

8èmes Rencontres du Cinéma Européen à Vannes

Dimanche 29 Mars 2009

La Leçon de cinéma de Bernard Eisenschitz

L'Ange bleu de Josef von Sternberg

Hervé Morzadec : Quelques mots pour présenter Bernard Eisenschitz :

Vous avez croisé la route de Georges Sadoul, c'est ce qui vous a amené à devenir historien de cinéma, vous vous êtes intéressé au cinéma russe et soviétique, en particulier à travers des cinéastes qui ont sinon été oubliés, du moins sacrifiés un petit peu, comme par exemple Boris Barnet. Vous avez écrit sur le cinéma allemand, en particulier sur Fritz Lang, et vous vous êtes intéressé aussi au cinéma américain, et notamment à Nicholas Ray. Ce qui ne vous a pas empêché de vous attacher également au cinéma français, à Chris Marker par exemple.

Vous avez écrit dans les « Cahiers du cinéma », dans « Cinématographe », dans « Trafic » et vous avez créé en 2001 une très belle revue de cinéma qui s'appelle justement « Cinéma », qui a cessé sa publication il y a un an.

Abordons maintenant « L'Ange bleu ». Vous avez présenté le film comme étant une adaptation d'un roman de Heinrich Mann et évoqué son caractère un petit peu scandaleux. Caractère qui va marquer le choix de ce roman par Josef von Sternberg, et, on peut le dire aussi, sa filmographie, avec évidemment le rapport à l'intime, le rapport au corps, le rapport à la sexualité

Bernard Eisenschitz :

J'ajoute simplement que c'est d'abord en croisant la route d'Henri Langlois, ou plutôt de la Cinémathèque française, que je me suis intéressé à l'histoire du cinéma, avant que Langlois me demande de m'occuper des œuvres de Georges Sadoul.

Je voulais commencer par dire que si vous lisez un livre et qu'il y manque des pages, vous n'êtes pas très content. Et que si vous voyez dans cet état un film entièrement fondé sur la lumière, vous n'êtes pas très content non plus. Je suis navré que vous ayez dû voir « L'Ange bleu » dans ces conditions. Une protestation auprès du distributeur s'impose. Cela arrive malheureusement trop souvent avec des films anciens. Et il ne faut pas le tolérer de la part des distributeurs qui, alors qu'ils doivent avoir encore trois ou quatre copies, quand il s'agit d'une projection unique, envoient généralement la plus mauvaise....

La relation de cette remarque avec le film est directe, puisque l'idée de Sternberg est que le cinéma, c'est la lumière, c'est aussi – ici – le rapport entre la lumière et le son.

Un de ses articles, paru dans les *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, s'appelait « Plus de lumière », et il y a tout un développement là-dessus dans son autobiographie, « De Vienne à Hollywood » que l'on trouve de nouveau aujourd'hui. Un des derniers chapitres, un des plus beaux, est consacré au jeu de la lumière et de l'ombre comme fondateur du récit cinématographique. Si vous perdez cela à cause d'une copie carbonneuse, vous perdez donc beaucoup. Je peux aussi vous signaler un livre de photos de plateau du film, dont je ne sais pas si on le trouve encore, et - même si comme vous je pense qu'il est préférable de voir un film en salle - indiquer à ceux que le film a pu intéresser, toucher ou rendre curieux, le double DVD MK2, dans lequel vous aurez une version plus soignée et plus complète du film. Ici, non seulement l'image est grisâtre et sans contraste, mais il

manque des choses. Je commence par un exemple de ce qui manque, nous arriverons par là-même à l'érotisme et à d'autres questions.

Prenons simplement les trois premiers plans. « L'Ange bleu » commence par une vue des toits d'une ville. Or, cette vue est très exactement ce qu'on qualifie de cinéma expressionniste, c'est-à-dire que ces toits ne sont pas réalistes, ils sont déformés, leur silhouette recourbée. Ils indiquent, dès le premier plan, qu'on n'est pas dans un univers réel. On est dans un univers reconstitué, dans un univers abstrait. Ce qui a toujours été l'idée de Sternberg. Il y a matière à des développements intéressants sur le fait qu'il était non pas allemand mais autrichien, viennois d'origine, et américain en tant que cinéaste, et que quand il est arrivé en Allemagne – pays qu'il ne connaissait pas – pour réaliser « L'Ange bleu », lorsqu'on on lui a proposé d'aller à Lübeck, sur les lieux de l'action du roman, il a refusé. Dans le même ordre d'idées, il sera intéressant de parler de la place de ce film dans le temps, du fait qu'il est tourné en 1929, quatre ans avant une année qui a eu une certaine importance pour l'Allemagne.

Donc, volonté dès ce premier plan de refuser un rapport avec la réalité ou un rapport avec la sociologie - puisque le scandale du roman était dû à son démontage de la société bourgeoise, ce qui n'est pas exactement le cas ici.

Deuxième plan : une rue qui s'éveille. Troisième plan – que vous n'avez pas vu : une femme en train de laver une porte et une vitrine. Et dans cette vitrine je crois que le rideau de fer se lève et découvre une affiche de Lola Lola les jambes écartées. La femme jette un seau d'eau sur la vitre, ce qui est une image assez fortement sexuelle : arroser cette image d'une autre femme les jambes écartées. Elle prend ensuite un peu de recul, regarde l'image (toujours dans le même plan). Elle est de dos, elle regarde l'image, et elle met alors les mains sur les hanches et écarte les jambes, en imitation de la Lola Lola de l'affiche. Voilà quelque chose que vous n'avez pas vu dans cette copie. On pourrait donner beaucoup d'autres exemples mais c'est un des plus frappants parce qu'il donne tout de suite le deuxième axe du film – le premier axe étant : « Nous ne sommes pas dans la réalité, nous sommes dans un univers reconstitué, dans un univers abstrait ».

Sternberg regrettait les interventions nécessaires de la réalité dans les films. Par exemple il a tourné son dernier film, « Anatahan » (ou « Fièvre sur Anatahan »), entièrement au Japon, dans un studio qui avait été construit pour lui à Kyoto. Je l'ai vu présenter ce film deux fois, et chaque fois il a dit (il le disait inmanquablement quand il parlait du film) : « Je ne regrette qu'une chose dans ce film. Les avions ne sont pas de vrais avions, ce sont des jouets, la forêt est une forêt reconstituée, il n'y a qu'une chose que je regrette, ce sont les plans de mer (puisque le film se passe sur une île). La mer est réelle - c'est la seule chose qui ne va pas dans ce film. » Son idée était de construire un univers clos, enfermé, le studio de cinéma étant le lieu idéal pour cela, et d'y reconstituer le monde d'une manière qui permet, qui tolère l'abstraction, laquelle est créée par les moyens de la lumière et de l'ombre mais aussi du son. et qu'elle sert également à mettre en valeur les corps. Une chose dont Sternberg ne se plaignait pas quand il parlait d' « Anatahan » - il se plaignait de la mer, il disait « la mer est réelle » et il a parfois regretté la possibilité du dessin animé – mais il ne s'est jamais plaint du fait que ce qu'il mettait à l'écran c'était des corps, des corps d'acteurs et des corps d'actrices bien réels.

