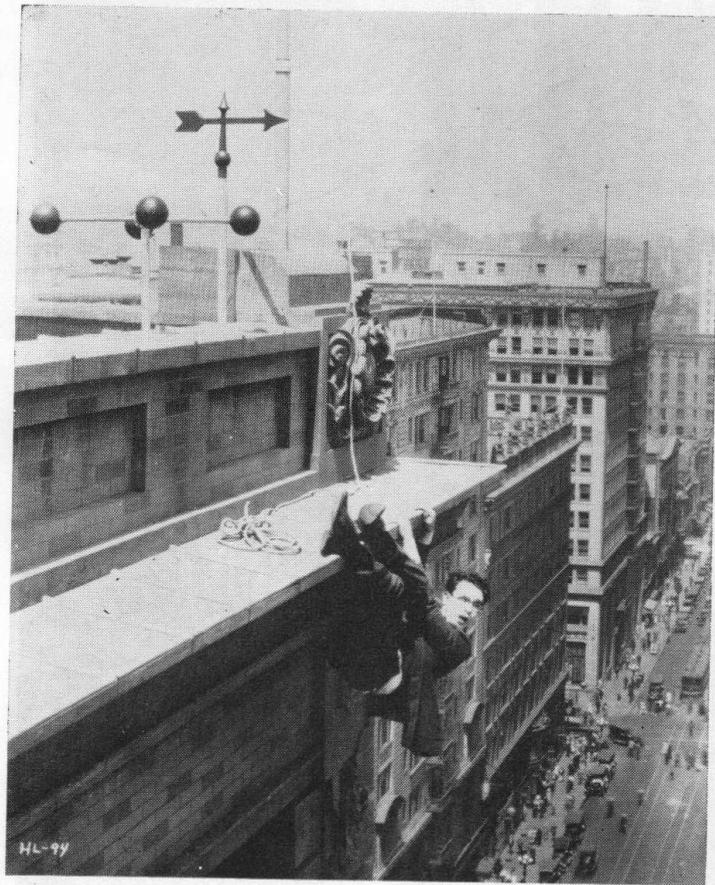
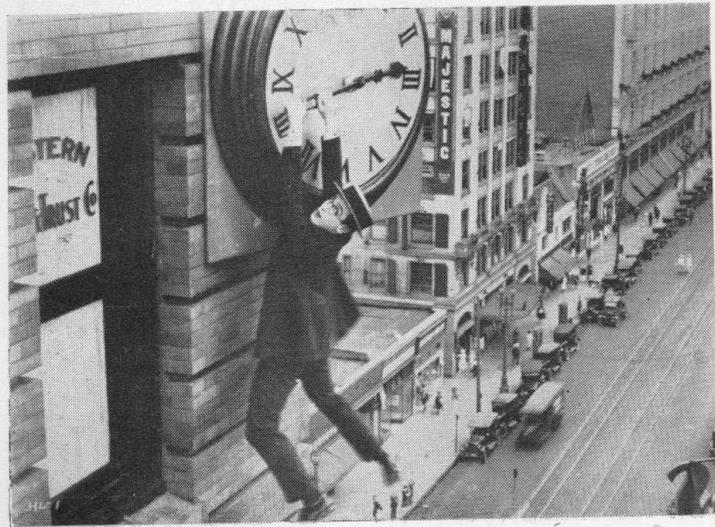


P R E M I E R P L A N

HAROLD
LLOYD









Raymond Borde
Harold Lloyd

Sommaire

Harold Lloyd, 7.

Filmographie, 45. — De Willie Work à Lonesome Luke (1914-1917), 47. — Les vrais débuts d'Harold (1917-1919), 53. — Retour en arrière, 68. — Le contrat de 100 000 dollars (1919-1921), 81. — Les longs métrages (1921-1947), 94.

Bibliographie minima, 112.

Nouvelles précisions sur Laurel et Hardy, 121.

Avec la réorganisation des archives du film en France, la Cinémathèque de Toulouse a vu son rôle se préciser : elle va devenir un centre de recherches sur l'histoire du cinéma.

Ce texte, accueilli par la collection « Premier Plan », est le premier des documents qu'elle se propose de faire paraître.

Le second est une Histoire du cinéma allemand de 1933 à 1945, que Pierre Cadars et Francis Courtade préparent avec l'aide du Staatliches Filmarchiv de Berlin.

Le troisième sera sans doute une étude sur la guerre de 1914-1918 vue à travers le cinéma, c'est-à-dire sur le thème choisi par « Confrontation V ».

Les illustrations de ce numéro (pour lesquelles nous remercions particulièrement la revue POSITIF) sont extraites notamment de SAFETY LAST et WHY WORRY (1923), GIRL SHY (1924), THE FRESHMAN (1925), FOR HEAVEN'S SAKE (1926).

HAROLD LLOYD

Harold Lloyd a été le plus populaire des grands acteurs comiques américains. On a peine, aujourd'hui, à imaginer ce que son nom représentait pour un public en or, merveilleusement crédule, qui allait par plaisir au cinéma. Lloyd, c'était le rire. Un rire pur, brutal, qui écartait tous les faux sens métaphysiques et qui donnait si peu de prise au mythe petit-bourgeois du clown douloureux, que, dans les garde-fous de la culture, il n'a pas laissé de traces.

Lloyd a tout réussi, sa vie et sa carrière, en exploitant précisément le thème de la réussite. A l'écran, il personnifiait un jeune homme décomplexé qui galopait vers la happy-end avec une joie inexorable. A la ville, il a magnifiquement escaladé la pyramide sociale.

Aucune malédiction, aucune ambiguïté ne se sont attachées à ses pas. Il n'y a pas plus de Paillasse en lui que de Molière, et pas plus de Camus que de Salavin. C'est en très grand seigneur qu'il échappe à la boue de la torpeur existentielle. Il n'incarne pas la douleur du monde. Il ne prête pas le flanc à une méditation sur la solitude. Il décourage les moralistes pleurnicheurs. Il va droit aux objets et il se lance à corps perdu dans le monde impulsif du geste. On chercherait en vain la faille. Il ne s'est ni drogué, ni torturé, ni suicidé et cette chance insolente, cette superbe maîtrise ont éloigné de lui les quêteurs d'absolu.

