

Document Citation

| | |
|---------------|--|
| Title | La miraculeuse Louise Brooks |
| Author(s) | |
| Source | <i>Publisher name not available</i> |
| Date | |
| Type | book excerpt |
| Language | French |
| Pagination | |
| No. of Pages | 7 |
| Subjects | Brooks, Louise |
| Film Subjects | Die büchse der Pandora (Pandora's box), Pabst, Georg Wilhelm, 1929 |

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 Jouvet, 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 Kyrrou 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 permit, 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 répertoire 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 noces, 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 pataugeait 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 institutionnalisées, 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.

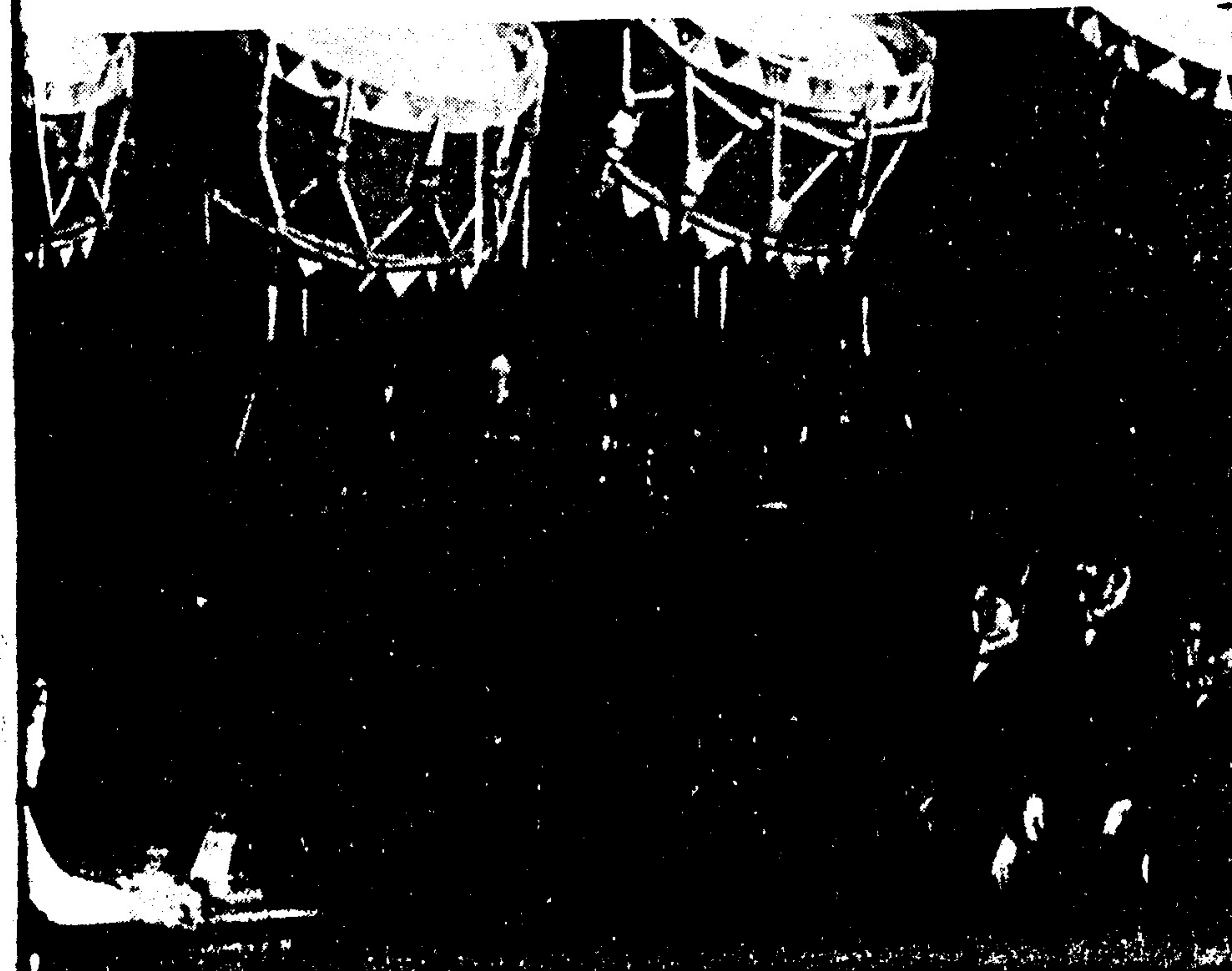
Thymiane (ou Mary dans certaines copies) vient d'avoir seize ans. Protestante, elle fête sa première communion. On lui offre des cadeaux. D'une tante, elle reçoit un cahier doré sur tranche dont elle fera son journal intime, et du comte Osdorff, un collier avec une breloque en forme de cœur, gravée aux 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.





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 châtimens 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 tartufe 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 teannière 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