C'était une première chose à dire sur ce qu'est Sternberg, c'est-à-dire un univers de récréation, entièrement d'artifices et visant à une certaine abstraction, dont les histoires ne sont que le soutien. Le roman d'où est tiré « L'Ange bleu » roman a une intrigue assez complexe qui traverse les couches de la société de Lübeck au début du siècle. Heinrich Mann était un excellent romancier, que Brecht considérait comme supérieur à son frère Thomas Mann. Heinrich était plus âgé que Thomas et ils étaient tous deux de Lübeck, de ce nord de l'Allemagne protestant, bourgeois et très conservateur. Heinrich Mann était beaucoup plus à gauche que son frère et, très tôt, il a écrit des romans de critique sociale très virulente. Ils l'étaient assez pour qu'une adaptation de l'un d'eux, « Der Untertan » (« Le Sujet de l'Empereur » premier titre en France « Pour le roi de Prusse »), tourné en République démocratique allemande en 1955, soit interdit pendant six ans à l'Ouest, en Allemagne fédérale. Il ne s'agissait pas d'un film particulièrement propagandiste du point de vue de l'Allemagne socialiste, mais simplement d'une adaptation assez fidèle du roman. Ce qui a suffi pour le faire interdire dans l'Allemagne de l'Ouest de l'après guerre.

Même critique sociale dans « Le Professeur Unrat » - c'est le titre du roman d'où est tiré « L'Ange bleu ». « Unrat » - qui est traduit par raté, une adaptation légitime du jeu de mots – « Unrat », le surnom donné par les élèves à leur professeur, veut à peu près dire « ordure », alors que le professeur s'appelle Rath. « Rat », qui se prononce de la même manière, veut dire conseiller. Or, dans toute la gradation sociale de l'Allemagne d'avant la république, les conseillers - il y avait des conseillers auliques, des conseillers secrets, etc. - représentaient les différents grades des fonctionnaires officiels. Donc « Rat » suggère cette dignité sociale, et « Unrat » indique l'autre extrémité. Quant au prénom du professeur, Immanuel, c'est une référence à un philosophe allemand célèbre, Immanuel Kant. Toute la première séquence nous montre exactement ce que raconte une anecdote célèbre sur Kant : quand il

allait faire son cours, les gens pouvaient régler leur montre sur l'instant où il passait devant chez eux : toute sa vie chaque jour avait exactement le même déroulement à la même heure à la même minute.

Le roman était donc l'histoire de cet homme rangé qui tombait amoureux d'une danseuse, d'une femme de vie et de mœurs légères, sur le retour, pas toute jeune - Heinrich Mann aurait d'ailleurs souhaité que ce soit sa compagne qui joue le rôle : l'actrice Trude Hesterberg, plus proche de la quarantaine ou de la cinquantaine que des vingt-neuf ans qu'avait alors Marlene Dietrich. La première partie du roman correspond à peu près au film, la deuxième partie est une sorte de revanche sociale du professeur qui devient propriétaire de boîte de nuit, à l'opposé de la dignité bourgeoise, et finit par aller en prison pour je ne sais plus quel délit. On était donc dans une peinture assez sarcastique et cruelle de la société bourgeoise impériale, d'avant la Première République allemande, la république de Weimar. Le roman date en effet de 1905, donc de l'époque de l'Empereur, de l'ère de Guillaume II.

Voilà pour le roman. Précisons que le film ne tombe pas des nues. Il a un passé, tout comme le cinéaste a un passé, ainsi que l'acteur et l'actrice principaux, de même pour la production. Sternberg avait commencé à tourner des films aux Etats-Unis, à Hollywood, depuis le milieu des années 1920. Après un premier film indépendant, il travaillait dans les conditions des grands studios, à la Paramount en particulier, avec des vedettes, et réalisait des films qui pouvaient porter parfois sur le romantisme des ports, où l'amour jouait un rôle important, mais où le mode de représentation jouait un plus grand rôle que des sujets qui étaient après tout d'une relative banalité. Ce n'était pas des sujets qui bouleversaient la conception de l'histoire qu'on pouvait avoir dans le cinéma américain. C'est d'ailleurs pour cela qu'il pouvait travailler, et mener ce travail assez expérimental sur un récit qui serait gouverné entièrement par les valeurs plastiques. Il a été invité en Allemagne parce qu'il avait dirigé Emil Jannings, qui était une grande vedette depuis une quinzaine d'années : vers le milieu des années 20, les Américains se sont payé le cinéma allemand, ils ont fait venir tout le monde, tout ce qui avait du talent à Hollywood. Lang a encore refusé, mais Murnau est allé à Hollywood, et tous les autres, les très bons cinéastes de deuxième catégorie, comme Ewald-André Dupont qui avait fait un film célèbre, « Variétés ». Hollywood a fait venir les deux vedettes de « Variétés », Lya de Putti, et surtout Emil Jannings qui était « le » grand acteur allemand de cinéma, qui avait aussi joué dans « Tartuffe » et « Faust » de Murnau. Jannings a eu pour deux de ses films américains le premier Oscar du meilleur acteur qui a été décerné en 1929. L'un des deux s'appelait « Crépuscule de gloire », dirigé par Sternberg, et Jannings considérait que leurs relations avaient été très mauvaises mais que Sternberg était un cinéaste capable de le diriger.

Or Jannings est revenu en Allemagne au début du parlant parce que son anglais n'était pas suffisant pour continuer aux Etats-Unis, et c'est lui qui a été à l'origine de « L'Ange bleu ». Le plus grand studio allemand, la UFA, a été le premier à se convertir au cinéma sonore car à l'époque en Europe on espérait encore que le muet allait revenir, donc on cherchait un sujet pour Jannings, qui a dit « Je veux jouer Raspoutine, et je veux le jouer sous la direction de Lubitsch », lequel l'avait quasiment découvert. Lubitsch n'a pas voulu, et Jannings s'est adressé à Sternberg, qu'on a fait venir des Etats-Unis.

Sternberg n'en était pas à son premier film sonore, puisqu'aux Etats-Unis le cinéma sonore était définitivement établi. En un an et demi, deux ans, il ne faisait plus de doute que tout le cinéma allait passer au son. Sternberg avait tourné un premier film sonore, « Thunderbolt », en français « L'Assommoir » et il avait reçu d'un de ses collègues allemands, lui aussi installé aux Etats-Unis, une lettre de félicitations dont la teneur est importante pour ce que nous avons vu là. Ce collègue lui écrit : « Vous avez été le premier à prouver que le cinéma sonore ne sert pas à montrer la parole, mais le silence ». Ce que Sternberg mentionne avec une certaine complaisance dans son autobiographie – très beau livre qui n'est pas vraiment un récit autobiographique, mais plutôt une réflexion sur le cinéma avec des éléments autobiographiques, dont on a dit beaucoup de mal alors qu'à l'examen, on s'aperçoit qu'il n'a pas tellement fabulé sur le récit de sa vie.

