

Louis Daubresse

À la recherche du trésor perdu des *Rapaces*

Résumé

Les Rapaces (1924) est l'une des toutes premières œuvres dans l'histoire du cinéma à avoir été l'objet de mutilations multiples. Ce film d'Erich Von Stroheim est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands chefs d'œuvre amputés, dont les seules copies restantes ne rendent pas justice aux intentions de son auteur. Les ambitions d'Erich Von Stroheim dépassent toute commune mesure : la version initiale du film durait près de neuf heures. Les producteurs, très mécontents, estimaient que c'était un objet inexploitable en l'état. Le film fut progressivement dépecé, jusqu'à en être réduit à un montage de deux heures. Le reste des séquences non retenues a tout simplement disparu sans laisser la moindre trace. Notre article propose de revenir dans un premier temps sur l'historiographie des conditions houleuses dans lesquelles ce film a été tourné puis monté. Nous tenterons de comprendre ensuite, à la lumière des circonstances de l'époque, pour quelles raisons le travail d'Erich Von Stroheim a été complètement saccagé. Alors que les bobines disparues ont nourri les imaginations et engendré des rumeurs folles, les différentes tentatives de reconstitution de la version originelle s'avèrent extrêmement riches mais limitées. Nous essaierons enfin de dégager une réflexion sur l'acte de destruction délibéré autour de ce film, dont Erich Von Stroheim en est, paradoxalement, à la fois l'artisan et la victime.

Abstract

Greed (1924) is one of the first examples in history of a film that underwent multiple mutilations. Considered one of the greatest amputated films of all time, it exists today only in versions that do not fully reflect its author's intentions. Erich von Stroheim's ambitions for the film were outsized: his initial version was over nine hours long. The film's producers concluded that it would be impossible to release the film in that form, and it was gradually sliced up and finally reduced to a two-hour edit. The sequences cut out of this version disappeared without a trace. In this article, we examine the historiography of the turbulent conditions of the shooting and editing of *Greed*, as well as the reasons behind the mutilation of Stroheim's work. There have been several worthwhile but limited attempts to reconstruct the original version, and the missing footage has often been the subject of wild speculation and rumors. Finally, we reflect on the deliberate act of destruction that led to the loss of the original edit: paradoxically, Erich von Stroheim was both the instigator and the victim.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

À LA RECHERCHE DU TRÉSOR PERDU DES *RAPACES*

par Louis Daubresse

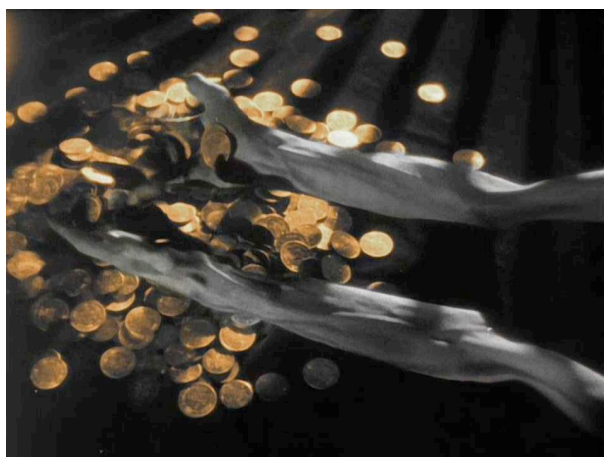


Fig. 1. Dans le premier tirage du film, l'or ou les métaux dorés étaient teintés en jaune chaque fois qu'ils apparaissaient à l'écran.

Les Rapaces d'Erich von Stroheim, d'après le roman de Frank Norris, *McTeague*, est une œuvre monumentale dans l'histoire du cinéma, qui a influencé le S.M. Eisenstein de *Que viva Mexico*, le Jean Renoir de *La Chienne*, le John Huston du *Trésor de la Sierra Madre*, le Luis Buñuel de *Los olvidados* ou le Paul Thomas Anderson de *There Will Be Blood*. La mutilation des *Rapaces* est une tragédie artistique que ni le temps ni les recherches n'ont pu réparer, si bien que le fantasme de tout amoureux du cinéma est d'apprendre un beau jour qu'une copie de la version intégrale du film de Stroheim a été retrouvée dans un grenier et qu'une restauration sera opérée afin de faire découvrir aux yeux du monde entier ce que personne (ou presque) n'a jamais pu voir.

Dans cet article, je propose de revenir sur la genèse et notamment le montage houleux de ce film avant d'effectuer une synthèse des documents et publications qui ont permis de restituer le contenu de ses versions longues avec un degré de précision variable. Gageons qu'à l'avenir, d'autres matériaux viendront compléter ceux dont je vais faire état.

Si l'on en croit le récit probablement romancé de Stroheim, tout aurait commencé par une soirée en 1909. Stroheim, âgé de 23 ans, vient d'arriver à New York depuis son Autriche natale. Il atterrit dans un hôtel miteux et prend ses appartements dans une modeste chambre. Sur la table de nuit, à côté du lit, traîne l'exemplaire écorné d'un roman que l'occupant précédent aurait omis d'emporter avec lui. Stroheim jette un coup d'œil à la couverture. Le livre s'intitule *McTeague* et son auteur est un certain Frank Norris. Stroheim parcourt les premières pages. Plusieurs heures plus tard, au bout de la nuit, il referme le roman et prend une décision : « Je fais le serment qu'un jour, j'adapterai ce roman au cinéma. » Son rêve se concrétisera quinze ans plus tard¹.

