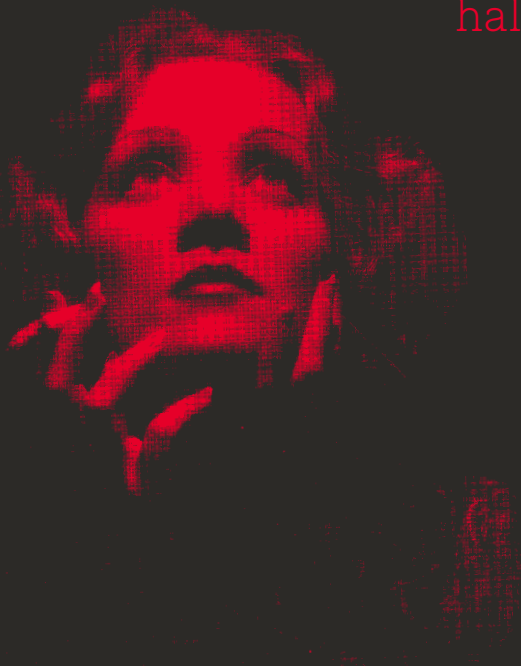


MATHIEU MACHERET

JOSEF VON STERNBERG

Les jungles
hallucinées



capricci



MATHIEU MACHERET

JOSEF VON STERNBERG

Les jungles
hallucinées

Introduction	6
HOLLYWOOD KAMIKAZE	12
BAIN DE BOUE	26
<i>The Salvation Hunters (1925)</i>	
UNE HEURE PRÈS DE TOI	34
<i>Les Nuits de Chicago (Underworld, 1927)</i>	
<i>L'Assommeur (Thunderbolt, 1929)</i>	
LA TRAGÉDIE DES HOMMES RIDICULES	44
<i>Crépuscule de gloire (The Last Command, 1928)</i>	
<i>L'Ange bleu (Der blaue Engel, 1930)</i>	
ZONE CARGO	54
<i>Les Damnés de l'océan (The Docks of New York, 1928)</i>	
VOIR LES COMÉDIENS	62
SLAVE TO LOVE	70
<i>Morocco (1930)</i>	
LIPSTICK	78
<i>Agent X27 (Dishonored, 1931)</i>	
DEMI-MONDES	86
LE LAC INVERSÉ	94
<i>Une tragédie américaine (An American Tragedy, 1931)</i>	
LE TRAIN VERTICAL	102
<i>Shanghai Express (1932)</i>	

INTRODUCTION

Partout où l'on juge les choses du monde commun, se trouve impliqué dans ces jugements plus que ces choses mêmes. Par cette façon de juger, la personne se dévoile aussi pour une part elle-même, quelle personne elle est, et ce dévoilement, qui est involontaire, gagne en validité dans la mesure où il s'est libéré des idiosyncrasies purement individuelles.

Hannah Arendt, *La Crise de la culture*

Il y a les œuvres qui vous donnent à penser, à discuter, à méditer, celles qui vous plaisent, vous impressionnent ou vous révoltent, et celles, plus rares, qui ne font rien de tout cela, mais, plus simplement, plus brutalement aussi, vous éblouissent. L'œuvre de Josef von Sternberg, jaillie d'un rayon de lumière, appartient à cette dernière catégorie, et il n'y aurait sans doute aucun discours à lui ajouter, sinon remonter le chemin et ressaisir le secret de cet éblouissement, de ceux qui gorgent le regard, rénovent la vision et ouvrent à la rêverie de nouveaux territoires. Cette œuvre altière, risquée, fragile aussi, car brisée de l'intérieur, redécouverte lors d'une rétrospective à la Cinémathèque française à la rentrée 2016, m'a paru mériter le temps long de l'essai, non seulement pour son originalité radicale, mais surtout pour son geste de création unique, intégralement et obstinément concentré vers l'invention d'une forme. Ce souci de la forme n'est jamais allé de soi. Aujourd'hui déserté par la théorie, il s'efface peu à peu devant la notion exclusivement quantitative de « contenu », qui infiltre le langage commun pour mieux fluidifier la distribution et la consommation des images animées. Qu'une œuvre comme celle de Sternberg revendique haut et fort la prééminence de la forme – une forme orgueilleuse, foisonnante, infiniment ramifiée, dressée à rebours des flux indifférents – nous invite à rompre avec

la dualité traditionnelle qui l'oppose stérilement au fond, comme le contenant au contenu, pour voir de nouveau en elle un tissu cousu main de relations sensibles au monde et aux choses, qui permet d'en partager l'émotion.