Il arrive donc en Allemagne pour faire le premier grand film sonore des studios de la UFA et le premier d'Emil Jannings, qui propose le sujet. Sternberg refuse tout de suite « Raspoutine » et Jannings dit : « Ca fait six ans que j'ai discuté avec Heinrich Mann, je voudrais faire « Le Professeur Unrat », je tiens à jouer ce rôle. » A partir de là, Heinrich Mann est consulté, deux auteurs de théâtre sont appelés à écrire le scénario, un dialoguiste, que le producteur appréciait beaucoup, est appelé à raffiner la chose, et à terminer le scénario. Heinrich Mann a eu certainement une des réactions les plus dignes d'un auteur par rapport à une adaptation qui le trahissait évidemment. Il a toujours défendu le film, disant : « Le cinéma n'est pas la littérature, on m'a proposé des modifications, je les ai discutées, j'ai très bien compris qu'il ne s'agissait pas de faire la même chose. » Et il a parlé de manière très élogieuse du film, à une époque où il y avait beaucoup de polémique en Europe sur cette question de l'adaptation. Par exemple, Marcel L'Herbier avait tourné « l'Argent » d'après Zola, il l'avait adapté à

l'époque contemporaine, et cela avait créé un petit scandale : c'était des choses qui comptaient un peu à l'époque.

« L'Ange bleu » est donc un travail en commun et un travail de studio, c'est-à-dire que le réalisateur a carte blanche pour faire son film, qu'il est soutenu par les meilleurs techniciens de la profession et qu'il apporte sa volonté de faire le film à sa manière, c'est-à-dire de contrôler le décor, le style, la musique... La distribution des rôles est assez simple : ce sont des acteurs de théâtre choisis à partir de deux ou trois pièces, et certains déjà affirmés au cinéma. C'est une distribution très homogène, Sternberg a vus presque tous les acteurs sur scène, sur proposition de la production. C'est sur scène qu'il découvre Marlene Dietrich, qui joue un petit rôle dans une comédie avec chansons. Il lui fait faire un test et l'impose contre les choix très nombreux qui avaient été proposés par la production, des noms qui auraient été plus brillants évidemment du point de vue de l'affiche, sachant que la seule véritable star du film était Jannings, vedette internationale à l'époque. Bref, une comédienne plus connue aurait été mieux venue, et le test n'est pas convaincant pour les dirigeants de la UFA mais Sternberg impose son choix, signe d'une liberté qu'il n'avait pas trouvée aux Etats-Unis, et dont il a bénéficié dans cette circonstance de tournage loin de Hollywood.

En Allemagne, comme à la toute fin de sa carrière au Japon, c'est pendant le film que s'est passé cette espèce de basculement qui se produit souvent au cours d'un tournage : tout à coup, une chose qui paraît importante sur le papier devient secondaire. C'est-à-dire ici que le rôle du professeur, qui est quand même présent à l'écran pratiquement d'un bout à l'autre, passe au second plan par rapport à celui de Lola Lola, qui devient à l'évidence pour tout le monde sur le tournage, et en premier lieu pour Jannings qui n'en est pas du tout satisfait, le véritable centre du film. C'est un centre intéressant dans la mesure où il faut attendre cinquante minutes pour l'entendre chanter pour la première fois. « Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt » arrive après cinquante minutes, mais l'attente, sa présence hors chanson et tout ce qui est construit autour d'elle, suffit à en faire le pivot du film et une image de l'érotisme très banale puisque sur le papier, tout le monde a pu le remarquer, c'est une histoire à deux sous, une variation sur « Paillasse », sur bon nombre d'histoires d'humiliation, de déchéance d'un bon bourgeois aux mains d'une femme de mœurs légères... C'est une caractéristique de la littérature fin du 19^{ème} siècle, c'est la banalité même, ce sujet que Jannings voulait jouer parce que cela faisait partie de son parcours à l'intérieur d'un film : établir une vigueur physique, imposer un personnage solide, qui se voit tout à coup ébranlé dans sa vie par quelque chose qui est le plus souvent un élément érotique, et dont la déchéance finale était la caractéristique.

Il y a une nouvelle policière de Borges et Bioy Casares qui raconte que, « l'après-midi de sa mort », l'héroïne est allée au cinéma où elle a vu un triple programme de films de Jannings, trois fois de suite sa déchéance et sa mort. Cette « tragédie de l'amour » (titre d'un autre de ses films), c'était sa caractéristique. Il paraissait évident que le rôle de « L'Angebleu » était taillé pour lui et c'était ce que le public attendait, c'est-à-dire Jannings le grand acteur allemand, la voix du grand acteur allemand, et, cette trajectoire dramatique réalisée plus brillamment par un cinéaste venu de l'extérieur, qui avait le prestige d'arriver de la Paramount. La suite de l'histoire est connue : le film est montré à la Paramount avant même la première, et Marlene Dietrich est engagée par le studio américain. La UFA, pas convaincue, a refusé de lui faire un contrat. La critique, très chaleureuse, précise que le film appartient plus à Marlene Dietrich qu'à Jannings et le lendemain même de la première à Berlin, elle s'embarque pour les Etats-Unis où elle va tourner une série de films avec Sternberg et commencer la carrière que vous connaissez. Mais les éléments du mythe ont été forgés dans ce film, en particulier l'aspect exhibitionniste et l'aspect artiste en représentation, chanteuse, femme fatale sur laquelle les variations seront infinies dans le cinéma américain, qui brodera beaucoup plus encore, après les six films qu'elle va tourner avec Sternberg. Voilà pour le contexte...

Hervé Morzadec : Avant de poursuivre, juste une question : est-ce que c'est anecdotique ou important, vis-à-vis de la filmographie de Sternberg, le fait qu'il adopte la particule « von » ?

