



L'homme qui rit

The man who laughs
de Paul Leni

Fiche technique

USA - 1928 - 1h50

Réalisateur :

Paul Leni

Scénario :

J. Grubb **Alexander**
d'après le roman de **Victor**
Hugo

Image :

Gilbert Warrenton

Montage :

Maurice Pivar
Edward L. Cahn

Musique originale créée
pour cette réédition

Galeshka Moravioff

Interprètes :

Conrad Veidt

(Gwynplaine)

Mary Philbin

(Dea)

Julius Molnar Jr.

(Gwynplaine enfant)

Olga Baclanova

(la duchesse Josiane)

Brandon Hurst

(Barkilphedro)



Résumé

En Angleterre, à la fin du XVIIIème, le roi Jacques II fait exécuter son ennemi Lord Clan-Charlie et vend son jeune fils aux trafiquants d'enfants, les "comprachicos". L'enfant qui a été défiguré - la bouche fendue d'un rictus permanent - s'enfuit et sauve du froid un bébé aveugle, Dea. Tous deux sont recueillis par Ursus, un forain vivant dans une roulotte en compagnie d'Homo le loup. Les années ont passé. Gwynplaine, baptisé "l'homme qui rit", est maintenant un célèbre comédien ambulancier. Il est amoureux de Dea, devenue une belle jeune fille, qui ignore sa difformité...

Critique

C'est à peine une histoire, ce sont des sentiments justes effleurés, malgré l'apparence mélodramatique ; c'est l'aventure d'un masque au milieu des masques. C'est le déplacement fantomatique d'un visage, incapable de manifester quoi que ce soit des sentiments qui l'habitent, incapable d'être, devant les spectateurs, ce qu'il est peut-être par-delà - ou en deçà, ou derrière ; il n'y a pas d'au-delà de ce visage. Un visage éternel et implorant, qui dénie par nature au cinéma la possibilité de croire à ce qu'il montre. La cicatrice le traverse, donnant un air de sourire à ce qui n'est

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

qu'éternelle grimace.

Quelle idée put avoir Paul Leni d'adapter *L'homme qui rit* ? De montrer à l'écran ce qui n'est décrit chez Hugo que pour être dépassé, contourné, effacé : la monstruosité physique, derrière laquelle est prête à bondir l'humanité « malgré tout » du personnage, ce qui est le sujet ultime du romancier, au-delà de ses descriptions visionnaires ? Comment faire pour que cet éternel sourire, qui n'est que souffrance, n'étouffe, par la sentimentalité dont il est en charge, tout autre projet de récit ? Il faut déplacer l'intérêt de l'intrigue. Il faut oublier ce qui se joue derrière les apparences, oublier le jeu de profondeur traditionnel des représentations. Ce que fait Leni en composant un monde aux antipodes du romanesque mimétique, un monde où ce sourire a sa place, à côté de tant de monstruosité, de figures criardes, d'effigies grotesques. En convoquant les spectres et les ombres autour de corps à la puissance somptueuse, soudain libérée.

C'est en déréalisant la représentation que Leni lui donne sa vraie force, lui permettant ainsi d'échapper à toutes les conventions tapies dans l'évidence des développements romanesques : sentimentalité trop lisse, exagération des structures de l'intrigue aux dépens de ses figures. Ici, c'est la matière des êtres et des choses qui prend une pleine dimension, c'est leur composante physique, corporelle ; ce qui devrait s'effacer pour crime de trompe-l'œil (ce faux sourire qui décrédibilise tout signe extérieur) révèle au contraire, par contagion, l'abondance et la puissance des forces figurantes. Le réalisateur, qui est aussi le décorateur de ses films, accumule les effets de cache, de fausses continuités, d'écran. Rideaux peints entre lesquels s'insère le visage d'un bouffon maléfique, miroir dont les volets peints se referment sur deux masques gravés, théâtre d'ombres où les corps réels demeurent indistincts de leurs artefacts. Le parti pris n'est pas d'aller voir derriè-

re ces rideaux, derrière ces ombres ou ces apparences, mais de les laisser s'afficher, se mouvoir, s'imposer. C'est la cicatrice qui importe.