Cela dit, Lloyd a été l'objet du même effet de brouillage que Buster Keaton. Les raisons en sont identiques : la disparition progressive des copies, la part du lion faite à Chaplin et la paresse de l'esprit à remettre en cause l'héritage incertain de la mémoire et de l'oubli.

Mais depuis 1960, Keaton a franchi le cap des eaux mortes et si j'en parle comme d'un vivant, c'est qu'il est justement parmi nous.

La découverte d'Harold Lloyd va être l'événement des prochaines années. La Cinémathèque de Belgique vient de lui consacrer la première grande rétrospective. On s'aperçoit qu'il a tourné 160 courts-métrages — plus que Chaplin, Keaton, Laurel et Langdon réunis — que la plupart sont excellents et que certains sont géniaux. Mais Lloyd est le roi de l'illusionnisme. A force d'insolente vitalité, il s'est occulté lui-même. Il a si peu laissé de corde aux alpinistes de l'âme que ceux-ci ont fait demi-tour.

Certes, on le cite. En Europe on lui donne, dans les études sur le slapstick, un bref coup de chapeau, en disant qu'il n'a rien inventé, que ses gagmen faisaient tout et que son rôle se limitait à dessiner une silhouette. Quelques critiques américains, moins fascinés que nous par le thème de l'échec, sont les seuls à s'être penchés sur ce personnage qui a contre lui le handicap le plus terrible : un dynamisme tonifiant.

**

Qui est Harold Lloyd ? Nous avons une série de textes qui se recoupent à un point tel que, malgré l'écart de quarante années qui séparent quelques-uns d'entre eux, ils rendent le même son. C'est une version monolithique. Lloyd a fixé une fois pour toutes, vers 1922, ce qu'il pensait de sa jeunesse, de son succès et de son art.

Les « mémoires » ont paru dans PHOTOPLAY (1924, 1925), LADIE'S HOME JOURNAL (1926, 1928) et dans le livre AN AMERICAN COMEDY (1928). Ils ont été traduits, plus ou moins complètement, dans CINEA (1930), POUR VOUS (1929, 1930), CINEMAGAZINE (1930) et MON CINE (1933). Les interviews sont concordantes : CINEMAGAZINE (1922), FILM QUATERLY (1962), FILM

(1963) et POSITIF (1966). Tous ces documents se rejoignent et Harold Lloyd, qui accueille encore au soir de sa vie quelques cinéphiles, n'a jamais modifié ses déclarations.

C'est un trait de caractère qui est peu courant à notre époque, où les gens de cinéma s'efforcent de ressembler à l'image versatile que la critique a donnée d'eux. Lloyd ignore ce dialogue tortueux de la création et de l'exégèse. Il appartient à une génération qui a eu la chance de faire des films spontanément. Il ne lui vient à l'esprit, ni de philosopher sur le comique, ni de poser devant l'Histoire. Ce qu'il dit reflète une probité toute artisanale. Il parle de son métier, en termes de métier, comme Henry Ford parlait de voitures en termes de voitures. Payé pour être drôle, il a vendu du rire et c'est avec le scrupule d'un négociant aristocrate qu'il a honoré ses contrats.

J'honore à mon tour cette rectitude, qui le situe très au-dessus du va-et-vient des modes. Ce que j'aime chez lui, c'est que, démaquillé, il ne fasse à personne le coup du clown à l'œil verdâtre. Si son auto-portrait pêche par omission, les Guillemin du cinéma découvriront peut-être le squelette qu'il a caché dans son placard. Mais ils n'y trouveront pas — cela, au moins, est sûr — de mouchoir ruisselant de larmes.

**

Écoutons-le. Il est né à Burchard, un village du Nébraska, le 20 avril 1893. Son père était un homme râblé, remuant et verbeux qui incarnait assez bien l'Américain moyen du début du siècle. Changeant de métier comme de chemise, allant de ville en ville avec l'espoir de faire fortune, talonné par sa femme qui lui en voulait d'être un raté, il poursuivait sans sourciller, comme le commis-voyageur de la pièce d'Arthur Miller, ce rêve de réussite que, par une sorte de transfert, le fils

réalisera pour lui. Malheureux dans ses entreprises, il avait, dit Harold :

« Ce qu'on appelle chez nous une démangeaison aux pieds. Il avait toujours envie d'aller ailleurs. Il dirigea un magasin de chaussures, un atelier de photographie, une quincaillerie, une agence de machines à écrire, une académie de billard. Il aimait habiter dans des villes inconnues pour y exercer un nouveau métier, mais son véritable désir était de voir du pays. » (« Pour Vous », n° 57.)

Et il ne fut vraiment à l'aise, ce qui prolonge la comparaison avec le personnage de Miller, que lorsqu'on lui versa, après un accident, une assez forte indemnité.

Si l'on s'en tient aux apparences, les rapports père-fils expliquent donc le caractère d'Harold. Il n'est pas aberrant de penser qu'il y avait chez le fils des souvenirs de misère dont il se sentait comptable, et en même temps la soif de la revanche qu'il donnerait au père comme le cadeau de ses vieux jours. Les dollars dont il parlera tout au long de sa vie — le mot dollar revient sans cesse dans les textes que j'ai sous les yeux — sont sans doute, en effet, ceux qui manquèrent à la famille pour faire bonne figure. Et il faut voir avec quelle joie de montreur d'ours ébloui, le père se tient aux côtés du fils dans les photos de 1920. Ce bel emmerdeur triomphe par personne interposée. Il est là, guilleret, astiqué et loquace, près d'un Harold dont le visage traduit à la fois le respect souriant et le plaisir de protéger.