Bernard Eisenschitz : C'est une autre histoire. Effectivement Sternberg s'appelait Stern, il est arrivé aux Etats-Unis à quatre ans avec son père. Ensuite il est retourné à Vienne, puis il est revenu aux Etats-Unis à 18 ans. C'était un immigrant, il a eu une vie très pauvre, puis il s'est trouvé dans une situation à Hollywood où il lui semblait nécessaire de se présenter. Donc le « berg » s'est ajouté à Stern, probablement parce que Sternberg avait moins une connotation juive que Stern - c'était Jonas Stern, je crois, à l'origine - et le von, a-t-il toujours dit, a été ajouté par quelqu'un dans un générique. C'était l'époque où Eric von Stroheim était à la fois une grande vedette et un cinéaste extrêmement réputé, très dispendieux, qui a tourné peu de films. Il était également d'origine juive, dissimulant cette origine juive derrière de prétendues origines aristocratiques viennoises. Sternberg, quant à lui, a toujours dit que le von était faux mais qu'il l'avait accepté, que ça ne le dérangeait pas. Il y a toujours eu

chez lui un certain dandysme qui consistait à paraître devant les gens, sans aucune mondanité d'ailleurs. C'est un des cinéastes les moins mondains, mais qui porte des écharpes de soie sur les plateaux. Sur le tournage d'un de ses premiers films, en 1927, un de ses acteurs raconte qu'il l'a vu un matin se demander s'il devait se raser ou non la moustache ? » L'acteur lui dit : « Pourquoi voulez-vous vous raser la moustache ? » Et Sternberg lui répond : « - Qu'est-ce qui est le plus horrible : avec ou sans la moustache ? - Mais pourquoi être horrible ? - Il faut être horrible : c'est la seule manière de se faire remarquer.

Donc il y a une sorte de revanche sur une origine très modeste, sur laquelle aucun biographe ne s'est encore penché. Ce qu'il dit dans son autobiographie est certainement atténué, mais à peu près plausible, à savoir des origines très misérables et une période de pauvreté très intense à l'arrivée aux Etats-Unis, ce qui était caractéristique de presque tous les émigrants. C'est arrivé aussi à Stroheim et à beaucoup d'autres, ceux qui sont arrivés trop jeunes pour avoir un métier, ou plus tard sans contrat de cinéaste. S'ensuit une volonté de revanche, une volonté aussi d'imposer une autorité qui était généralement comprise comme de la tyrannie et dont la presse américaine a fait ses choux gras, avec des exigences absurdes dont les gens ne comprenaient pas les raisons. Ainsi, un acteur, après avoir tourné avec lui, a-t-il fait préciser dans son contrat qu'il pourrait être dirigé par tous les réalisateurs sauf Sternberg, etc... Il s'est constitué une image qui ne correspondait pas à la réalité – dans une de ses lettres il écrit : « Je n'ai jamais été insultant envers un acteur ». Il était cependant très exigeant envers les acteurs. Mais c'était toujours une forme d'autorité sans laquelle on retourne à la routine d'un cinéma standardisé, autorité ou exigence sans laquelle on fait les mêmes films que tout le monde.

La « fabrique de films » de Hollywood, comme celle de Berlin, était un lieu où on produisait des films à l'année et ils se ressemblaient, avec plus ou moins de talent. L'idée du cinéma que se faisaient des gens comme Sternberg ou Stroheim, ou plus tard Fritz Lang aux Etats-Unis, exigeait qu'ils aillent contre cette routine. Ce que chacun d'eux faisait à sa manière, et donc Sternberg, par cette insistance qui allait jusqu'à obtenir des comédiens qu'ils oublient complètement leur métier et leur routine pour qu'ils aboutissent à ce qu'il attendait d'eux. C'est-à-dire à un aspect mécanique qui lui paraissait plus juste, ce en quoi on l'a beaucoup comparé à Bresson : dépouiller l'acteur ou l'interprète de tout ce qu'il a de comédien, de cabotinage, de l'image de lui-même, de sa routine, de ce qui fait qu'il prononcera toujours une phrase de la même manière dans la même circonstance. Arrivent à faire cela Bresson, comme Renoir d'ailleurs, comme Sternberg, chacun avec sa technique. Sternberg, c'était jusqu'à l'épuisement. On peut retrouver cela chez d'autres cinéastes comme Mizoguchi. Mizoguchi disait toujours aux gens : « On recommence. » Il ne leur expliquait jamais pourquoi, et Sternberg c'était pareil. Sternberg, c'était le refus de donner aux comédiens autre chose que leur rôle, obtenir d'eux un certain caractère mécanique à travers lequel passait autre chose. Dans une esthétique très différente, on trouve la même volonté chez Renoir, un des cinéastes les plus charnels qui soient. Or, ce charnel passait par le fait de travailler à la table avec les acteurs et leur faire lire leurs textes comme si c'était l'annuaire du téléphone.

Ces choses-là avaient beaucoup d'importance chez Sternberg. Quant à son exigence d'obtenir un résultat plastique totalement satisfaisant, elle allait évidemment aussi contre les normes, puisque ça dépensait plus d'argent. Le décorateur de « L'Ange bleu » m'a raconté - ce que vous n'avez pas pu découvrir là, mais qui est assez difficile à voir même si le film est projeté dans de bonnes conditions - que quand Sternberg est arrivé sur les décors, il a commencé par tout faire repeindre en blanc. C'est une technique pas du tout allemande, c'est plutôt une technique américaine, mais qui ne s'est développée que par la suite : le décor blanc était le réceptacle de l'ombre et de la lumière. C'est donc ce que vous voyez là. Il y avait alors une technique inverse en Allemagne, qui consistait à peindre les ombres dans les décors, technique née de l'expressionnisme mais qu'on retrouve aussi dans des films comme « L'Aurore » de Murnau – et que Wim Wenders a reprise par exemple quand il a fait un film noir, « Hammett », aux Etats-Unis. Il s'est beaucoup amusé à jouer avec cela, il avait un vieil opérateur (tous les opérateurs aux Etats-Unis étaient vieux ils ont généralement vécu très vieux) et il faisait peindre des ombres dans les décors.

Dans le cas de Sternberg, et il a probablement contribué à la généralisation de cette technique, l'idée était que la lumière se construisait. Donc, plus neutre était le réceptacle, l'objet qui recevait les rayons de la lumière, mieux cela valait pour lui. Vous avez pu constater le nombre d'obstacles qui sont créés à l'intérieur du décor sur le chemin de la lumière. A l'intérieur d'une même scène, et même à l'intérieur d'un gros plan, il y a des choses qui font que l'image est une image, et non pas, par exemple, une mise en valeur du visage de la vedette. La règle établie caractéristique du cinéma américain, c'était : montrer le décor et puis, une fois qu'on l'avait montré, on se concentrait sur l'acteur principal ou sur l'acteur qui jouait la scène, par exemple sur un comique, dans le cas où il y avait une diversion ou une réaction comique, ou sur les acteurs principaux, et puis on serrait sur eux. A l'inverse, il s'agit ici de construire une image à l'intérieur d'un tout qui est le déroulement de cette image dans le temps, il ne

s'agit pas de construire une photo après une autre ou un tableau après un autre, qui vont se succéder, mais de construire une image avec des éléments (des filets par exemple) qui forment des obstacles sur le chemin, des ombres qui traversent le visage.