McTeague, du nom du protagoniste, raconte le drame d'un modeste Américain qui a passé son enfance dans une mine d'or avant de s'initier sans diplôme au métier de dentiste auprès d'un arracheur de dents itinérant et d'ouvrir illégalement un cabinet à San Francisco. Il tombe amoureux d'une jeune femme, Trina, qu'il a rencontrée par l'intermédiaire de son ami Marcus, lequel a des vues sur elle mais, par abnégation, laisse le champ libre à McTeague qui épouse Trina. Quand celle-ci remporte 5 000 dollars grâce à un ticket de loterie gagnant, Marcus devient jaloux de McTeague et les relations entre les deux hommes se détériorent. Marcus quitte San Francisco, non sans avoir dénoncé McTeague à l'ordre supérieur des dentistes. McTeague se retrouve sans emploi. Les deux époux s'enfoncent de jour en jour dans la pauvreté. Trina, possédée par une avarice malade, refuse de toucher à ses 5 000 dollars. McTeague la quitte et devient vagabond. Un soir, sous l'effet de l'alcool et de la haine, il assassine Trina pour s'emparer de son argent et s'enfuit. D'aventure en aventure, il se cache dans la vallée de la Mort, région sèche et aride. Ayant appris que son ancien ami est activement recherché, Marcus se joint à l'escouade lancée à sa poursuite. Après un combat, les deux hommes périssent dans ce désert inhumain.

Le tournage de tous les périls

Tout le monde a entendu parler des conditions de réalisation des *Rapaces*, qui ont inauguré le concept de tournage extrême.

En 1923, Stroheim vient d'être congédié d'Universal en raison d'un contentieux qui l'a opposé à Irving Thalberg sur le tournage de *Chevaux de bois*, qu'un autre cinéaste a terminé à sa place. Goldwyn Pictures propose à Stroheim un contrat stipulant qu'il doit réaliser trois films en un an, chacun doté d'un budget de 175 000 dollars, et que tout dépassement ou retard impliquera une retenue sur son salaire. Stroheim soumet son idée d'adapter *McTeague*, que les cadres de la Goldwyn ac-

ceptent immédiatement. Stroheim écrit le scénario, choisit les acteurs et planifie le tournage. Sa démarche est radicale : il veut suivre à la lettre le roman. Frank Norris était une sorte de naturaliste à la Émile Zola. Stroheim tente de créer, par équivalence, un naturalisme cinématographique. Le cinéaste va jusqu'à développer des sous-intrigues simplement effleurées dans le roman, voire des situations qui n'y apparaissent pas.

Le tournage débute en mars 1923 et dure près de neuf mois, ce qui est anormalement long. Le contrat prévoit que la production du film ne doit pas coûter plus de 175 000 dollars. Or, trois jours après le début du tournage, le réalisateur exige que le budget soit doublé. Il sera monté à 347 000 dollars, avant que de nouveaux dépassements ne l'élèvent à 470 000 puis 585 000 dollars². Presque aucune scène n'est réalisée en studio.

L'action centrale du livre se déroulant à San Francisco et dans les environs, Stroheim s'y rend avec son équipe et ses acteurs. Il effectue des prises dans des ruelles et dans des maisons dont Norris s'était inspiré pour ses descriptions. Il demande à ses assistants d'acheter toutes sortes de vieux ustensiles dans les brocantes. Il cherche des instruments utilisés par les dentistes au début du XX^e siècle. La plupart de ces accessoires ne seront pourtant jamais vus à l'écran car placés dans des armoires, des commodes ou des tiroirs.

La fin du roman se situe dans la vallée de la Mort, à proximité du désert de Mojave. L'équipe se rend dans cette région où les températures dépassent souvent 50°. C'est une zone naturelle inhabitable, à une centaine de mètres sous le niveau de la mer. Les sables mouvants et les serpents venimeux y règnent. Les producteurs tentent de convaincre Stroheim d'aller à Oxnard, à proximité de Hollywood, là où les cinéastes avaient l'habitude de tourner. Pour Stroheim, c'est inenvisageable : le roman s'achève dans la vallée de la Mort et il doit en être de même pour le film. Durant les trente-sept jours de tournage qui s'y déroulent, alors que la ville la plus proche se situe à 250 kilomètres, 14 des 41 membres de l'équipe tombent malades et doivent être évacués³.

La dernière grande étape du tournage s'effectue en Californie du Sud dans une ancienne mine de charbon rénovée pour l'occasion, où Stroheim fait descendre son équipe à plus de 400 mètres de profondeur, dans les conditions réelles où exerçaient les mineurs de la fin du XIX^e siècle, et non pas à 150 mètres alors que cela aurait permis d'obtenir le même résultat⁴.

Le tournage prend fin en octobre 1923, après que de nouveaux dépassements de plan de travail et de budget ont été consentis⁵. S'il fut éprouvant pour les acteurs et les techniciens, pour Stroheim, les conditions de travail étaient idéales. Son pouvoir

décisionnaire et son côté démiurgique ne souffraient d'aucune retenue. Mais, en coulisses, une conspiration allait se constituer contre lui.

Une version longue, une vraie...

Stroheim se rend dans les salles de montage avec une quantité considérable de métrage impressionné : 135 972 mètres⁶, soit, à une vitesse de 18 images par seconde, près de 108 heures. Ce chiffre est toutefois à diviser par deux en termes de « minutage utile » car la pellicule impressionnée venait de deux caméras différentes, placées côte à côte dans le même axe, tenues par les deux opérateurs William Daniels et Ben Reynolds. En effet, dans les années 1920, la pratique des caméras jumelles est fréquente : un négatif est utilisé pour le marché américain, l'autre pour l'exportation. Stroheim estime qu'un dixième du métrage était exploitable. Mais personne n'imagine à ce moment-là que *Les Rapaces* fera l'objet d'une dizaine de versions différentes. Dans le contrat de Stroheim, il était stipulé que le montage final ne devait pas faire plus de 2 590 mètres. Or les premières versions en feront près du quadruple⁷.