C'est elle qu'il faut regarder, affronter, prendre en compte. Si elle n'a rien à dire, elle n'a rien à cacher non plus : elle a suffisamment de présence pour s'affirmer. À l'instar du corps de la jeune gourgandine (Olga Baklanova), exposé, épié, dont les formes et la sensualité s'offrent sur le lit au regard de l'homme, dans une auto-mise en scène, le jeu principal des figures du film est de se donner à voir, de la manière la plus consciente et la plus complète qui soit. Même l'instrument de torture « prend corps » : sous le nom de « Dame de fer », il consiste en un carcan garni de pointes acérées qui, en se refermant, imite la silhouette d'une femme. Et l'objet est présenté dans le film hors de tout contexte vériste : sur fond noir, « en majesté », de façon presque abstraite. Rencontre, là aussi, d'un regard et d'une forme qui échappent aux représentations traditionnelles. La scène d'anthologie, d'une virtuosité étonnante quand on songe qu'elle est évidemment muette, est celle de la fausse représentation théâtrale destinée à tromper, pour la rassurer, la jeune femme aveugle. Trois comédiens et leurs amis saltimbanques miment tout un public, simulent la préparation et la présentation des numéros, échafaudent l'impression d'un spectacle. Et le plus extraordinaire est qu'ils ne peuvent jouer que sur les sons, les éclats de voix et les bruits, puisque la destinataire ne voit pas : ainsi, pour nous spectateurs, des comédiens muets font mine de recréer l'ambiance sonore d'une représentation. Mais il ne s'agit pas, là encore, de poser un regard moral ou fonctionnel sur ces pièges de l'apparence : il s'agit au contraire d'en multiplier les effets à l'infini, d'en décliner les occurrences possibles et d'en faire éclater la richesse inouïe. Ce sont des visages et des rires interchangeable à l'envi que révèle **L'homme qui rit**, un monde de

transformations et d'artifices, mais qui ne renvoie pas à l'inanité ou à l'illusion : tout est présence, manifestation et existence.

C'est aussi en cela (en dehors des raisons purement formelles) que Paul Leni est beaucoup plus loin de l'expressionnisme qu'on ne le dit souvent : ici, les ombres ne sont ni illusion ni mensonge, et les fantômes ne naissent pas de l'imaginaire. Tous les monstres, toutes les ombres et tous les désirs ont un corps, et ce corps s'expose, trouve des correspondances, des rimes plastiques, des accointances.

La plus belle de celles-ci est donnée explicitement : sur fond noir, la gueule entrouverte d'un chien-loup, et symétriquement, en face d'elle, la « gueule », entrouverte elle aussi, de l'« Homme qui rit ». Leur attitude est la même, leur profil est égal, les lèvres de l'un et les babines de l'autre s'indifférencient, les dents et les crocs sont du même acabit, posture et expression n'ont plus de signification autre que d'assimilation des figures, d'identification. Ces deux sourires face à face, détachés de tout contexte, ces deux gueules ouvertes qui se répondent sont sans doute, sinon une clé du film, en tout cas son blason, son emblématique raison. Hommes, animaux, monstres ou machines, ce sont les corps qui importent, et en qui parfois se brouillent les signes de leur identité. Ce loup-garou dont la faiblesse oscille entre honte et sauvagerie trouve un écho, aujourd'hui, dans les films de Grandrieux, **Sombre** et **La Vie nouvelle**, dont les personnages principaux ont cette faculté plastique d'être à la fois hommes et animaux : à la fin de **La Vie nouvelle**, la gorge de l'homme, sous l'effet d'une lumière rougeoyante, se transforme en encolure de fauve ; alors que, dans **Sombre**, les épaules voûtées de Marc Barbé, le tassement sur lui-même évoquent à plusieurs reprises le corps trapu et pataud d'un animal sauvage. Même inflexion des acteurs vers un corps aux atours « déshumanisés »,

même attention des réalisateurs à la part nocturne des personnages. (...)