Ce qui permettait à Sternberg de faire cela, c'était qu'en fin de compte sa pulsion essentielle était une pulsion érotique, qui correspondait à la demande érotique et exotique du cinéma commercial. Il y avait au centre de ses films le désir – le désir contrarié ou le désir tordu, toutes les formes possibles du désir – mais il y était et ce désir était visualisé : ça correspondait à une demande. L'actrice dans le tout premier film qu'il avait tourné pour trois sous - il avait pris quelqu'un qui ne tenait absolument pas à être actrice - a été immédiatement engagée par Chaplin pour être l'actrice principale de « La Ruée vers l'or » ; en fait Chaplin avait vu le film de Sternberg et a compris qu'il y avait dans sa manière de choisir l'image, quelque chose qui était dominé par la mise à l'écran de cette chose abstraite que peut-être le désir, ce qui est évidemment le cas dans « L'Ange bleu ». Et le sujet n'est qu'un support bien mince. Le vrai support, c'était que quelque chose qui était de l'ordre du mental, de l'abstrait, puisse arriver sur l'écran. Et l'autre aspect de Sternberg, c'était cet exotisme extrêmement sensible dans « L'Ange bleu », aussi bien dans la description totalement absurde, irréaliste des extérieurs de la ville, que dans la description du cabaret « L'Ange bleu », avec ces filets de pêche, ces caryatides qui semblent être des figures de proue, ces voiles de gaze qui traversent la scène et ainsi de suite. Il y a quelque chose qui relève d'une manière d'élaborer une symphonie de lumière qui mette en valeur l'objet du désir et la pulsion du désir...

Hervé Morzadec : Vous évoquiez un petit peu, parallèlement à l'image, le son : on est frappé par la maîtrise de l'emploi des formes sonores qu'il pratique.

Bernard Eisenschitz : C'est là que je voulais en venir. Je l'ai dit, Sternberg avait déjà fait un film sonore, dans lequel il avait tenté un certain nombre de choses qui n'étaient pas usuelles à l'époque. Le cinéma sonore, quand il a été inventé, servait essentiellement à concurrencer la radio, plus que le théâtre, la radio qui se développait énormément, et à faire entendre des chansons et des dialogues, à filmer les pièces. Ce qui évidemment n'intéressait absolument pas Sternberg. Le dialogue de « Thunderbolt », tout comme celui-ci, sont des dialogues totalement inutiles et je pense que le film a eu du succès dans pas mal de pays sans aucun sous-titrage.

Petite parenthèse : il y a eu plusieurs manières de faire à l'époque pour montrer les premiers films sonores dans les pays étrangers : on les interrompait par des intertitres, c'est-à-dire qu'on coupait la pellicule et qu'on mettait des intertitres qui racontaient ce qui se passait ou se disait ; ou bien on surimpressionnait des sous-titres, qui étaient énormes et très chers, donc on en mettait très peu, ou bien encore on tournait une « version » dans une autre langue. On est allé à Paris jusqu'à tourner des films en sept langues différentes. On tournait en anglais, en allemand, en français, en espagnol, en italien, en portugais et peut-être même en hongrois parce que c'était un bon marché. Dans le cas de « L'Ange bleu » le film a été tourné en deux versions : allemande et anglaise. La version anglaise a encore moins de dialogues que la version allemande. Elle figure sur le DVD, si vous en êtes curieux ; sans être très intéressant, cela permet des comparaisons. Il n'était pas question de doubler à l'époque, et certains acteurs, qui ne parlent pas du tout l'anglais, se retrouvent avec des scènes quasiment muettes, alors que d'autres disent leur texte en anglais. D'autres disent même leur texte en allemand, le patron de « L'Ange bleu » par exemple les reçoit en allemand (le public anglophone doit supposer que c'est une troupe anglaise en tournée dans une ville d'Allemagne). Et le film demeure néanmoins parfaitement compréhensible.

Ce qu'il fallait faire avec le son, donc, ce n'était pas du tout fournir une information car, je le répète, raconter une histoire n'était pas ce qui intéressait Sternberg. Entre l'intrigue de « L'Ange bleu » et ce que dit vraiment le film, il y a un abîme, qui sépare une intrigue d'où sont totalement et délibérément éliminés tous les aspects sociaux et critiques du livre, et un film qui décrit la rencontre explosive entre une vie de « mort vivant » d'une part, et un désir qui redonne la vie en précipitant la mort de l'autre. L'intérêt du son pour Sternberg - et là je crois que c'est peut-être le premier film à le faire – c'est de créer un autre espace avec le son. Je pense que vous avez tous remarqué l'utilisation des sons extérieurs : ça commence dans la salle de classe, par le carillon évidemment, carillon qu'on voit ensuite, parce qu'il a une valeur plastique, avec des figures animées qui ont une valeur d'écho par rapport aux personnages. Il y a beaucoup de sculptures dans les films de Sternberg, voyez par exemple un de ses derniers films avec Marlene Dietrich, « L'Impératrice rouge » : c'est plein de sculptures, qui ressemblent un peu à celles du carillon. Ensuite vous avez ce moment étonnant où on ouvre la fenêtre de la salle de classe et où on entend un chœur de jeunes filles, seul moment où on entend un peu des voix féminines hors celles du spectacle : comme une intrusion de fraîcheur, de virginité dans la salle de classe. Et dès que cet air léger de l'extérieur arrive, on ferme la fenêtre. C'est

à la fois un signe de ce que le professeur ne laisse pas entrer dans sa vie, et quelque chose à quoi répondra le hors champ du cabaret. Et ensuite vous avez encore la création d'un autre espace, car vous savez tous, alors que rien ne vous l'indique dans l'image de ce film, qu'on est dans un port, puisque, lors de la traversée des rues, on entend des sirènes de bateaux.

Ce genre d'éléments, qui passent facilement inaperçus lors d'une première vision, c'était la création d'un nouvel espace qui n'existait pas dans le cinéma muet. L'espace hors champ pouvait exister dans le cinéma muet, par le jeu des regards, mais il est démultiplié par cet élément supplémentaire qu'est le son. Cet espace, ce jeu de regards, était limité à la séquence. Or là, on a tout autre chose et bien entendu, ça crève les oreilles que tout changement d'espace, toute ouverture de porte amène un son nouveau et que ce son nouveau a une valeur dramatique, qui est soulignée avec l'aspect symbolique du clown – mais à l'époque ça n'était pas considéré comme lourdement symbolique – : ce clown qui se tient toujours dans la porte et regarde le professeur, espèce d'image en miroir de ce qu'il va devenir.