Néanmoins, Lloyd était un trop bon comédien pour ne pas jouer à la perfection, sous l'œil du photographe, cette idylle parentale et je crois qu'en 1920, il avait d'autres chats à fouetter. Il venait de signer un contrat mirifique et s'il avait connu, au temps de sa jeunesse, les meublés miteux et les faubourgs aux maisons basses, il s'en moquait éperdument. Il y a deux façons d'avoir une enfance besogneuse, celle de Chaplin qui dramatise

les pauvres fleurs du trottoir et celle de Lloyd qui consiste à émigrer vers la richesse. Tandis que l'un a cultivé, tout au long de sa vie, le mélodrame du vagabondage, comme s'il n'arrivait pas à liquider d'obscures humiliations, l'autre a quitté les quartiers populaires aussi simplement qu'il y était venu. Toute la différence entre les deux hommes est dans cet art de tourner la page, dans cette royale désinvolture.

**

Mais en 1905, nous n'en sommes pas là. Harold a encore douze ans. Il rêve d'imiter son père et, ici au moins, le parallèle familial a un sens. Il est tour à tour télégraphiste, apprenti imprimeur, garçon de magasin chez un marchand d'oiseaux. Il vend des cacahuètes, du pop-corn, des journaux. Il a le génie du négoce. Il se débrouille. Y a-t-il du romantisme dans cette biographie qui ressemble un peu trop à celle que l'on attend ? C'est bien possible. Mais la fabulation est ici plus parlante que la vérité. Elle nous dit à quelle sorte de repère affectif le gosse s'identifiait. A un Américain.

Ce qui le sauvera, c'est le théâtre. Il aime grimacer, se donner en spectacle. On le pousse à jouer dans une troupe d'amateurs et son premier vrai rôle est celui du petit Abraham dans **Tess d'Uverville**, de Thomas Hardy :

« Nous étions à Omaha, dans le Nébraska. J'y continuais mes entreprises commerciales et mon père les siennes, mais ce fut là qu'un beau jour je fis connaissance de John O'Connor, un acteur fort populaire dans l'Ouest. Comble de veine, celui-ci, frais débarqué à Omaha, ne savait où loger. Ma mère souhaitait avoir un pensionnaire. Payant d'audace, je l'amenai à la maison (...). Tant que sa troupe resta à Omaha, O'Connor habita chez nous. Naturellement, dès que la tournée Burwood joua une pièce dans laquelle il y avait un rôle de jeune garçon, c'est moi qui fus chargé de tenir le rôle (...). Si j'en crois le programme que mon père a conservé avec son soin habituel, je fis mes débuts le 10 janvier 1907 (...). Puis mes parents se

séparèrent d'un commun accord. Je passais l'année tantôt auprès de l'un, tantôt auprès de l'autre. J'avais alors quinze ans. J'avais aussi une petite expérience de la scène et surtout j'étais fou du maquillage ! Les vieillards, les farouches cow-boys, les romanichels, les bandits, les vieux employés, je fus tous ces personnages. Je ne rêvais que crêpures, fond de teint, postiches (...). C'est alors que mon père toucha une certaine somme et décida de s'installer en Californie. J'y trouvai mon compte. John O'Connor, notre ancien pensionnaire, jouait à San Diego et il y était également professeur de diction. On s'ébranla une fois de plus (...). Qu'allions-nous faire ? Sans tarder, mon père, changeant d'occupation, ouvrit une académie de billard. Quant à moi, je jouai dans la troupe de O'Connor, je figurai dans les spectacles de passage, et au milieu de tout cela, j'aidai mon père. » (« Cinémagazine », n° 6 de juin 1930, et « Mon Ciné », n° 571 du 26 janvier 1933.)

Mais en 1913, le père d'Harold fit de mauvaises affaires et partit pour Los Angeles, en laissant son fils à San Diego.

« Cette année-là, la troupe de l'Edison Moving Pictures Company, dont Laura Sawyer était la principale vedette féminine et Ben Wilson la vedette masculine, quitta New York et vint s'installer en Californie pour y tourner une demi-douzaine de films (...). Ils avaient fixé leur quartier général à Long Beach et un beau jour ils vinrent à San Diego en tournée d'extérieurs. Ils manquaient de figurants. Je fus engagé. » (Idem.)

**

Ainsi s'est opérée, dans la très belle improvisation d'une industrie en train de naître, la rencontre d'Harold et du cinéma. A quelques mois d'écart, c'est l'époque où Fatty, Chaplin, Laurel font eux aussi l'apprentissage du « moulin à café » et de la prise de vues.

Lloyd émigre à Los Angeles, et se glisse à l'Universal.

« J'avais alors comme camarade de figuration Hal Roach, qui me fit un jour la surprise d'hériter de

quelques milliers de dollars. Il décida de s'en servir pour fabriquer des films à son propre compte. Il était convaincu qu'il y avait de l'argent à gagner dans les films pour enfants. Harold, me dit-il, c'est toi qui feras le principal rôle comique. Tâche de trouver quelque chose de drôle et allons-y hardiment. » (« Mon Ciné », n° 571.)

A eux deux, ils créèrent le personnage de Willie Work :

« C'était un mélange de différents acteurs de farce, avec un veston trop grand, un chapeau haut de forme tout cabossé et de longues moustaches cirées. » (Idem.)

Nous sommes en 1914. Les films vraiment drôles sont importés de France ou d'Italie. Le cinéma comique américain recherche encore sa voie. Les premiers Chaplin sont piteux, comme les premiers Hank Mann, et j'imagine qu'Harold Lloyd n'a pas été plus inventif. Quelques mois plus tard, les choses iront très vite et le slapstick naîtra dans un éblouissement. Mais jusqu'à la fin de l'année 1914, la terrifiante emprise du music-hall et du théâtre condamne Hollywood au rire laborieux.