Alors qu'ils sont en visite à Hollywood, vraisemblablement entre novembre 1923 et janvier 1924, deux journalistes français, Valentin Mandelstam et Jean Bertin, rencontrent Stroheim qui les convie à la projection-test d'un bout à bout dont la durée, toujours à la vitesse de 18 images par seconde est d'environ 11 h 20⁸. Durant la séance, Stroheim commente les images, faisant oublier aux deux journalistes les inévitables longueurs.

Stroheim élimine ensuite cinq bobines de ce premier bout à bout et organise, le 12 janvier 1924, une séance à laquelle sont invitées douze personnes, qui assistent, dans les studios de Goldwyn, à la fameuse « version intégrale » des *Rapaces* : 10 heures et 8 minutes de projection, interrompues par une pause déjeuner. Stroheim, vissé sur son fauteuil, les yeux fixés sur l'écran, serrant sa canne, reste de marbre. Qui sont ces douze invités ? Parmi eux, Rex Ingram, cinéaste célèbre de l'époque et ami de Stroheim ; Idwal Jones, journaliste de San Francisco ; Aileen Pringle et Carmel Myers, actrices ; Albert Lewin, futur réalisateur du *Portrait de Dorian Gray* ; Harry Carr, chroniqueur au *Los Angeles Times* et ancien correspondant durant la Première Guerre mondiale ; Joseph Jackson, président d'une organisation hollywoodienne ; Jack Jungmeyer, reporter ; Fritz Tidden, publiciste ; William Randolph Hearst, le magnat de la presse, directeur des journaux où Norris avait été correspondant et de la compagnie Cosmopolitan Motion Pictures qui fera bientôt partie du groupe Metro-Goldwyn-Mayer (Mgm)⁹. La présence de Paul Ivano, chef opérateur, et de Samuel Goldwyn, le producteur initial du film, n'a jamais

pu être confirmée. Cet aréopage sort stupéfait par une œuvre chimérique et déclare communément qu'il s'agit sans doute du meilleur film jamais vu, un film qui ne sera jamais égalé. L'unanimité se fait, aussi, pour considérer que sa durée en fait un objet indiffusable en l'état auprès du public américain. Notons à cette occasion que, dans ce premier tirage du film, l'or ou les métaux dorés étaient teintés en jaune chaque fois qu'ils apparaissaient à l'écran : les dents en or, la cage des canaris, les pièces de monnaie, les dorures des cadres, les lits cuivrés, la vaisselle¹⁰...

Frank Joseph Godsol, directeur de Goldwyn Pictures, demande alors à Stroheim de réduire son film pour pouvoir le distribuer sous une forme plus accessible. Selon certaines sources¹¹, le cinéaste, avec son sens de la provocation, fait d'abord une concession modeste, raccourcissant son film à une durée de huit heures. Puis il descend à sept heures. Sous la pression des cadres de la Goldwyn, il continue un lent travail de rabotage, jusqu'à 5 h 48. Un accord aurait été passé entre Stroheim et la Goldwyn : le film sera projeté en deux parties de deux heures et demie chacune. Reste à déterminer si ce serait sur une seule séance avec un entracte d'une heure, ou sur deux soirées consécutives, ou encore une sortie des deux parties à quelques semaines de décalage. Stroheim considère l'œuvre comme étant toujours sienne.

Le point de rupture survient au printemps 1924. Les parts de Goldwyn Pictures sont rachetées par Marcus Loew, propriétaire de Metro, qui en profite pour s'offrir la L.B. Mayer Production. Ainsi naît Metro-Goldwyn-Mayer. Louis B. Mayer est le responsable du studio californien et embauche comme adjoint Irving Thalberg (qui vient de quitter Universal). Samuel Goldwyn, qui s'était déjà effacé, n'a plus aucune activité au sein de cette nouvelle compagnie. Or, c'est son équipe qui avait garanti à Stroheim un certain nombre de privilèges sur *Les Rapaces*. Mayer et Thalberg ne l'entendent pas de cette oreille. Ce film, appartenant désormais à un catalogue d'anciennes commandes, représente pour eux une épine dont ils veulent se débarrasser au plus vite. Ils s'aperçoivent que le film n'a pas été livré dans les temps impartis. Stroheim est dans une impasse, conscient que *Les Rapaces* représente la quintessence de son art. Il ne se sent donc pas capable de le réduire davantage. La moindre coupe nouvelle compromettrait la peinture fouillée des caractères et des situations.

Stroheim envoie en secret ses 24 bobines à Rex Ingram en lui demandant d'essayer de remonter son film. Ingram est un ami auquel Stroheim fait entièrement confiance. Son esthétique cinématographique, notamment la fascination pour le grotesque dans son adaptation d'*Eugénie Grandet* de Balzac, a influencé Stroheim qui s'en est inspiré. « Comme Ingram, Stroheim compose un va-et-vient entre sublimation physique et horreur de la chair », explique à ce propos Pierre Berthomieu¹².

Ingram a autrefois sauvé la Metro de la faillite grâce au succès des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*, puis a accru la fortune du studio avec *Le Prisonnier de Zenda* et *Scaramouche*. Marcus Loew le tient en très haute estime. Stroheim est persuadé qu'une version remaniée par Ingram aura plus de chance d'être acceptée telle quelle par Mgm. Ingram et son monteur Grant Whytock se mettent au travail. Ils n'enlèvent aucune sous-péripétie au film et ne font que resserrer certaines séquences. Ils parviennent patiemment à une version de 4 h 20 (18 bobines)¹³ qu'ils renvoient à Stroheim, accompagnée d'un télégramme d'Ingram : « Si vous coupez un seul pied de plus, je ne vous adresserai plus jamais la parole¹⁴ ! ».