Les films de Sternberg ont ceci de particulier qu'ils ne se donnent que par la forme et, par ailleurs, se refusent ou se dérobent. Une forme lumineuse et sculpturale, mobile et sonore, tour à tour pleine et creuse, tournoyante ou agonisante, miroitante ou brumeuse, qui engage toute l'expérience du film. Impossible d'admirer Marlene Dietrich sans le rayon de lumière qui tombe en douche sur son visage ou sans l'étoffe scintillante qui revêt sa silhouette d'une texture impalpable. À cheval entre son souci du détail concret et ses ponctuelles embardées vers l'abstraction, son œuvre réalise une synthèse unique entre la vie corporelle et la vie fantasmatique. C'est un mot qui revient souvent pour définir ce cinéma, mais ne s'éclaire que si l'on comprend le fantasme comme un assemblage imaginaire (et toujours incomplet) de morceaux pris sur la réalité – des morceaux mal découpés. Entre la chose et l'idée, la tangibilité de l'artifice et l'élan insatisfait des passions entravées, un gouffre, un hiatus, un mystère insolubles résident au cœur du cinéma sternbergien. Le désir d'écriture n'est donc pas venu d'une quelconque thèse à défendre, mais de ce mystère-là, qui émanait des images obscures et fiévreuses, des lueurs louches, des signes équivoques, des stases envoûtées, qui jalonnent si intensément la plupart de ses films. Raison pour laquelle cet ouvrage n'emprunte pas les voies de la monographie, de l'analyse ou de l'historiographie, mais celles plus modestes, plus immédiates, de l'essai critique, qui ne parle jamais que d'une rencontre avec une forme et de la palpitation, du tressaillement, qu'il y a à l'appréhender, à se laisser envahir par elle, sans gants théoriques,

sans protection. Et si tant est que la critique puisse faire l'archéologie d'une émotion, le sujet de ce livre ne serait alors pas à trouver ailleurs.

Josef von Sternberg est le cinéaste des états extrêmes de l'amour. Il a inventé des demi-mondes propres à recueillir comme à examiner le désir à l'état pur, dans toute sa puissance d'affirmation et de fascination, force brute issue de zones obscures qui jette les êtres les uns contre les autres et les enchaîne mutuellement. Ses personnages, grandioses et misérables, se brûlent au contact de l'amour, rencontrent la déchéance, la douleur et l'humiliation, s'abîment dans la négation ou la surexposition de soi, quand ils n'exercent pas la tyrannie d'un prestige qui les rend maîtres ou esclaves des apparences. Ses héroïnes sont les idoles d'un temple de lumière aveuglant, qui asservit tous ceux qui ont le malheur ou l'extase de se trouver dans le rayon de son éclat. L'amour prend dans ses films l'allure d'une grande parade de dépossession, où les corps s'aimantent et se bousculent, où l'individu s'oublie pour remonter à la source inconsciente de cette intarissable soif qui mobilise et électrise l'animal en lui.

L'aliénation est son motif privilégié, puisqu'être saisi de désir, c'est accueillir l'autre en soi, laisser ressurgir à la surface quelque chose du limon originel portant en lui le germe de l'informe et de l'annihilation. Aliénation qui se résout dans les termes variés du masochisme sacrificiel, de la prostitution rampante, du despotisme sauvage ou d'un envoûtement spectaculaire, c'est-à-dire en termes de rapports de forces, de tensions qui fabriquent toujours des vainqueurs et des vaincus... Personne n'a saisi mieux que lui cette énergie de base, cette impulsion originelle, qui embrase les corps, sème le désordre, renverse le monde social et fait jaillir l'étincelle primitive au cœur de la réalité. Nul romantisme chez Sternberg,

mais un appel lointain vers la nuit des corps, scène du conflit originel entre l'animé et l'inanimé qu'on appelle désir universel.