L'utilisation du son était une utilisation assez primitive. On ne pouvait pas mélanger les sons après coup, tout devait être fait au tournage, parce que le son était enregistré sur une pellicule optique. C'était des traits sur une pellicule, ce n'était pas magnétique. Si on dupliquait ces traits, si on mélangeait deux par exemple, pour en faire un seul, la perte de qualité était considérable. Encore au milieu des années 1930, le réalisateur Louis Daquin, qui était assistant à l'époque, m'a raconté qu'on mixait, on commençait à mélanger les sons à la fin du montage, mais en commençant par les sons les moins importants. On combinait deux sons et un autre, et c'est en dernier qu'on ajoutait le dialogue, parce qu'il devait avoir la meilleure qualité sonore, et qu'il subissait ainsi le moins possible de reproductions optiques. Au moment de « L'Ange Bleu », il fallait encore tourner avec l'image et le son sans possibilité de repentir. On inventait la technique film après film. Tout de suite après, dans un film de guerre qui s'appelle « Quatre de l'infanterie », de Pabst, les explosions des bombes ont été découpées par le monteur. Le monteur-son découpait aux ciseaux le dialogue pour y insérer les explosions des bombes. Dans « Thunderbolt », le premier sonore de Sternberg, il y a une scène de cabaret qui est découpée en plusieurs plans sous plusieurs angles, mais pour obtenir une continuité du son, il a fallu tourner avec plusieurs caméras.

Dans « L'Ange bleu », le son est entièrement conçu à l'avance, avec un sens et un systématique qui sont évidents. Prenons la dernière apparition de Marlene, au moment où le patron enlève au professeur sa camisole de force et où ce dernier s'enfuit : je pense qu'il était clair pour le public de l'époque – qui était habitué par le muet à un certain raffinement narratif – que c'est une illusion, que le cabaret est fermé, que lorsqu'on entend d'abord la voix de Marlene et qu'on la voit ensuite, c'est une image mentale du professeur. Il ne s'enfuit pas pendant qu'elle est en train de chanter sur scène ! On voit qu'il fuit dans des couloirs désertés, qu'on est en pleine nuit, que tout est terminé. Pour un public d'aujourd'hui, exigeant davantage un récit linéaire, « rationnel », et même pour un public du milieu des années 1930, je suppose que ce type de narration était beaucoup moins perceptible. On était arrivé, à la fin du muet, à une certaine complexité qui était encore perceptible par les spectateurs, mais qui a très vite disparu. Dans ce cas précis, le son, qui semble d'abord être une illusion, amène l'image, dont on se demande un instant si c'est une illusion ou non. Et puis il devient clair, tout le contexte l'indique, que cette image est une vision mentale du professeur.

Public : « Quatre de l'infanterie » dont vous parlez, ressort, je crois, en copie neuve.

Bernard Eisenschitz : Très bien. C'est un film pacifiste, qui a été assez rare, à part un ou deux passages télé, sur la chaîne Histoire par exemple. Il faut savoir, à propos de Marlene Dietrich – on ne va quand même pas se priver de parler de Marlene – que, sans être une vedette, elle avait tenu le premier rôle dans un certain nombre de films, où elle n'avait pas fait grande impression. Elle a toujours prétendu qu'elle était une quasi figurante, qu'elle jouait un petit rôle dans le premier acte d'une pièce et qu'elle courait prendre le métro pour se rendre dans un autre théâtre et apparaître dans le deuxième acte, etc... Ce n'est pas vrai. Elle avait fait une quinzaine de films et joué le premier rôle dans cinq ou six. D'ailleurs elle n'était pas tellement appréciée par les réalisateurs. Maurice Tourneur, cinéaste français qui revenait des États-Unis, avait tourné un film avec elle, sans du tout être content de son travail. Par contre, elle avait été distinguée dans les critiques élogieuses du film « La femme que l'on désire », où elle est en effet très belle, même si ce n'est pas du tout comparable avec ce que Sternberg en a fait. Une des critiques élogieuses disait : « Pensez que nous cherchons une Loulou en ce moment. Pourquoi ne pas s'être arrêté sur elle ? » (Loulou » étant le premier film de Pabst pour lequel il a choisi Louise Brooks). Dietrich était donc une comédienne comme les autres, mais sûre de ses moyens et absolument capable de tenir un premier rôle. Que la chose soit allée bien au-delà est une autre affaire.

Public : Vous disiez tout à l'heure que c'est un des premiers films sonores réalisés en Allemagne et vous parliez de l'utilisation du son par Sternberg. Mais aussi des scènes muettes, du silence. Il y a pas mal de plans où le professeur est devant la classe et le silence règne. Finalement, comment Sternberg utilisait-il le silence dans le film ?

Bernard Eisenschitz : Je pense simplement qu'il se justifie par l'inutilité des dialogues dans la scène. Avec le principal du lycée, par exemple, la scène se passe pratiquement sans dialogue. Dans la version anglaise, il n'y en a pas du tout, c'est un échange de regards. C'est tout à fait concevable, il se trouve que c'était la scène d'un grand acteur de théâtre allemand : il était logique qu'il y ait cet échange minimal. Mais ce type de scène justifiait un échange de répliques assez nourri, de même que la demande en mariage, etc... Donc le dialogue, écrit par deux auteurs de pièces célèbres plus un scénariste célèbre, est réduit au minimum. Il s'est trouvé que j'ai fait les sous-titres du film pour Arte et pour le DVD. Il doit y avoir la moitié du nombre de sous-titres qu'on a dans les films de cette époque, la moitié, voire le tiers, si vous prenez un film comme « Victor, Victoria » (dont vous connaissez le remake, mais dont une première version a été réalisée en 1933). Les comédies, les drames mondains, etc., se fondaient entièrement sur le dialogue, voire les chansons narratives. Ici les chansons sont des échos, elles n'ont aucune fonction narrative. Elles sont sous-titrées, ce qui peut se justifier, parce qu'à cause du caractère mythique qu'elles ont pris à posteriori, elles sont devenues les chansons symboles, qui résument le personnage de Marlene Dietrich autant que celui de Lola Lola. A part cela, il y a une utilisation extrêmement économique du dialogue. Peu de choses sont dites. Si vous regardez la première scène, où on découvre le canari mort dans sa cage, il y a une seule réplique : « De toute façon, il ne chantait plus. » C'est quand même assez drôle. Ou encore la scène avec l'élève fayot que le professeur fait venir chez lui, il ne se dit pratiquement rien : « Mon meilleur élève ! Comment est-ce possible ? », etc. Donc : économie du dialogue, et surtout utilisation du dialogue comme une sonorité plus que comme un porteur d'informations. C'est en outre, pour les Allemands – je ne parle pas des chansons, bien entendu - un dialogue très nettement marqué « Berlin ». Pour Sternberg – qui était viennois et a toujours gardé un accent viennois – c'était quelque chose de nouveau. Et là-dessus, il s'est fait briefer : toutes les tournures sont berlinoises (mais pas toutefois l'accent des comédiens). C'est une chose qui est perçue, et qui a un caractère plus musical qu'informatif, puisque le film se passe dans un port et pas à Berlin.