Stroheim raconte qu'il a montré le télégramme à Mayer, mais que ce dernier lui a dit qu'il se moquait d'Ingram, que le film allait représenter une perte sèche pour la compagnie et qu'il fallait le réduire davantage¹⁵. Il n'était pas question non plus pour Mayer de scinder le film en deux parties ou de le projeter en deux séances. Le nombre de spectateurs potentiels était, à ses yeux, trop faible. Il y eut alors de grosses disputes avec Mayer. Thalberg n'a pas été tendre non plus avec Stroheim. Ce dernier a refusé de lui projeter les rushes du film. Thalberg, furieux, réunit le conseil d'administration de Mgm et obtient de lui que *Les Rapaces* soit réduit à 10 bobines¹⁶.

On confie alors les 18 bobines restantes à June Mathis, célèbre scénariste qui a l'oreille de Mayer et de Thalberg. C'est elle qui avait soufflé à Goldwyn le nom de Stroheim. Elle monte à son tour le film en essayant de ne pas trop le mutiler. Elle laisse ce montage inachevé car on lui demande de participer à l'écriture du scénario de *Ben-Hur*. Sa version provisoire fait 16 bobines. Mathis utilise des intertitres supplémentaires pour combler les lacunes et les passages supprimés. Mathis porta pendant longtemps sur ses épaules un lourd fardeau, celui d'avoir participé à l'amputation des *Rapaces*.

Mayer et Thalberg mettent enfin *Les Rapaces* entre les mains de Joseph W. Farnham. Celui-ci ne garde de l'intrigue que la trame squelettique, éradique les intrigues parallèles à celle du trio Trina-McTeague-Marcus, pour aboutir à un montage de 2 h 24 (10 bobines).

Stroheim renie publiquement cette version qui sera diffusée en salles en décembre 1924. Elle ne représente qu'un quart du montage projeté en janvier et la moitié de la version montée par Stroheim avant l'intervention d'Ingram.

Selon Freddy Buache, dans certaines provinces ou dans certains pays, les distributeurs ou les exploitants taillèrent encore dans les copies¹⁷, de façon à censurer les séquences les plus violentes, amaigrissant encore plus le film, parfois jusqu'à 8 bobines (1 h 50).

Orchestration d'un massacre

Comment en est-on arrivé là ? Aux yeux des dirigeants de Mgm, la durée démesurée se justifiait d'autant moins qu'il ne s'agissait que d'un drame réaliste décrivant la vie des bas-fonds. Dans sa préface à la traduction française du roman de Norris, le romancier et essayiste Michel Le Bris explique que

film et livre sont tous deux « impossibles » et pour cela même devenus des légendes, comme s'il y avait en eux, malgré tous leurs défauts, leurs longueurs, leurs lourdeurs, quelque chose d'irréductible à toute « littérature », qui en ferait le prix – et peut-être plus encore aujourd'hui, en ce temps frileux de petits sentiments et de petits écrits : quelque chose d'énorme, de barbare, de sauvage, une force aveugle, incompréhensible, un bloc de nuit qui serait l'Amérique elle-même, autrement dit le réel¹⁸.

Les Rapaces dépeint la véritable Amérique, celle des pauvres immigrants, celle de la condition précaire, celle de la cupidité, où le dollar est tout-puissant. Les personnages sont des individus ordinaires, au physique quelconque, voire laids ou répugnants. Stroheim s'en prend à l'institution du mariage à travers le destin tragique du couple des McTeague. Ajoutons à cela une provocatrice dimension sado-masochiste déjà présente dans les œuvres précédentes du cinéaste qui ne peut pas plaire aux puritains. Jean Mitry estime que cette

mutilation ne fut donc pas – à l'origine – le fait de Thalberg ainsi qu'on se plaît à le dire un peu partout. Il n'est pas question de « blanchir » celui-ci devant l'histoire mais on se doit de considérer les choses objectivement. Thalberg eut assez d'actes de vandalisme à son actif pour qu'il ne soit pas nécessaire de lui imputer ceux dont il ne fut pas le véritable instigateur¹⁹.

Patrick Brion, historien du cinéma américain dont le discours d'ensemble est nettement favorable aux compagnies hollywoodiennes, va encore plus loin pour défendre le producteur :

Réduire ce conflit – comme on l'a trop souvent fait – à l'affrontement entre un créateur et des Philistins est une erreur. La vérité est plus ambiguë. [...] Irving Thalberg a – malgré tout – permis au film d'exister et d'être vu par un large public au lieu de n'être réservé qu'aux rares habitués des salles de projection directoriales de la Mgm. [...] L'antagonisme entre Stroheim et Thalberg n'empêchera pas ce dernier d'engager, quelques mois plus tard, le même Stroheim pour mettre en scène *La Veuve joyeuse*, pressentant sans doute qu'il aurait de nouveaux ennuis avec Stroheim – ce qui se produisit – mais privilégiant la future qualité du film à sa propre quiétude. Irving Thalberg était lui aussi, à sa manière, un créateur²⁰.

Henri Langlois explique que Stroheim avait conçu un film qu'il était encore nécessaire de projeter en épisodes, formule qui était alors en vogue dans le commerce cinématographique européen, mais qui n'était plus tellement de mise à Hollywood. Le film à épisodes seul aurait pu lui permettre de s'étendre à loisir²¹. Pierre Allard,

lui, évoque *Ben-Hur* (tourné par Fred Niblo et produit par Mgm juste après *Les Rapaces*) qui a été exploité dans une version de 3 h 15²². Denis Marion rappelle que, « avec une naïveté touchante, Stroheim ne s'est pas lassé de rappeler que sa formule de spectacle de longue durée avait été ensuite exploitée avec profit, par *Autant en emporte le vent* entre bien d'autres. Il refusait de tenir compte que le public pouvait se passionner pendant plus de trois heures pour les déboires sentimentaux de Scarlett O'Hara, mais qu'il ne supporta déjà pas pendant un temps moitié moins long les scènes sordides ou atroces que *Les Rapaces* accumulaient²³ ». Force est de constater qu'il n'y a pas eu d'évolution significative dans l'historiographie des *Rapaces*. En dépit de leur appartenance à des périodes différentes, les personnalités citées juste au-dessus semblent affirmer d'une même voix que le projet de Stroheim a été tout simplement sacrifié pour des raisons autant économiques que morales. Les historiens les plus récents tiennent néanmoins à apporter une nuance sur la culpabilité présumée des producteurs du film.