« Au moment où Roach commençait à voir le fond de sa caisse, nous fabriquâmes un film intitulé Just Nuts. Roy Stewart tenait le principal rôle masculin et Jane Novak le rôle féminin. Quant à moi, je faisais le comique. Nous réussîmes à introduire un gag dans chaque scène et à produire un film drôle, autant que pouvait l'être un film à ce moment-là. La bande plut tellement à Pathé que non seulement il l'acheta, mais qu'il offrit un contrat à Roach s'il pouvait décider ses trois acteurs à le suivre. Je demandai dix dollars, comme Stewart. On me les refusa. » (Idem.)

Il quitte Hal Roach en claquant la porte, trouve de l'embauche chez Keystone et joue les utilités dans la troupe de Mack Sennett.

« Mais, ils avaient un certain nombre de bons comédiens et ce n'était guère l'endroit où un inconnu pouvait percer. »

Entre-temps, la société de Roach, la Rolin Film, signe un accord de distribution avec Pathé-Exchange, qui man-

que de films comiques et possède, en revanche, d'énormes capitaux. Lloyd revient au bercail et crée un autre personnage qu'il juge « un peu meilleur que Willie Work », Lonesome Luke.

Mais il est toujours prisonnier d'un accoutrement. Ses pantalons collants arrivent à mi-mollet et sa chemise rayée tombe sur la ceinture. Il porte un chapeau sans bords, une redingote pincée qui est une jaquette de dame, et il prend l'air idiot. On lui a mis deux points noirs à la place des moustaches et ses sourcils sont agrandis en accents circonflexes.

« Il n'est pas difficile de voir que l'idée dominante de ce personnage, c'était de prendre le contrepied des vêtements de Charlot. Ceux-ci étaient tous trop grands et les miens, au contraire, tous trop petits. » (« Mon Ciné », n° 571.)

Ce déguisement qu'il déteste, il le traîne jusqu'en 1917, mais il parvient de film en film à le neutraliser. J'ai en main un court-métrage de deux bobines, *L'héritier*, qui doit se situer à la fin de la série. En costume de ville, Lonesome est méconnaissable. Ce qui le différencie du véritable Harold, c'est qu'il n'a pas encore de lunettes et de canotier, mais il s'éloigne du clown à godillots. Le personnage s'est affiné, il commence à vivre.

Le film est d'ailleurs une petite merveille. Harold Lloyd et Snub Pollard tiennent une échoppe où ils servent à boire aux vagabonds. Une voiture s'arrête devant le bar et le sous-titre dit : « Une limousine dans cette rue était comme un piano mécanique dans un cimetière. » Un notaire en descend. Harold apprend qu'il héritera de son oncle s'il se marie dans le délai d'un mois. Suivi de Snub, il s'installe dans une immense demeure qui fourmille de laquais. Les deux compères désorganisent le rituel hiérarchisé de la valetaille. Pollard se livre à une bataille en règle avec les domes-

tiques. Des mères viennent présenter leurs filles, ce qui finit par une bagarre de femmes. Le soir, un grand dîner est donné au château. La maladresse d'Harold est foudroyante. Elle met les invités en fuite et Pollard va chercher dans son ancien quartier les mendigots et les ivrognes pour festoyer entre copains.

Ce qui frappe ici, c'est moins la ressemblance avec le banquet de *Viridiana*, que la qualité des gags et la beauté de l'image. Lloyd utilise la défroque de Lonesome Luke, mais au château il abandonne ses haillons pour enfiler un élégant costume gris. Aussitôt son jeu change. Il est à l'aise dans sa peau. Jusque-là comparse de Pollard, il devient le maître et, pour ajouter à la transformation, Pollard s'habille en domestique. Les rôles sont renversés. Détendu, provocant, Harold est en train de naître.

**

Sous la défroque de Lonesome Luke, Harold Lloyd tournera, semble-t-il, une quarantaine de courts-métrages, qui se situent entre les derniers mois de l'année 1915 et l'automne 1917. Pour la plupart, ils sont perdus et ceux que je connais, mis à part *L'héritier*, me paraissent très faibles. Certes, ils n'ont pas la vulgarité viscérale de certains Charlot. Ils ne sont pas contaminés par ce goût du linge sale, ces effluves douteux, ces regards de moribond qui font partie, qu'on le veuille ou non, de « l'univers » de Chaplin. Mais ils ont les défauts du temps : des bousculades, des pitreries, une action à la fois rapide et dispersée où Lonesome s'efforce d'être, comme le disait la publicité : « la balle de caoutchouc humaine ».

Ces défauts, Lloyd en était plus conscient que quiconque. Il souffrait de jouer les clowns. Il avait fait l'économie de l'expérience odieuse par laquelle venaient de passer la plupart des acteurs comiques : le music-hall anglo-américain. Il avait échappé à ce dressage de

la bêtise. Il n'avait pas fait rigoler des faces de rats dans les beuglants. Il détestait le rire crétin. Il l'a toujours haï.

Or, le recul du temps nous autorise à dire que le problème du slapstick fut justement d'échapper aux crétins. Malgré ses pantalons de pitre, Keaton s'en tirera par une dignité extra-terrestre. Laurel aura grand mal à trouver le ton juste. Chaplin pataugera. Seul Oliver Hardy avait cette noblesse naturelle qui aurait pu le situer au même niveau que Lloyd. La malchance a voulu qu'il n'émerge de l'ombre qu'en 1927, après dix ans de figuration. Mais cet homme de goût, s'il avait brûlé les étapes, aurait eu les mêmes exigences parce qu'il avait la même virginité : pas de music-hall à son passif.