La carrière de Sternberg fut à l'image de ces mondes obscurs qu'il a créés de toutes pièces, grâce aux ressources infinies des studios hollywoodiens : instable, chaotique, percée de trous noirs et de gouffres vertigineux, frôlant fugacement les sommets et à chaque fois sommée de recommencer à zéro, comme si rien n'était acquis. Après des années d'assistantat, il tourna l'un des premiers films indépendants, claqua la porte de plusieurs plateaux, partit filmer en Allemagne puis au Japon, dénicha Marlene Dietrich, bâtit son mythe à coups de projecteurs et d'une pluie de brimborions ruisselant sur sa caméra, fut monteur pour d'autres et directeur de la photographie pour lui-même, réalisa un peu partout des morceaux de films, dégringola plusieurs fois les marches de la gloire pour les remonter une à une. Il légua au cinéma un gisement de chefs-d'œuvre affolants, certains connus (*L'Ange bleu*, *Les Nuits de Chicago*, *Shanghai Express*), certains oubliés (*Les Damnés de l'océan*, *Crépuscule de gloire*), d'autres restés secrets (*Fièvre sur Anatahan*, *La Femme et le Pantin*). Sternberg, personnalité hautaine, artiste convaincu de son propre génie, obsédé par l'accomplissement de ses visions et refusant toute forme de compromis, nourrit toute sa vie une relation ambiguë avec Hollywood : il en détestait la vulgarité et la bêtise, mais n'aurait jamais pu travailler ailleurs qu'au sein des studios, dont la capacité à susciter des mondes imaginaires répond profondément aux besoins de son style.

Sternberg demeure un cas à part dans l'histoire du cinéma. Son œuvre, jugée inégale, est souvent relativisée par ses passages à vide, alors qu'elle contient certains des plus beaux films du monde. On oublie qu'il fut l'un des maîtres absolus du cinéma muet, mais aussi le cinéaste

le plus original des années 1930, délaissant le réalisme social en vogue pour creuser la voie d'un naturalisme délirant, enfin un sublime intrus des années 1940-1950, lâchant dans l'hyperespace quelques comètes incandescentes (*The Shanghai Gesture*, *Fièvre sur Anatahan*). Ces derniers temps, l'étoile du cinéaste semble avoir pâli et s'être lentement évaporée de la veille cinéphile. On a fini par ne plus voir en lui que l'inventeur du glamour hollywoodien ou d'une ciné-cosmétique baroque, son apport se laissant peu à peu réduire à des termes d'exotisme ou d'esthétisme frelatés. Pourtant, son opposition frontale à l'industrie dont il piratait de l'intérieur l'appareil de production, sa sensibilité résolument européenne qui n'a que rarement prêté le flanc au modèle culturel américain, son acharnement à considérer le cinéma comme une forme propre à révéler la part maudite de l'expérience humaine, auraient largement de quoi nous inspirer aujourd'hui.

Il est donc temps de revenir à Sternberg.

HOLLYWOOD
KAMIKAZE

La filmographie de Josef von Sternberg ressemble à certains de ces vestiges sublimes qui se dressent au milieu d'un champ de ruines : elle n'a rien de cette belle cohérence des œuvres pleinement constituées, mais se laisse deviner par ses vides et son éparpillement, où gît encore la trace fantôme de l'ambition qui fut un jour la sienne. Sa part visible – une petite vingtaine de films – est doublée d'une part invisible presque aussi importante, une cohorte impressionnante de films inachevés, perdus, détruits, annulés, sabotés ou tout simplement gommés par leurs commanditaires. On ne comprend pas le travail de Sternberg si l'on ne perçoit pas d'abord son caractère contrarié, son entrave fondamentale, due tout autant à une personnalité artistique tempétueuse et intransigeante, très peu encline à la diplomatie, qu'à un principe créateur d'une singularité totale, consistant à faire barrage à toute réalité extérieure pour mieux faire surgir les réalités intérieures. Entré dans le monde du cinéma par la petite porte, longtemps enchaîné à des tâches subalternes, Sternberg fut en butte perpétuelle contre l'industrie du cinéma, ce fameux système des studios qui s'est toujours méfié de ses extravagances mais était néanmoins le seul à pouvoir les concrétiser. Il ne fut effectivement réalisateur que pour de brèves périodes et dut à chaque fois refaire ses preuves, même après avoir acquis ses titres de reconnaissance internationale. Ainsi faite de faux départs et de recommencements, de contrats à court terme et de soudaines escales à l'étranger, sa carrière n'eut jamais la possibilité d'atteindre un rythme de croisière. Son œuvre, marquée au fer de cette irrégularité, se déploie moins en un cours organique qu'en un archipel de films épars, disséminés par les circonstances.