Il est vrai que Mgm était, à l'époque, la plus conformiste des compagnies hollywoodiennes. Une question peut alors se poser. Et si le film avait été produit par une autre compagnie ? Thomas Quinn Curtiss écrit :

Avec son flair de joueur, Carl Laemmle aurait peut-être relevé le défi de présenter la version des *Rapaces* en 24 ou 18 bobines. À grands coups de trompettes, il l'aurait annoncée comme un « Super », une exclusivité, et aurait peut-être ainsi gagné le public... et une autre fortune. Malheureusement, Mayer n'avait ni l'audace ni l'intuition artistique de Laemmle²⁴.

À Hollywood, l'ère des cinéastes-rois était mise à mal et le destin réservé au film de Stroheim leur servait de signal. S'affirmait l'époque du producteur tout-puissant, celui qui avait le droit de vie ou de mort sur le montage d'un film.

Peut-être *Les Rapaces* tire-t-il aussi toute sa force de ce démembrement qu'il a subi ? La version définitive tient-elle en partie sa réussite artistique du fait qu'elle est une version amputée ?

L'engloutissement d'un trésor

Le plus grand crime de Mgm n'est pas d'avoir raccourci *Les Rapaces* mais d'avoir détruit l'intégralité des 32 bobines restantes. Pas un seul bout de pellicule montrant des scènes inédites des *Rapaces* n'a jamais été retrouvé. La version définitive des *Rapaces* en fait l'un des seuls longs métrages de toute l'histoire du cinéma auquel il manque plus d'images qu'il n'en contient. S'il avait été tourné aujourd'hui, *Les Rapaces* aurait peut-être pu bénéficier d'une double exploitation : une version courte en salles, une autre plus longue en Dvd.

On peut se demander si la version de 9 heures doit être appelée version longue, version intégrale, « premier bout à bout », copie de travail. Il faut rappeler que la version montée par Ingram était approuvée par Stroheim. C'est sans doute elle qu'il faudrait qualifier de *director-approved cut*.

Lorsque Langlois achète, au début des années 1950, une copie des *Rapaces*, il convainc Stroheim, qui aurait refusé de voir la version définitive de son film pendant près de vingt ans, d'assister à sa projection. Ce fut un calvaire, dont Lotte Eisner témoigne en ces termes :

Nous fûmes surtout bouleversés, Mary Meerson, Langlois et moi, quand il vit *Les Rapaces* pour la première fois – les larmes lui coulaient sur les joues et nous l'entendions murmurer : « Ce n'est pas possible, c'est un crime... » Il nous raconta chaque scène manquante. Que n'ai-je eu un magnétophone pour enregistrer ses paroles ! Nous l'écoutions, haletants, voyant renaître peu à peu devant nous le film original, rêvant secrètement d'en retrouver les fragments perdus, chutes moisissant peut-être dans quelque cave²⁵.

Stroheim relatera cette découverte insupportable à ses yeux :

Pour moi, c'était comme ouvrir un cercueil. De la poussière, une puanteur infecte, quelques osselets par-ci, par-là, on reconnaît un os d'épaule et un bout de la colonne vertébrale. Bref, comme aller voir à la morgue le corps d'une femme qu'on a aimée, bien sûr, on a toujours des sentiments mais c'est un souvenir car la femme qui est étendue là, on ne la reconnaît plus²⁶.

Toutes sortes de rumeurs circulent autour de la préservation d'une copie initiale des 42 bobines des *Rapaces*, mais elles restent sans fondement. Un témoignage d'Albert Lewin contredit tous ces fantasmes. Selon le futur réalisateur, alors responsable du département scénario de Mgm, Stroheim lui aurait un jour demandé de vérifier s'il n'existait pas de négatif contenant l'intégralité des bobines de son film. Lewin avait examiné l'inventaire des coffres-forts de la compagnie et n'aurait pas trouvé trace des pellicules en question.

De quelques tentatives de reconstitution

Plusieurs entreprises de publication, rendues possibles grâce à différents matériaux, ont été opérées afin de donner une meilleure idée du contenu de la version complète des *Rapaces*.

Il y a évidemment le roman de Norris, dont il est à constater que plusieurs éléments ont subi des changements dans l'adaptation cinématographique²⁷. Le plus frappant d'entre eux tient sans doute en la générosité des personnages principaux :

La relation de McTeague et de son canari dans le film, qui accentue la dimension humaine du protagoniste.

Chez Norris, Maria n'est absolument pas affectée par la mort de son enfant, alors que chez Stroheim, lorsque son bébé décède, elle en est bouleversée.

Les références au judaïsme de Zerkow, très péjoratives dans le roman de Norris, sont éliminées. Stroheim lui-même, a-t-on appris après sa mort, était juif.

Toutes les allusions directes au masochisme de Trina dans le roman (notamment le chapitre 16) sont supprimées, en particulier les conversations où l'héroïne et Maria comparent les bleus que leur infligent leurs maris.