C'est au milieu de l'année 1917 que Harold Lloyd réalise son rêve : redevenir lui-même. Il se démaquille, reprend son vrai nom et il adopte cette paire de lunettes, qui allait faire de lui « l'homme aux lunettes d'écaille » et sur laquelle il s'est maintes fois expliqué :

« Un jour, j'avais assisté à un film dramatique dont le principal personnage était un clergyman tolérant et pacifique, qui devenait enragé dès qu'on le taquinait. Une paire de lunettes faisait ressortir sa placidité (...). Le traître avait enlevé la jeune fille sur son cheval. Le clergyman bondissait sur un autre cheval à la poursuite du ravisseur et finissait par le jeter à terre. Au cours de cette lutte épique, les deux combattants se trouvaient perdus au milieu d'un nuage de poussière. Une fois celui-ci dissipé, on apercevait le traître gisant immobile, la face contre terre, cependant que le clergyman époussetait négligemment ses vêtements avec son mouchoir et reprenait son calme sacerdotal, après avoir assujetti ses lunettes. Je n'éprouvais nullement l'envie d'incarner un ecclésiastique, mais je sentis qu'il y avait là une bonne idée et cela me décida à utiliser une paire de lunettes comme marque de fabrique. Elles caractériseraient le personnage que je voulais incarner : un jeune homme tranquille, normal et sympathique (...). C'est par hasard que ces lunettes ont une monture d'écaille. Celles du clergyman n'en avaient pas. Mais lorsque j'allai choisir une paire de

lunettes, la vogue des lunettes d'écaille était encore dans toute sa nouveauté et c'étaient les jeunes gens qui en portaient. » (« Mon Ciné », n° 571.)

Ecaille ou pas, il s'agissait surtout de rompre avec la tradition et de s'habiller comme n'importe qui. C'était alors un coup d'éclat. Jusque-là, personne n'avait osé jeter par-dessus bord les lamentables accessoires qui venaient du cirque : moustaches drôles, godasses fatiguées, cols trop larges ou trop étroits, chapeaux bosselés, vestes informes. Harold Lloyd se débarrasse de cette panoplie. Il rompt avec un tabou qui était sans doute lié à des superstitions d'acteurs. Il brave le destin et très rares seront ceux qui suivront son exemple : Charlie Chase, Monty Banks, Laurel et Hardy. Un tabou si puissant que les Marx eux-mêmes garderont à l'écran leurs silhouettes de Broadway et qu'il faudra attendre l'après-guerre pour que tous les comiques d'Hollywood (Bob Hope, Red Skelton, Dany Kaye, Abbott et Costello, Jerry Lewis) délaissent l'uniforme de pitre.

D'emblée, Hal Roach y fut hostile. Les LONESOME LUKE COMEDIES étaient une bonne affaire et le conflit s'envenima.

« Ils pensaient que j'avais perdu la tête de vouloir abandonner un rôle qui faisait de l'argent et ils m'ont mis des bâtons dans les roues. J'ai dû tout faire moi-même dans les premiers films de la nouvelle série. » (« Positif », n°s 77-78.)

Le tout premier semble être **Over the fence** (« Mon Ciné », n° 571) et les dépôts de titres au Copyright montrent comment les choses se sont passées : pendant six mois, Pathé lança dans ses agences des « Lonesome » et des « Harold », en attendant le résultat. Les deux séries se superposèrent jusqu'au moment où triompha « ce jeune homme quelconque qui était vêtu comme les garçons que l'on croise sur son palier ».

Harold Lloyd était né. Il avait 24 ans. Détendu, souriant, suradapté aux catastrophes, aimablement cynique, il allait commencer une carrière éblouissante. Ce jeune premier qui échappait au rituel morphologique de la grosse plaisanterie, qui ne perdait pas ses pantalons, qui n'avait pas les pieds en canard et qui ne louchait pas, comment l'appeler ? Les distributeurs français, qui aimaient les surnoms vulgaires (Rigolo, Zigoto, Picratt, Onésime), renoncèrent à baptiser Harold. Ils se bornèrent à l'appeler « Lui » (qui deviendra « El » en Espagne et « On » en Tchécoslovaquie), comme si son flegme leur imposait une sorte de respect.

Du mois d'août 1917 au mois de mars 1919, Harold Lloyd va tourner 92 courts-métrages d'une longueur de 250 à 300 mètres (une bobine). Les plus connus en France, parce qu'ils passèrent de main en main et que certains d'entre eux aboutirent au format réduit, sont : **Photographe malgré lui, Lui chef cuisinier, Un scandale au studio, Pension de famille, Deux bons voisins, Coquin de printemps, Pour épouser Dolly, Harold directeur de cinéma et Toujours Lui.** (On trouvera, dans la filmographie, un essai d'identification partielle.)

Mais les deux tiers de ces courts-métrages sont aujourd'hui perdus. Les Cinémathèques (essentiellement Prague, Bruxelles et Toulouse) en ont sauvé 30 et les collectionneurs que j'ai pu toucher n'ont pas d'incunables. A moins d'un miracle, il faut donc se résoudre à ignorer 62 films d'Harold Lloyd.

Telles sont les limites de l'information. Par rapport à Keaton et à Chaplin, dont toute l'œuvre a survécu, Lloyd n'est pas favorisé. Pour lui, le pourcentage de destruction totale est du même ordre que pour Laurel, mais Charlie Chase, Lupino Lane ou Larry Semon sont encore plus déshérités. N'oublions pas que des 3 ou 4 000 titres qu'a donnés le slapstick, il en subsiste environ 500, bien que la production comique ait gardé sa valeur mar-

chande tout au long du muet et qu'elle ait fait l'objet d'une diffusion massive et répétée. N'oublions pas que le burlesque américain est aussi mal connu, en fin de compte, que la civilisation étrusque...

**

Durant toute cette période, Harold Lloyd fit équipe avec « Snub » Pollard et Bebe Daniels.

Pollard avait l'allure d'un bookmaker. L'air madré et blasé, il portait des guêtres, une veste pincée et, selon la saison, un canotier criard ou un melon gris perle. Il avait un faible pour les gants, la canne et le cigare. Il se reconnaissait à ses moustaches tombantes et à un regard vif, inimitable, que je décris très mal en disant qu'il était canaille. Pollard tenait du chat. Il ondoyait, il se glissait entre les porcelaines, pour tomber pile sur une catastrophe. Il s'en tirait avec humour et sa désinvolture convenait assez bien au monde relaxé où vivait Harold Lloyd.