Le manque est la condition essentielle des héros de Josef von Sternberg, tous travaillés et mus par un sentiment d'absence, de dépossession, d'incomplétude, qui les

dévore de l'intérieur. Le jeune vagabond de *The Salvation Hunters* (1925) court après le courage et l'affirmation qui feraient de lui un être accompli. Amy Jolly, dans *Morocco*¹ (1930), se languit jusqu'à n'en plus pouvoir du beau légionnaire désinvolte qui lui passe sans cesse sous le nez. La jeune Poppy, dans le casino de *The Shanghai Gesture* (1941), sombre dans une addiction au jeu et au sexe qui fait bientôt d'elle une loque. Les matelots japonais de *Fièvre sur Anatahan* (1953), perdus sur une île déserte du Pacifique, se disputent les faveurs de la seule femme présente, situation de pénurie inédite qui aura raison de leur civilité. Il n'y a pas jusqu'au vieux figurant de *The Last Command* (1928), général déchu de l'armée tsariste, qui ne soit lui-même en manque du moment historique (la Révolution) qui aurait dû mettre fin à sa propre existence. Partout, l'être brûle d'être incomplet, se consume de ne pas se suffire à lui-même, et ce grand motif de l'assouvissement impossible se répète à l'échelle d'une œuvre elle-même frustrée d'une liberté d'action que le cinéaste n'obtiendra qu'à de très rares occasions (*The Salvation Hunters* et *Fièvre sur Anatahan*, le premier et le dernier de ses films, étaient les seuls qu'il reconnaissait comme les fruits d'une indépendance totale et donc vraiment personnels). Né au temps du muet, le cinéma de Sternberg semble en avoir retenu non seulement la puissance figurative, mais aussi le germe d'anéantissement (la majeure partie de la production muette est aujourd'hui détruite). Cernée par le manque, pleine de trous et d'impasses, l'œuvre sternbergienne peut être vue et aussi en grande partie rêvée, ce qui n'est pas la moindre de ses beautés. La splendeur des «restes» laisse imaginer ce qu'aurait pu ou devait être cette part invisible, qui n'en demeure pas moins constitutive de l'œuvre, si tant est que les films non tournés ou

1 Film également connu sous le titre de *Cœurs brûlés*.

détruits constituent une part importante de l'histoire du cinéma. Les œuvres disparues existent en puissance, fondues dans le métabolisme des œuvres restantes, qui par bien des aspects en gardent la mémoire virtuelle.

Ainsi est-il possible de retracer la carrière artistique de Josef von Sternberg par ses trous, d'en dresser, pour ainsi dire, l'histoire négative. Né le 29 mai 1894 à Vienne, Jonas Sternberg, fils de la petite bourgeoisie juive, éprouvera par la suite le besoin de façonner de toutes pièces une noblesse fictive par l'adjonction d'une particule, à l'image de son compatriote et cadet d'un an Erich «von» Stroheim, qui raconte quelque chose de leurs hautes ambitions artistiques et de leur désir de les incarner – ce que diront aussi les tenues fantasques et l'attitude hautaine que Sternberg adoptera par la suite sur les plateaux. Plusieurs tentatives de son père pour trouver du travail aux États-Unis promènent son enfance entre l'Amérique et la *Mitteleuropa* austro-hongroise, vers l'esprit de laquelle ses films pencheront souvent. Après des études primaires avortées et une collection de petits boulots dans l'industrie textile, il entre à 17 ans à la World Film Company, dans le New Jersey, employé au conditionnement des pellicules. En 1914, la société est rachetée par l'entrepreneur de spectacles William A. Brady dont il devient bientôt l'homme à tout faire. Pendant la Première Guerre mondiale, il s'engage dans l'armée pour tourner des films d'instruction et de propagande à destination des jeunes recrues. Il passe le début des années 1920 à faire la navette entre studios anglais et américains où il se forge peu à peu une solide réputation d'assistant. Émile Chautard, réalisateur d'origine française, le prend sous son aile, lui enseigne les bases de la mise en scène, devient en quelque sorte son mentor et fera même des apparitions amicales dans trois de ses films (*Morocco*, *Shanghai Express* et *Blonde Venus*).