'orgueil d'un autre homme. Cette indifférence superbe n'est que le produit d'une frustration. Ainsi, dans les films de Sternberg, n'apparaît que l'exaltation du désir, jamais son assouvissement. Ici s'expriment les ambitions hautement proclamées, avec preuves d'intelligence et de rigueur à l'appui, et sans cesse contrecarrées, les réussites dédaignées, l'élan créateur interrompu en plein jaillissement. *Fun in a Chinese Laundry* aura-t-il une valeur thérapeutique ? ou ne convaincra-t-il que les convaincus ? Reverra-t-on l'œuvre entière de Sternberg et même un nouveau film signé de son nom ? Il est plus que probable que l'auteur devra reprendre une nouvelle fois à son compte cette phrase d'Ibsen qu'il cite en l'approuvant : « Mon livre est de la poésie, et s'il n'en est pas, il en sera. La conception norvégienne de la poésie se transformera pour s'adapter à mon livre. »

Le génie doit s'armer d'une longue patience avant d'être reconnu.

Michel CIMENT.

Josef von Sternberg: *Souvenirs d'un Montreur d'Ombres*. Traduit de l'américain par Magdeleine Paz, 358 pages plus 8 pages d'illustrations. Robert Laffont Editeur. Paris 1966. 19,50 F (1).

(1) Le lecteur de la traduction française doit savoir qu'il a en mains un ouvrage incomplet puisque l'on a jugé bon de supprimer certains développements de Sternberg. On pourra se reporter à l'édition originale publiée par Mac Millan à New York. 6 § 95.