Mais il n'y avait aucune complicité entre les deux hommes, qui n'ont jamais formé un tandem comique comme Doublepatte et Patachon ou Laurel et Hardy. Ils étaient constamment rivaux et chacun rendait à l'autre coup pour coup. Pollard était l'adversaire, sans qu'il y ait d'ailleurs de nuance morale dans cette opposition. Ni l'un, ni l'autre n'incarnaient le Bien ou le Mal et il n'y avait entre eux qu'une différence d'âge. Pollard était plus roué, Harold plus chanceux. Mais ils faisaient partie de la même jungle de boute-en-train et d'arnaqueurs.

Pollard eut cependant le tort d'en faire trop. Il força les effets. Il n'avait pas compris qu'en abandonnant le personnage de Lonesome Luke, pour devenir un garçon quelconque aux prises avec des gens quelconques, Harold jouait la carte du réalisme et n'avait plus besoin que l'on grimace autour de lui.

Enchaînés l'un à l'autre par leur standing commercial, les deux hommes divergeaient sur la conception même

de l'acteur comique et chacun suivit son inclination. Pollard resta fidèle au rôle de « Beaucitron » ou de « Lapanouille » qui avait fait ses premiers succès, tandis que son partenaire devenait un acteur mesuré et sobre. Très vite, il détonna et il gâcha certains films de Lloyd par cet excès de zèle qu'il mettait dans la farce. Mais il resta à ses côtés jusqu'en 1920 et la rupture n'eut lieu qu'après **His royal slyness (Le royaume de Tulipatan)** où, dans une silhouette de soudard, il fut plus que médiocre. Il eut ensuite la vedette d'un certain nombre de courts-métrages au comique laborieux (l'une des rares exceptions est, à ma connaissance, **Un gendre à succès**), puis bifurqua vers le western. Robert Florey, dans « La Lanterne magique » (Cinémathèque suisse, 1966), rapporte un souvenir poignant :

« En 1949, alors que je tournais une séquence dans les rues de Los Angeles, l'un des figurants les plus obscurs s'approcha timidement de moi. Je finis par reconnaître Harry Snub Pollard, lorsqu'il me demanda : — Quel était donc le surnom dont on m'avait jadis affublé en France ? Je ne m'en souviens plus... » (p. 66).

La troupe de Lloyd comprenait d'autres visages familiers sur lesquels il est parfois difficile de mettre un nom. D'abord un nain qui avait pour mission d'être bafoué. Il portait le gibus et la barbe, il était respectable et il n'avait que des malheurs. Harold le traitait avec une belle désinvolture et ses colères de nain faisaient la joie des spectateurs.

Ensuite une vieille fille, qui était impayable en logeuse acariâtre ou en grande duchesse. Enfin un bonhomme à moustache, Bud Jamison, qui tenait les rôles de traître ou de vieux beau ventru. Quant à l'acteur noir qui interprétait les domestiques apeurés, il s'agissait de Arthur Morisson.

Mais l'ornement de cette troupe et sa joie de vivre, c'était Bebe Daniels. Elle avait un visage à faire damner un saint. Elle était jeune, piquante et potelée. Elle avait

16 ou 17 ans quand Hal Roach l'engagea. Lloyd l'avait connue dans un dancing de Los Angeles :

« Comme j'aimais danser, je fréquentais beaucoup ces joyeuses réunions où je savais qu'il ne manquait pas de jolies filles. Je proposai à Roach de chercher notre premier rôle féminin parmi les filles qui dansaient avec nous. Nous découvrîmes ainsi une jolie blonde qui nous abandonna après le premier film. Nous tentâmes d'autres expériences et, à la sixième fois, ce fut le tour de Bebe Daniels. » (« Mon Ciné », n° 571.)

Très femme, une moue boudeuse au coin des lèvres, portant magnifiquement les toilettes de l'époque, elle fut pendant quatre ans la partenaire d'un Harold Lloyd en plein éclat. Et celui-ci, qui n'eut jamais dans ses interviews un seul mot pour Pollard, parla toujours de Bebe Daniels avec tendresse et nostalgie. Plus tard, il cherchera des partenaires qui lui ressemblent, comme Jobina Ralston. C'est qu'il restait sous le charme de cette fille têtue, moqueuse et sensuelle qu'on pourrait comparer à Claudia Cardinale. Avec elle, il forma un couple qui était l'image du Nouveau Monde : cette Amérique joyeuse, détendue, scintillante, qui fascinait Valéry Larbaud et dont rêvait l'Europe.

Bebe Daniels quitta les studios Hal Roach en 1919 pour devenir une femme fatale du cinéma américain. On trouvera sa filmographie dans « Films in Review » XV - 7, août 1964. Elle travailla longtemps pour Cecil B. de Mille (**Male and female, The affairs of Anatol**, etc.), Sam Wood, Frank Tuttle, Clarence Badger, survécut au muet, se teignit en blonde et donna à son personnage une irisation, une douceur rêveuse qui étaient beaucoup plus dans le goût de l'époque que dans sa vraie nature.

**

Count the votes (Lui orateur) est, semble-t-il, la dernière comédie en une bobine. Le succès aidant, Pathé

décide d'arriver à deux bobines, ce qui était alors la longueur maxima d'un film comique. Avec **Une vie de chien** et **Charlot soldat**, Chaplin avait été le seul, en 1918, à franchir le cap fatidique des 600 mètres.

Et au printemps de 1919, Lloyd tourne successivement **Bumping into Broadway (Amour et poésie)** et **Captain Kidd's kids (Mesdames les pirates)**, que Pathé garde en réserve pour l'année suivante. Cela décide Bebe Daniels à donner suite aux propositions de Cecil B. de Mille qui voulait l'engager pour **Male and female**.