Cela vous donner une indication de ce que peut-être la valeur d'un dialogue. D'une part son économie - une économie de dialogue ne veut pas forcément dire qu'il y en a peu, il y a à la fin des années 1930 des films extrêmement bavards qui font une admirable utilisation du dialogue comme élément plastique du film. D'autre part le son du dialogue, par exemple dans ces choix de tonalités et de tournures dont je vous parlais, ou cette manière de déshabiller la diction des acteurs de leurs habitudes théâtrales. Sternberg a fait ensuite un film avec Marlene Dietrich, « Shanghai express » où les acteurs lui disaient : « Qu'est ce qui se passe ? Pourquoi on parle comme ça ? » Il disait : « C'est l'histoire d'un train, donc tout le monde parle comme un train, comme le roulement d'un train ». Il dénudait les intentions et les intonations psychologiques pour en faire des éléments plastiques. Le son était un prolongement ou un complément de l'espace visuel.

Public : Est-ce qu'il n'y a pas tout simplement une perpétuation de l'empreinte du muet ? On voit par exemple l'acteur Jannings, il a un jeu de physionomie qui vient directement du muet, avec toutes ces mimiques, c'est presque un travail de mime...

Bernard Eisenschitz : Parce que c'était un acteur très expressif Les acteurs allemands étaient en général très expressifs, beaucoup plus que les Français, ils jouaient beaucoup moins sur l'aspect raisonnable, intellectuel. Jannings était considéré par des cinéastes aussi différents que Hitchcock et Eisenstein comme un des rares acteurs à avoir apporté quelque chose d'original au cinéma. C'est un acteur qui peut très souvent nous énerver par son emphase, mais il jouait sur une présence physique, d'autant plus qu'il a là un dialogue très limité. Dans des films qu'il a tournés après 1933, où il représentait des grands patrons d'industrie, des meneurs d'hommes, il avait à l'inverse beaucoup de dialogue. C'était un acteur formé au théâtre, et cette expressivité du corps était une caractéristique du cinéma allemand, par opposition au cinéma américain qui jouait davantage sur la présence et moins sur le jeu. On y cherchait plutôt des acteurs du type Gary Cooper, force tranquille silencieuse, expressive en elle-même et non par son « interprétation », ce qui est une caractéristique du cinéma américain : le « strong silent type ». Aujourd'hui, ça nous paraît un jeu excessif, mais Jannings est loin d'être le seul dans le cinéma allemand, même au début du sonore. Si vous regardez Peter Lorre dans « M Le Maudit », il a un jeu extrême, il joue de tout le corps et de la voix aussi. C'est une première raison. La deuxième est que Sternberg a toujours joué avec les corps, avec les corps féminins bien sûr, mais

aussi avec les corps masculins ; au point que dans son dernier film, « Anatahan », il a pris des danseurs au lieu de comédiens professionnels. Son premier film, « Salvation Hunters », ce film indépendant dont je parlais, a été tourné avec des comédiens professionnels, mais qu'il a utilisés à contre-emploi : le plus célèbre avait une quasi figuration, le moins célèbre avait le rôle principal, et quant à l'actrice principale, elle n'avait jamais joué. Alors je ne suis pas sûr que ce soit un prolongement du muet, je n'en suis pas vraiment convaincu. La plupart des cinéastes qui sont passés sans difficulté du muet au sonore ont refusé de se poser le problème – en tout cas la plupart des cinéastes qui allaient plus vers le naturel que vers une « symphonie de lumière » comme on disait alors, ou un jeu musical de la plastique du film. Hawks, par exemple, a dit que c'était très facile, il continuait la même chose, simplement il y avait du dialogue.

Public : Est-ce que l'humour qu'on ressent est voulu ? Est-ce qu'on le ressent par rapport au décalage ? Ou est-ce que Sternberg a vraiment mis de l'humour dans son film ? Il y a plusieurs scènes où j'ai vraiment ri.

Bernard Eisenschitz : D'une part, je pense que les relations avec un professeur peuvent avoir une force comique réelle - c'est une des rares fois où Sternberg a dit qu'il s'était inspiré d'un souvenir personnel, d'un prof tyrannique de son enfance ; d'autre part, la représentation des gens qui sont en représentation est toujours drôle. Il y a des quiproquos, des scènes vraiment drôles, mais cela correspond autrement du sujet. Un film comme « Variétés », où jouait également Jannings et qui se passe dans le milieu du cirque, comporte très peu d'éléments comiques. D'autres, comme « Jeunes filles en uniforme » qui se passe parmi des lycéennes n'en ont pas non plus beaucoup. L'aspect sarcastique de « L'Ange bleu » est assez net.

Paradoxalement, c'est dans les personnages de lycéens qu'on a le plus vu l'aspect sociologique. Je le répète, Sternberg a dit qu'il n'avait jamais eu l'intention de faire un film sur l'Allemagne du moment, que si les gens ont pu y voir des échos de l'époque, c'était par pure osmose. Il utilise le terme dans ses Mémoires : lui ne voulait pas la réalité, s'il y arrivait, c'était par un détour qui n'était pas délibéré de sa part. Il n'empêche que Siegfried Kracauer, un des premiers historiens du cinéma allemand pré-nazi, qui pêche un peu par une volonté sociologique de tout interpréter, voit dans ces lycéens de jeunes nazis en herbe. Ce n'est pas totalement absurde, c'est quand même assez sensible, mais le roman déjà avait été attaqué pour sa satire du corps enseignant, et si le film ne s'était pas fait plus tôt, alors que Jannings voulait le faire, c'était parce qu'on craignait que le corps enseignant ne supporte pas d'être traité de cette manière-là et exige la censure. Dès le départ, Heinrich Mann a donné son accord pour l'élimination de ces éléments. Ce qui n'a pas empêché les journaux nazis de traiter le film de film « totalement enjuivé » : c'est-à-dire le metteur en scène, le producteur, certains des élèves, - puisqu'il y en a un qui a un nom à consonance juive, Rosa Valetti, qui est la femme du patron de la troupe. Un bon nombre d'entre eux, d'ailleurs, ont émigré en 1933.

Sans être très partisan des interprétations sociologiques, il me semble quand même qu'il y a dans ce film une perception de l'époque – qui vient en partie, mais en partie seulement, de Heinrich Mann, parce que le militarisme allemand n'est pas arrivé avec le nazisme – une perception pas forcément très consciente, mais assez forte. Même s'il a été entièrement tenu par un cinéaste, le film a été fait par une équipe. Comptent aussi la manière dont les gens travaillaient autour de lui, le son des voix, le fait qu'ils sont là, que ce sont des gens des années 1930. Chacune de leurs biographies représenterait une des variantes de l'histoire de l'Allemagne à l'époque. C'est assez perceptible dans le film, et donc cet humour est plus net là qu'il n'aurait eu besoin de l'être d'après la manière dont le scénario est rédigé.

Public : Est-ce que Sternberg ne fait pas surtout un film sur la femme ?

Bernard Eisenschitz : Oui, bien sûr, quand on lui disait : « Vous faites un film contemporain », il se référait à des artistes un peu oubliés aujourd'hui, des peintres ou des écrivains décadentistes français de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème} siècle, comme Pierre Louÿs, l'auteur de « Aphrodite », roman érotique, et le peintre Félicien Rops. C'est ce qu'il a désigné comme source de son esthétique. Evidemment, son sujet, c'est peut-être plus le désir que la femme, mais il n'empêche que pour tenir une femme, il faut fabriquer un monde en miniature. En fait, le truc de Sternberg c'était de fabriquer un monde en miniature, et tant que la femme était suffisamment mise en valeur on l'a laissé faire les films, puis après on a trouvé que son monde en miniature coûtait un peu cher.