Tous ces changements sont sans doute liés à la retenue (certes très relative) de Stroheim, qui souhaitait nuancer les scènes les plus déplaisantes. Il est vrai que les traces des morsures de McTeague sur les doigts de Trina sont montrées dans le détail, mais d'autres événements violents se déroulent hors champ (les vomissements de Trina lors de l'accident de balançoire, son opération dentaire, sa mort), ou sont suggérés de manière allusive : quand Trina trouve Maria égorgée, le cadavre apparaît seulement en silhouette.

Par ailleurs, Stroheim avait gardé sa copie carbone du scénario dactylographié, dont le premier tiers comporte des corrections et des changements manuscrits. Cet exemplaire, conservé ensuite par sa veuve Denise Vernac, a été depuis publié sous trois formes :

Le découpage de la version « complète » en anglais en 1958 par la Cinémathèque royale de Belgique, qui désirait faire imaginer au public « le film tel que Von Stroheim aurait voulu le montrer », sous le titre : *Confrontation des meilleurs films de tous les temps. « Greed » : un scénario du film « Les Rapaces » de Erich von Stroheim d'après le roman de Frank Norris « McTeague »*²⁸ ;

Le n° 83-84 (juillet-septembre 1968) de *L'Avant-Scène cinéma* qui propose une continuité narrative du film tel qu'il est dans sa version connue, à quoi s'ajoutent des résumés entre crochets des séquences coupées au montage ou non tournées²⁹ ;

Le volume, coordonné par Joel W. Finler, contenant le scénario personnel de Stroheim et le confrontant avec la version officielle, paru chez Lorrimer à Londres en 1972³⁰.

Une autre tentative fructueuse est la publication de *The Complete « Greed »* par Herman G. Weinberg (journaliste américain, traducteur pour le sous-titrage anglais de films étrangers et ami de plusieurs cinéastes dont Fritz Lang et Stroheim) chez Dutton à New York en 1972³¹. C'est – aboutissement de vingt ans de réflexions et de recherches – le fruit d'un travail de compilation, de collectage, d'identification et d'organisation par un auteur qui ose une reconstitution pour visualiser les intentions de Stroheim et pour désigner ce qui a été coupé et perdu. L'ouvrage propose 348 photographies de plateau et 52 photos de tournage retrouvées dans les archives de

Mgm. Une soixantaine de séquences inédites y sont ainsi illustrées, soit presque autant que le nombre de séquences de la version définitive. En outre, Weinberg montre des photographies de scènes ne figurant pas dans la publication de Finler.

Il est impossible de déterminer avec exactitude le nombre de scènes qui ont été tournées sans figurer dans le scénario de Stroheim. De même, ce scénario contient sans doute des scènes qui n'ont finalement pas été réalisées. Ainsi, le cinéaste voulait tourner une séquence montrant les funérailles de la mère de McTeague (situation qui n'apparaît pas dans le roman mais à laquelle Stroheim dut renoncer car un cadre de la Goldwyn a estimé qu'elle aurait coûté beaucoup trop cher³²). L'enterrement d'un corbeau par la femme de ménage de McTeague, Maria Macapa, derrière la cabane du vieux brocantier Zerkow ou un incident comique où McTeague parie que Marcus est incapable de mettre une balle de billard dans sa bouche (deux situations racontées dans le roman) n'ont visiblement pas non plus été tournés.

Weinberg explique qu'il a tenté de reconstruire le film sous sa forme intégrale avec les photographies de plateau et en suivant à la lettre le scénario d'origine. Plusieurs séquences dont aucune trace photographique ne subsiste n'ont pu être reconstituées³³.

Dans son essai paru en 1994, qui porte sur la version originelle des *Rapaces et* où il détaille ses recherches, le fameux critique de cinéma américain Jonathan Rosenbaum émet des réserves sur *The Complete Greed* parce que l'ouvrage ne reprend pas les photographies existantes des 10 bobines de la version définitive et ne reconstitue donc pas le film dans son intégralité, se concentrant uniquement sur les éléments perdus³⁴. Cela n'empêche pas Rosenbaum de louer le travail difficile et remarquable de Weinberg.

Seule l'approximation est possible en ce qui concerne les détails de la version intégrale des *Rapaces*. Un trop grand nombre d'éléments restent incomplets et ne permettent pas de reconstituer, même imaginativement, cette version d'origine.

En 1999, Turner Entertainment, qui possédait les droits sur le film, a décidé de reconstituer, autant que faire se peut, la version d'origine, par combinaison des 10 bobines existantes et de 650 photographies des scènes perdues, dont beaucoup ont été publiées dans l'ouvrage de Weinberg. Le tout a été conçu à partir de la continuité dramatique écrite par Stroheim. Tous les matériaux viennent de la bibliothèque Margaret Herrick à Los Angeles. Cette reconstitution d'une durée de 3 h 57 a été produite par Rick Schmidlin et montée par Glenn Morgan. Les intertitres ajoutés sont issus, tantôt du scénario de Stroheim, tantôt du roman de Norris. Si elle se

rapproche de la version de Rex Ingram, cette restauration reste fort éloignée de la version de 10 heures, mais c'est une première étape.

Le handicap inévitable de cette reconstitution est l'hétérogénéité des deux matériaux dissemblables : les plans en mouvement et les photographies filmées au banc-titre, que l'on a tenté de faire vivre par des zooms avant ou arrière, des travellings et des effets de transition (ouvertures et fermetures en fondu) lassants. Nous ignorons à quel point les photographies de plateau sont fidèles aux plans tournés. Certaines séquences ne sont reconstituées que par le biais d'une ou deux photographies alors qu'elles devaient comporter un nombre beaucoup plus important de plans. Quant à la lente agonie de McTeague dans le désert après le meurtre de Marcus, aucune photographie n'en est parvenue jusqu'à nous.