« Pratiquement, nous étions toujours une troupe de comiques à une bobine.. L'accueil que l'on ferait à nos films en deux bobines était encore très problématique et Bebe Daniels n'avait aucune raison de changer d'avis et de douter de la supériorité des films dramatiques sur les films comiques pour sa propre carrière. Elle avait donné à Roach le préavis d'usage et lorsque de Mille lui renouvela son offre, elle nous quitta. Je convins avec Roach qu'il nous faudrait chercher une actrice contrastant violemment avec Bebe Daniels. Comme Bebe était brune, il nous fallait une blonde. En outre, nous voulions quelqu'un de jeune et qui ait fait très peu de cinéma (...). Un beau jour, le regard de Roach fut attiré par une jeune fille qui tenait le premier rôle dans un film de John Collins : A weaver of dreams. Il se procura un extrait du film et le fit passer dans notre salle de projection. La petite était jeune, fraîche, jolie et blonde. Elle s'appelait Mildred Davis (...). Elle était née à Philadelphie d'une vieille famille de quakers. » (« Mon Ciné », n° 571.)

Et Mildred Davis apparut aux côtés d'Harold Lloyd dans **From hand to mouth (De la coupe aux lèvres)** et dans **His royal slyness (Le royaume de Tulipatan)**. Je ne serais pas étonné qu'elle ait contribué à éjecter Snub Pollard qui devait être, dans la vie, un gai luron. Timide et virginale, elle incarnait une forme redoutable de l'innocence. Elle allait peu à peu influencer Lloyd lui-même, qui deviendra avec le temps un comique plus « humain » et qui d'ailleurs l'épousera.

Mais pour l'instant, elle n'est encore qu'une starlette dans une troupe de slapstick, c'est-à-dire moins que rien : une utilité. Pollard et Bebe partis, Harold est livré à lui-même et il s'en tire magnifiquement. Ses films, désormais, sont construits sur l'opposition de la vie normale et d'un unique perturbateur. Il n'a plus l'assistance d'une fripouille moustachue, ni d'une jeune femme à l'œil coquin. Il est seul à créer au sein du réalisme une enclave de folie, et ce n'est pas Mildred Davis — l'anti-Bebe par excellence — qui l'aidera à déranger le cours des choses. Mildred est passive. Elle attend le baiser final. Elle est au bout de la route. Elle ne participe pas à la ruée des gags.

Mais au mois d'août 1919, un accident très grave interrompit le tournage de **Haunted spooks (Le manoir hanté)** et Lloyd faillit y laisser la vie. Il posait pour des photos publicitaires et, dans l'une d'elles, il devait tenir une bombe à la main :

« Plusieurs d'entre nous étions membres du Club des Cascadeurs et, quelques semaines auparavant, le studio avait fabriqué deux bombes à l'occasion d'une farce inspirée par ce qui se passait alors en Russie. C'étaient des bombes en carton, toutes rondes et peintes en noir, comme celles que l'on voit brandir aux anarchistes sur les caricatures. Notre accessoiriste avait mis dans les bombes une charge beaucoup trop forte. La première avait complètement démoli une lourde table de chêne, ce qui mit fin à la farce, et la seconde fut ramenée au studio. Comment se trouva-t-elle mêlée à tout un panier de grenades vides en carton ? Nous ne l'avons jamais su. » (« Mon Ciné », n° 571.)

L'accessoiriste mit le feu à la mèche et lui tendit l'engin. Le gag était très simple : Lloyd devait allumer une cigarette avec la bombe.

« Mais la mèche fit une fumée noirâtre qui cachait mon visage et quand elle fut presque entièrement brûlée, je lâchai la bombe qui explosa. Si je n'avais pas ouvert la main, j'aurais été tué sur le champ et ma tête projetée au loin. » (Idem.)

Il fit deux mois d'hôpital. On le crut borgne. Son visage se cicatrisa, mais il perdit en grande partie l'usage de la main droite et l'on peut observer, dans tous les films qui suivront **Haunted spooks**, qu'il se sert de la gauche et qu'il déploie des trésors d'ingéniosité pour cacher ses doigts morts.

Il est sauvé. On devine la joie des producteurs qui ont misé sur lui. Au début de 1920, il achève **Manoir hanté** et il signe un contrat fabuleux pour un acteur comique : 100 000 dollars par an. Il réalise, sous la direction d'Hal Roach, ses derniers films en deux bobines qui sont tous excellents : **An eastern westerner (Plein aux as)**, **High and dizzy (Ma fille est somnambule)**, **Get out and get under (Oh ! la belle voiture !)** et **Number, please ? (Quel numéro demandez-vous ?)**.

En 1921, Fred Newmayer, qui lui aussi avait été figurant chez Universal, remplace Hal Roach derrière la caméra. Les films s'allongent de 300 mètres : **Now or never (Pour l'amour de Mary)**, **Among those present (La chasse au renard)**, **I do (Heureux mari, ramené à deux bobines au montage final)** et **Never weaken (Voyage au paradis)** qui est, en quelque sorte, le brouillon de **Safety last (Monte là-dessus)**.

Ce sont les derniers courts-métrages d'un homme de 28 ans qui sait ce qu'il veut et qui l'impose, qui est dans une forme éblouissante et qui a créé un style, un personnage, une manière d'être.

Que se passe-t-il en 1921 ? Chaplin, l'ancêtre, a 32 ans et sans doute un peu plus. Disons 36. Il vient de réaliser **Le Kid**, une bien triste chose, mais il a derrière lui une soixantaine de courts-métrages que les exploitants projettent sans arrêt. Keaton est jeune : 25 ans. Il a quitté Fatty. Débarrassé de cet obèse, il tourne d'étonnantes comédies (**One week, Convict 13, The scarecrow, The Haunted house...**) où le rire foudroie la raison, mais il lui reste à conquérir un nom. Harry Langdon, Stan Laurel,

Monty Banks, Larry Semon n'ont pas encore trouvé leur place et la troupe de Mack Sennett donne des signes d'essoufflement.