Vincent Amiel
Positif n°508

(...) Le film débute par la description des machinations politiques qui se trament à la cour du roi Jacques II d'Angleterre. Son rythme s'accélère ensuite et l'horreur fait irruption la première fois avec l'enlèvement et la mutilation du jeune Gwynplaine, héritier d'un comté. Reprenant ensuite le fil du récit, après que de nombreuses années ont passé, le film propose son premier grand morceau de bravoure avec l'arrivée de la caravane d'Ursus à la foire de Scuthwark. C'est une scène très vivante, avec de nombreux participants, pleine d'enthousiasme et, visiblement peaufinée dans les moindres détails. Il est vrai que c'était ce type de scène qu'on savait très bien réaliser à l'époque du muet. Elle met en évidence, mais sans insister, le vivant paradoxe qu'est Gwynplaine, être effrayant, mais que les foules adorent. C'est une victime de la vie, mais les gens rient avec lui, et non de lui. Par la suite, le film glisse insensiblement vers la comédie. Lorsque Gwynplaine entre en possession de son héritage et prend place parmi les lords, son rire figé est tout d'abord interprété comme une insulte à la reine, avant de gagner peu à peu les autres lords, et tout finit dans l'hilarité générale. L'atmosphère devient plus légère dans les dernières séquences, car les scénaristes de l'Universal, conscients qu'il fallait atténuer le côté très sombre de l'histoire, s'éloignèrent du roman original et inventèrent une poursuite, une fuite miraculeuse et un heureux dénouement. La présence de Conrad Veidt tint à un changement de programme. A l'origine, l'Universal voulait engager Lon Chaney, grand spécialiste des rôles à transformation. Cachant toujours, quand c'est

possible, sa bouche tordue sous un manteau ou une écharpe, se servant de son regard extraordinairement expressif pour communiquer ses émotions, Veidt parvient à inspirer simultanément pitié et malaise. Il ne possède pas le talent de Chaney, capable d'utiliser tout son corps pour traduire une situation psychologique, mais exprime à merveille les intentions de Leni.

L'homme qui rit n'eut pourtant pas le succès qu'il méritait et les réactions de la critique furent plutôt négatives. Il eut en outre la malchance d'être distribué au mauvais moment, puisqu'il sortit six mois après **Le Chanteur de jazz (The Jazz Singer)**. L'Universal ajouta vainement au film, dont la «cause» était irrémédiablement perdue, des effets sonores et de la musique.

Leni tourna un autre film à Hollywood, **Le Dernier Avertissement (The Last Warning)**, 1928), un policier d'inspiration expressionniste, avant de mourir en 1929 à l'âge de quarante-quatre ans des suites d'un empoisonnement du sang. On a souvent affirmé que son œuvre avait annoncé les grands films d'épouvante produits par l'Universal dans les années 30. Il semble plutôt que, par ses références littéraires, ses décors évocateurs, sa préférence pour l'allusion plutôt que pour l'action, elle annonce davantage les films d'un autre artiste très cultivé et foncièrement européen, Val Lewton, qui travailla pour la RKO.

Le Cinéma Grande Histoire du 7ème Art

La ressortie de **L'homme qui rit** vient nous rappeler qu'il n'y a que chez les gens mal informés que le mot «baroque» évoque une idée d'abaissement. L'écriture baroque naît chaque fois que dépérit un grand art lorsque, dans le style d'une expression nouvelle les recherches esthétiques ont été poussées à leur terme et que leur outil s'appête à mourir. Chant crépusculaire, le

baroque précède la nuit et c'est bien de celle du cinéma muet qu'il s'agit dans le beau film de Paul Leni. Si l'oubli et les toiles d'araignées ne se sont pas abattus sur **L'Homme qui rit**, c'est qu'y souffle l'air vif et moderne d'un cinéaste qui, dès 1927, remet en cause la confiance accordée au phénomène cinématographique, ne croit plus aux images et au visible. Leni ne satirise plus l'écriture expressionniste alors toute-puisante comme dans **Le cabinet des figures de cire** tourné trois ans plus tôt, mais s'en sert pour ce qu'elle est : une apparence, un fard illusoire et mensonger. Au contraire de Lang qui dynamite les conventions expressionnistes par l'abstraction et l'épuration, Leni les déverse une à une et en accentue les signes extérieurs : décors difformes de ruelles médiévales, contrastes noir et blanc poussés à l'extrême, éclairages qui découpent l'espace, roulement d'yeux des acteurs surexpressifs, virtuosité de la caméra placée dans une roue de fête foraine, surimpressions et abondants fondus au noir... L'expressionnisme et le cinéma ne sont ici qu'un système de représentation exagéré, forcé et faussé du monde. Une déformation truquée qui est un écran sur l'écran et brouille la clarté du réel. Un masque aussi faux que celui que porte Gwynplaine, le saltimbanque du XVII^e siècle à qui, enfant, un chirurgien comprachico a tailladé la bouche en un sourire permanent. Le masque est le motif récurrent de **L'homme qui rit**, de ceux de la comédie gravés sur les portes du miroir de Gwynplaine à ceux que portent la duchesse Josiana au théâtre ou son fiancé qui la cherche à la foire de Southwark. Il est aussi dans les «sourires faux» de l'ambitieux Barkilphedro et de Lord Dirry-Moir dessiné sur un médaillon. Tous les visages sont faux et figés comme ceux des statues qui ornent la chambre du roi James II dès les premiers plans du film. Paul Leni (après Victor Hugo) oppose à Gwynplaine, et à la lutte de l'être contre