Hervé Morzadec : Vous avez évoqué tout à l'heure le décor. Le travail sur le décor est-il représentatif de ce qu'on va trouver finalement dans toute la filmographie de Sternberg ? Le travail sur, par exemple,

le haut et le bas, où l'espace scénique, l'espace de représentation, la maîtrise de la forme ?

Bernard Eisenschitz : Oui et non. De toute façon le principe de la production allemande, était quand même de laisser le cinéaste entièrement maître du film; de lui accorder une confiance qui est exceptionnelle dans l'histoire de la production mondiale et certainement de la production hollywoodienne. Sternberg a toujours contrôlé ses décors, mais il disposait de techniciens qui avaient, sinon un style propre; en tout cas des manières de procéder, légèrement différentes. Là c'était Otto Hunte et Emil Hasler. Hunte avait été le décorateur de Lang, qui l'avait ensuite remplacé par son assistant, Hasler. Ils se sont retrouvés en tandem sur « L'Ange bleu » ; et c'est Hasler qui m'a raconté cette histoire sur les décors blancs. Il est évident que cette conception d'un décor totalement plein, encombré - parfois de bric à brac, mais pas seulement – est entièrement contrôlée par Sternberg. Ensuite chaque film appelle d'autres solutions, non de par ses collaborateurs, mais de par son sujet. Les deux derniers films de Sternberg avec Dietrich sont les plus surchargés : « L'Impératrice rouge » qui est l'histoire de la Grande Catherine de Russie, et « La Femme et le Pantin », qui est une des premières adaptations du roman de Pierre Louÿs (la dernière en date étant « Cet obscur objet du désir » de Bunuel). Dans ces films, le décor est délibérément envahi par des trucs bricolés, statues, ballons, confettis, rideaux, voiles de gaze, et les parcours des personnages sont déterminés par les décors et par la caméra, où il se construit un jeu à trois entre décor, caméra et personnages. Ce qu'on trouve déjà ici; dans un espace exigü. Il y a des traversées, des itinéraires obligatoires et des manières et des détours également obligatoires qui sont passionnants. Tout le jeu avec le paravent est très intéressant, de même que l'escalier en spirale qui mène à la pièce au-dessus. On ne voit jamais les deux ensemble. On ne voit pas non plus la cave où se cachent successivement les élèves et le professeur. Et le paravent joue un rôle assez important, bien que la caméra ne passe jamais derrière, alors que le désir du spectateur est quand même bien qu'on lui permette ce voyeurisme. Eh bien non.

Tout cela repose donc sur une conception très pensée, et les décorateurs étaient de grands professionnels, précis et désireux de fonctionner avec et pour le cinéaste, ce qui n'entraînait pas en contradiction avec le service de la production. Il y a eu un cas où, Sternberg voulant tourner davantage dans un décor où il s'était éternisé, Pommer, le producteur, a fait détruire le décor dans la nuit. Ces cas d'autorité de la part du producteur sont restés plutôt rares. Et Pommer a défendu le film après le départ de Sternberg – puisque Sternberg ne devait rester là que pour une durée limitée, et que les retards coûtaient très cher. Le film terminé a été montré à la production, qui a tenu absolument à imposer de la musique sur la fin. Pommer a tenu bon, puisqu'on n'a que le carillon sur le dernier plan. On a la musique qui précède, avec la montée dans l'escalier et la mort dans la classe, puis le portier qui essaye de secouer le professeur, mais la musique s'arrête et le film ne se termine pas sur de la musique. Ce qui était un outrage pour les dirigeants de la UFA qui voyaient les films, discutaient et essayaient d'obtenir des coupures, des changements etc... Cette économie musicale ou sonore ne leur plaisait pas du tout. Ils voyaient certes que le film allait marcher; même s'ils ont refusé de faire un contrat à Marlene Dietrich. Leur perception était que le film était bien fait et que c'était Jannings, mais des choses n'étaient pas conformes à leur goût. Pommer a dû céder, si je ne me trompe, pour la version anglaise qui a été finie après, où je crois qu'ils ont mis de la musique sur la fin. Mais de toute façon les versions en seconde langue étaient faites avec beaucoup moins de soin, d'un point de vue strictement technique : on essayait de reproduire le film aussi bien que possible, mais on n'y apportait pas les mêmes efforts.

Public : Il y a une construction d'espace sonore par la présence, à certains moments, d'éléments hors cadre, je pense par exemple dans la chambre, quand on entend le professeur criant sur les étudiants depuis la cave. Il y a donc un choix de mettre en valeur des éléments hors champ. La simple fermeture d'une porte va complètement couper la musique...

Bernard Eisenschitz : Absolument, et cela avait été mon argument sur la construction du son; que le son peut servir à créer un autre espace qui pourrait impliquer, à la limite, jusqu'à l'absence totale de la scène. Ce que Hitchcock a fait d'ailleurs un peu plus tard, il s'est servi de cela dans des situations d'économie – je veux dire d'économie de bout de chandelles, et non d'économie sonore. Comme toutes les innovations techniques depuis (couleur, cinémascope et grand écran, son stéréo puis Dolby, 3D aujourd'hui), le cinéma sonore était une manière de dire : « Maintenant on peut tout vous montrer, vous allez en voir beaucoup plus dans un film. » Et Sternberg allait à l'inverse, c'est-à-dire qu'il n'avait pas besoin de tout montrer. Ce qui était d'ailleurs une théorie développée à l'époque : Lang a refusé de faire des films sonores pendant très longtemps en disant : « Ca n'a aucun intérêt. » Lang, Eisenstein et d'autres ont développé cette idée : « Ca n'a aucun intérêt de voir quelqu'un qui marche et d'entendre le crissement de ses bottes. Soit on entend, soit on montre, mais on ne fait pas les deux. » Ils ont

développé toute une théorie du non-synchronisme, surtout les Soviétiques, Eisenstein et ses acolytes. Et Lang a beaucoup réfléchi là-dessus, et a développé deux ans après Sternberg, d'une toute autre manière, une dialectique entre le son et l'image. Si vous voyez « M le Maudit », de ce point de vue-là, vous verrez à quel point c'est frappant : un son ne sert jamais à la même chose qu'une image. Dans le cas de Lang, et, comme souvent chez Lang, il s'agit de relier des espaces qui ne sont pas proches, de relier intellectuellement des espaces, ce que Franju dans un de ses premiers articles sur Lang, avait appelé un « montage intuitif ». Chez Sternberg, c'est différent... C'est la reconstitution d'un univers artificiel abstrait et en miniature.