Néanmoins, nous pouvons nous familiariser avec des passages supprimés : une séquence d'introduction presque documentaire sur le travail des mineurs ; la vie de débauche et le décès du père de McTeague, qui fréquentait une maison close ; l'initiation de McTeague au métier de dentiste avec l'arracheur de dents itinérant ; l'installation de McTeague dans le quartier de Polk Street à San Francisco ; la naissance de l'amitié entre McTeague et Marcus ; la fameuse journée du samedi après-midi par laquelle le roman s'ouvre où l'on voit l'ensemble des personnages s'adonner à leurs activités favorites ; la vie chez les Sieppe, la famille de Trina, en banlieue californienne ; le pique-nique durant lequel McTeague et Trina font plus ample connaissance ; une intrigue parallèle mettant en scène Zerkow, obsédé par l'or, et Maria Macapa, qui se marient et meurent ensuite dans des circonstances dramatiques ; une deuxième intrigue parallèle racontant l'amour naissant entre deux retraités, Msr. Baker et Mr. Grannis, qui logent dans le même immeuble que McTeague ; une bagarre durant un pique-nique où Marcus mord l'oreille de McTeague, lequel réagit en cassant le bras de son ami ; le retour de McTeague à la mine après l'assassinat de Trina, puis sa rencontre avec un prospecteur.

On découvre aussi des fragments plus réduits, des plans symboliques, comme celui montrant des rats morts dans un conduit d'égout au moment où McTeague essaye d'embrasser Trina pour la première fois sur la jetée en bord de mer ou celui des frères de Trina mangeant des pétales de fleurs durant le mariage.

McTeague et Trina, au départ, sont nettement plus tendres que ce que la version définitive nous laisse croire et se vouent un amour sincère. Trina aide McTeague à devenir élégant et fier, lui qui était hirsute et rustre.

Pierre Samson affirme que, avant ces coupes, le film donnait une sensation de durée authentique, d'un écoulement temporel progressif incluant les personnages, avec des changements réguliers de costumes en fonction de l'évolution sociale des

personnages, des décors qui se modifient sans cesse (maisons qui changent d'apparence d'une année à l'autre), des objets qui se salissent peu à peu (de la vaisselle propre qui plus tard gît non rangée et mal lavée dans un coin), ou encore la photo de mariage de McTeague et Trina qui se racornit et se déchire peu à peu. Les conditions atmosphériques et saisonnières étaient vivement ressenties : l'ambiance ensoleillée des pique-niques estivaux, la grisaille et la pluie dans les scènes automnales. Le temps s'exprimait dans son caractère cyclique corrosif³⁵.

Une tragédie sans équivalent

Dans des proportions inconnues jusqu'alors, Hollywood a mutilé un film sans considération pour sa valeur artistique, au motif qu'il n'entrait pas dans les normes acceptables. René Clair estime que le charcutage des *Rapaces* marque « le début d'une nouvelle Hégire, comme la date de la vraie fondation d'Hollywood³⁶ ».

Pourtant, n'y aurait-il pas eu de la part de Stroheim une volonté délibérée de détruire sa propre création ? Pour *La Symphonie nuptiale*, commencé en 1926, Stroheim a dépassé le plan de travail de plusieurs mois et la production en a tiré deux longs métrages (le second étant intitulé *Mariage de prince*) en raccourcissant sensiblement le métrage tourné. La copie unique de *Mariage de prince* aurait été détruite dans l'incendie du 10 juillet 1959 à la Cinémathèque française³⁷. Stroheim n'a pas été autorisé à achever *Queen Kelly* en 1928 après avoir dépensé tout le budget alloué par les producteurs pour la seule réalisation du cinquième du scénario. *Walking Down Broadway*, son unique long métrage parlant, a été en partie retourné par d'autres, avec pour titre définitif *Hello Sister !*.

Le pire ennemi de Stroheim n'était personne d'autre que lui-même. Il a joué en permanence avec le pouvoir de l'argent et en a fait perdre à tous ses mécènes. Il a sacrifié son œuvre pour ne pas renier sa liberté artistique dans un Hollywood de toutes les démesures. Il voulait sans cesse repousser les contraintes et se confronter aux limites dans l'acte de création de son film. Il a donc mis en péril son tournage. Il savait aussi que la direction de Mgm considérerait comme irrecevable le premier montage des *Rapaces*. Michel Marie le dit bien : « *Les Rapaces* va devenir le film maudit le plus célèbre de l'histoire du cinéma, mais on peut dire que Stroheim a tout fait pour qu'il le soit³⁸ ».

N'y a-t-il donc pas une logique masochiste voire suicidaire de la part de Stroheim ? Il voulait peut-être devenir le plus grand martyr dans l'histoire du cinéma hollywoodien. Il y a réussi. De nombreux cinéphiles ne pardonneront jamais à Thalberg d'avoir anéanti le travail du cinéaste. Au cours d'une conférence de presse tenue à l'occasion de son film suivant, *La Veuve joyeuse*, Stroheim laissa éclater son amer-

tume : « Depuis qu'on a mutilé *Les Rapaces* où j'avais mis toute mon âme, j'ai abandonné mon idéal de créer un art véritable du film³⁹... »

Ne jamais retrouver la version la plus longue ni même les montages intermédiaires est peut-être la meilleure des manières de protéger la légende autour de ce film. Si une de ces moutures venait à être exhumée, *Les Rapaces* serait-il toujours considéré comme le saint Graal du cinéma ? Il fallait enterrer le trésor pour qu'il devienne objet de convoitise. Ce n'est qu'en mourant que le film rêvé par Stroheim a trouvé l'immortalité. *Les Rapaces* n'est-il pas un chef-d'œuvre parce qu'il est un film maudit tout autant qu'il est un film maudit parce qu'il est un chef-d'œuvre ?



Fig. 2. Les derniers instants de McTeague.