son masque, une société qui les accumule et les revêt pour asseoir son pouvoir. D'où l'attirance de la duchesse pour le sourire perpétuel du saltimbanque, quintessence emblématique du déguisement dont se pare l'aristocratie pour travestir ses sentiments profonds. La première présentation de Josiana en un reflet idéalisé puis déformé dans l'eau du bain n'est pas innocente. C'est le cinéma lui-même et la religion expressionniste du visuel qui aliènent et se soumettent à un monde gouverné par la seule logique des apparences. Déa, la jeune fille aveugle, sera donc la seule apte à aimer sincèrement le saltimbanque qu'elle ne voit pas («*Dieu m'a fermé les yeux pour que je ne puisse voir que le vrai Gwynplaine*»). (...)

Cédric Anger
Cahiers du Cinéma n°533

Le réalisateur

Paul Leni arriva en Amérique en 1927 afin de tourner des films pour l'Universal de Carl Laemmle. Il s'était formé dans le cadre du cinéma allemand à partir de 1915, d'abord comme maquettiste, puis comme chef décorateur et enfin comme réalisateur. Deux de ses films, **Escalier de service** (*Hintertreppe*, 1921) et **Le Cabinet des figures de cire** (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), avaient révélé tout son talent de créateur d'atmosphères prenantes, où il mêlait efficacement le pathétique au grotesque.

Le premier film hollywoodien de Leni fut **La Volonté du mort** (*The Cat and the*

Canary, 1927), une histoire mystérieuse assez classique dans sa forme, qui fut suivie du **Perroquet chinois** (*The Chinese Parrot*, 1927) et, en 1928, de **L'homme qui rit**. Tout comme le précédent film produit par l'Universal, **Notre-Dame de Paris** (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923),

Le Cinéma Grande Histoire du 7ème Art

Leni se destinait à la peinture et avait participé au mouvement *Der Sturm*. De là son goût pour la décoration théâtrale puis cinématographique, genre dans lequel il fut considéré comme l'égal de Poelzig et de Rohrig. Ses décors du **Cabinet des figures de cire** font de cette œuvre, qui raconte trois histoires (Haroun al Rachid, Ivan le Terrible et Jack l'Éventreur), l'un des grands chefs-d'œuvre de l'expressionnisme. Œuvre si remarquable que Carl Laemmle, patron de l'Universal, décida Leni à venir aux États-Unis. Si **L'homme qui rit**, d'après le roman de Victor Hugo reprend les ingrédients de l'expressionnisme, les trois autres films américains de Leni combinent de façon alors originale l'épouvante et l'humour dans des histoires aux confins du fantastique. Il fut l'un des premiers à mettre en scène le personnage du détective chinois Charlie Chan dans **The Chinese Parrot**.

Jean Tulard
Dictionnaire du Cinéma

Filmographie

Das Tagebuch des Dr. Hart	1916
Prima Vera	1917
Dornröschen	
Die Platonische Ehe	
Prinz Kuckuck	1919
Patience	1920
Fiesco	1921
Hintertreppe	
Escalier de service	
Das Wachsfigurenkabinett	1924
Le Cabinet des figures de cire	
The Cat and the Canary	1927
La Volonté du mort	
The Chinese Parrot	
Perroquet chinois	
The man who laughs	1928
L'homme qui rit	
The Last Warning	1929
Le Dernier Avertissement	

Documents disponibles au France

Revue du Cinéma n°204
Positif n°457, 508
Cahiers du Cinéma n°533

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com