Le plan sur lequel se conclut le film semble prémonitoire : McTeague, au milieu d'une étendue vierge et désertique, un *no man's land* dans lequel personne ne s'aventurera jamais, agonise à côté des 5 000 dollars en pièces d'or, butin qui ne profitera jamais à qui que ce soit. Ce trésor ne serait-il finalement pas une métaphore involontaire de la version longue des *Rapaces* ?

Notes

¹ Cette anecdote a été relatée à plusieurs reprises notamment dans l'ouvrage suivant : Patrick Brion, *Les Secrets d'Hollywood*, Paris, Librairie Vuibert, 2013, p. 23-24.

² Ces chiffres proviennent de plusieurs sources : Patrick Brion, *op. cit.*, p. 25 ; Michel Marie, *Les Films maudits*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 64 ; Alain Weber, *Ces films que nous ne verrons jamais*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 38-39.

³ Patrick Brion, *op. cit.*, p. 30-31.

⁴ Fanny Lignon, *Erich Von Stroheim, du Ghetto au Gotha*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 190 (source originelle : Charles Higham, *Hollywood Cameramen*, Bloomington, Indiana University Press, 1970).

⁵ Pour plus de précisions sur le tournage tumultueux des *Rapaces*, voir Fanny Lignon, *op. cit.*, p. 175-218.

⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁷ Patrick Brion, *op. cit.*, p. 25.

⁸ Jean Bertin, « Mon Ciné », 25 avril 1925, dans Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tome 6, *L'Art Muet 1919-1929 - Hollywood - La fin du muet*, Paris, Denoël, 1975, p. 215.

⁹ Herman G. Weinberg, *The Complete Greed of Erich Von Stroheim*, New York, E.P. Dutton and Company, 1972, p. [13].

¹⁰ Herman G. Weinberg, *Stroheim : A Pictorial Record of His Nine Films*, New York, Dover Publications, 1975, p. 97.

¹¹ Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 1232 ; Herman G. Weinberg, *Stroheim : A Pictorial Record of His Nine Films*, *op. cit.*, p. 97.

¹² Pierre Berthomieu, *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge profond, 2009, p. 51.

¹³ Alain Weber, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴ Thomas Quinn Curtiss, *Erich Von Stroheim*, Paris, France-Empire, 1970, p. 172-173.

¹⁵ Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 217.

¹⁶ Bob Bergut, *Erich Von Stroheim*, Paris, Le Terrain Vague, 1960, p. 61.

¹⁷ Freddy Buache, *Erich von Stroheim*, Paris, Seghers (coll. « Cinéma d'aujourd'hui »), 1972, p. 55.

¹⁸ Michel Le Bris, « Préface » dans Franck Norris, *Les Rapaces*, Paris, Phébus, 1990, p. 9.

¹⁹ Jean Mitry, *Histoire du cinéma, art et industrie*, tome 3, *1923-1930*, Paris, Éditions Universitaires, 1973, p. 154.

²⁰ Patrick Brion, « *Les Rapaces*, version courte », *Cahiers du cinéma*, hors-série « 100 journées qui ont fait le cinéma », janvier 1995, p. 33.

²¹ Henri Langlois, « Cinéma d'ici et d'ailleurs », *Écrits de cinéma (1931-1977)*, Paris, Flammarion/Cinémathèque française, 2014, p. 515.

²² Pierre Allard, *Le Cinéma muet*, Paris, L'Apert, 2012, p. 168.

²³ Denis Marion, « Erich von Stroheim », *Études cinématographiques* n° 48, Paris, Lettres Modernes, 1966, p. 45.

²⁴ Thomas Quinn Curtiss, *Erich Von Stroheim*, Paris, France-Empire, 1970, p. 174.

²⁵ Propos rapportés dans Pierre Samson, *Greed (Les Rapaces)*, fiche filmographique, Idhec 17^e promotion, 1^{er} janvier 1960, p. 1.

²⁶ Freddy Buache et Giulio Cesare Castello (eds.), *Erich von Stroheim*, Lyon, Premier plan, 1963, p. 97.

²⁷ Frank Norris, *Les Rapaces*, trad. Françoise Fontaine, Marseille, Agone, 2012, 311p.

²⁸ *Confrontation des meilleurs films de tous les temps, 12-18.X.1958*, [Greed] : un scénario du film *Les Rapaces* de Eric von Stroheim, d'après le roman de Frank Norris « McTeague », avant-propos de John W. Adams, Paul Davay, Jacques Ledoux, Bruxelles, Cinémathèque de Belgique, 1958, 274 p.

²⁹ Erich Von Stroheim, « *Les Rapaces*. Script et découpage du film intégral (9 heures) », *L'Avant-scène cinéma*, n° 83-84, juillet-septembre 1968, 90 p.

³⁰ Erich Von Stroheim, Joel W. Finler, *Greed : A Film by Erich Von Stroheim*, Londres, Lorimer Publishing, 1972, 352 p.

³¹ Herman G. Weinberg, *The Complete Greed of Erich Von Stroheim*, *op. cit.*, [non paginé].

³² Jonathan Rosenbaum, *Greed*, Londres, British Film Institute (coll. « BFI Film Classics »), 1993, p. 26.

³³ Herman G. Weinberg, *The Complete Greed of Erich Von Stroheim*, *op. cit.*, p. [19].

³⁴ Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, p. 27.

³⁵ Pierre Samson, *op. cit.*, p. 65-67.

³⁶ Cité dans Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, p. 220-221.

³⁷ Henri Langlois, *op. cit.*, p. 122.

³⁸ Michel Marie, *Les films maudits*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 63.

³⁹ Cité dans Jean de Baroncelli, « *Les Rapaces* d'Erich Von Stroheim », *Le Monde*, 29 octobre 1966.