1921 marque donc assez bien la transition entre deux époques du cinéma comique américain, celle du coup de pied aux fesses et celle du gag raffiné. Le slapstick se décante. Harold Lloyd a liquidé, avec **Haunted spooks**, les derniers vestiges de ce qu'on appelait alors le « vieux ciné ». Il a tenu la gageure d'être à la fois un jeune homme ordinaire et un acteur irrésistible et de faire rire en complet veston. L'extraordinaire succès de son personnage dans les dernières années du muet ne s'explique pas autrement. Le cinéma est saturé de pantalonnades et le public a évolué. Dans tous les genres, la période 1920-1930 est le triomphe de l'acteur sobre, du décor apparemment vrai, et c'est d'ailleurs pourquoi le passage du muet au parlant sera si simple à Hollywood.

Parce que Chaplin résiste, parce qu'il conserve sa jaquette et ses godillots, il devient justement une figure anachronique et désormais trois ou quatre ans s'écouleront, dans le doute et l'angoisse, entre chaque long-métrage. Lloyd a flairé l'évolution avant même qu'elle ne se produise et, dans les années 1920, il est plus que tout autre le symbole de son temps.

**

C'est à la fin de 1921 qu'il abandonne le court-métrage. Il signe un nouveau contrat avec Pathé Exchange et **A Sailor made man (Aventures de marin)**, une manière de chef-d'œuvre, fait 1 200 mètres.

Dé 1922 à 1924, les films de succèdent au rythme de deux par an et Fred Newmayer est toujours secondé par Sam Taylor :

- Grandma's boy (Le talisman de grand-mère), 1922 ;**
- Doctor Jack (Docteur Jack), 1922 ;**
- Safety last (Monte là-dessus), 1923 ;**

Why worry? (Faut pas s'en faire), 1923, où Jobina Ralston remplace Mildred Davis ;

Girl shy (Et puis ça va), 1924 ;

Hot water (Une riche famille ou Oh ! ces belles-mères), 1924 ;

The freshman (Vive le sport), 1925.

En 1926, Lloyd fonde sa propre firme, la « Harold Lloyd Corporation », distribuée par Paramount, et avant la fin du muet, il tournera encore trois longs-métrages :

For heaven's sake (Pour l'amour du ciel), 1926, de Sam Taylor ;

The kid brother (Le petit frère), 1927, de Ted Wilde ;

Speedy (En vitesse), 1928, de Ted Wilde.

Ce sont les plus belles années d'Harold, celles du succès mondial. Son nom est devenu le mot de passe du rire. Sa silhouette suffit à mettre en joie le public populaire, ce merveilleux public du muet qui entrait au cinéma dans le cercle magique de la fascination.

Même si l'influence de Mildred Davis « humanise » le personnage, en lui donnant parfois des complexes de garçon timide — ce qui lui va comme une canne blanche à un coureur cycliste — Harold redevient aussitôt le dandy superbe, le dignitaire des catastrophes qu'avait aimé Bebe Daniels.

Jamais les gags n'ont été meilleurs. Ils sont royalement construits. La mécanique est si parfaite qu'elle décourage les critiques. Ne cherchons pas plus loin la raison pour laquelle on a si peu écrit sur Lloyd au moment même de son triomphe : magnifiquement rebelle à toute distorsion philosophique, le personnage était irrésistible.

**

Une légende a fait de lui une simple marionnette entre les mains des techniciens. Rien n'est plus faux. Il est le patron. Il impose un style aux gagmen et il donne à son personnage une trajectoire toute en sou-

plesse au milieu des embûches. Sa dignité, son élégance n'appartiennent qu'à lui et s'il utilise les trouvailles des autres, il les choisit et les inspire. Keaton, Chaplin n'ont pas opéré autrement et nul n'a contesté leur qualité d'« auteurs ». Harold était le chef de file, le soutien d'une équipe qu'il avait modelée, gag après gag, dans le sens très précis où il entendait situer le rire. Ce qui le prouve, c'est en dépit du va-et-vient des techniciens, l'unité finale de son œuvre.

Il s'est d'ailleurs expliqué lui-même sur les étapes de la création :

« Quelle sorte de scénaristes vous entourait ? Où trouviez-vous les idées ?

— Nous n'avions pas de scénariste au sens exact du mot, mais une équipe chargée de trouver des gags (gagmen) et des idées (ideamen). Leur nombre variait de trois à sept ou huit. Nous leur versions de très bons salaires. Je crois que l'un d'eux recevait environ 800 dollars par semaine. Nous n'écrivions jamais de script. Une idée nous venait et nous la développions par bribes. Le matin, je m'enfermais dans une pièce avec les gagmen, ils proposaient leurs trouvailles, je choisissais les meilleures ou celles qui s'adaptaient le mieux au film en cours. Puis ils repartaient pour travailler seuls, ou deux par deux, ou autrement, et le lendemain ils revenaient avec de nouvelles idées. C'était à nous de saisir au vol celles qui étaient bonnes, de les mettre au point et de les développer (...).

— Qu'est-ce qui vous incitait à rejeter certains gags et à en garder d'autres ? Et qu'est-ce qui vous prouvait que le public partagerait votre sentiment ?

— D'abord j'avais, au bout d'un certain temps, acquis de l'expérience. Puis je me fiais à quelques principes fondamentaux, mais aussi à ma propre intuition, au sentiment que j'avais de ce qui était drôle et de ce qui ne l'était pas. C'est ce que j'appelais « tirer le grain de la paille ». Nous avions un gagman qui m'a donné plus de bonnes idées qu'aucun autre, mais je peux dire que sur vingt de ses idées, il y en avait une d'excellente et dix-neuf de médiocres. Plus tard, lorsque j'ai cessé de tourner, je l'ai recommandé à d'autres cinéastes qui m'ont dit ensuite : « Que cherchez-vous à faire ? C'est le pire type qui soit. » Ce

qu'ils voulaient, c'est que chaque idée soit bonne. Moi, au contraire, ce que j'attendais de lui, c'est que de temps à autre il produise une petite merveille. Et ce bon gag valait à lui seul tout le reste. Mais pour flairer le bon gag, il ne faut compter que sur soi, sur son jugement, et je pense que cela a été une de mes forces dans le domaine de la comédie. » (« Film Quaterly », n° 2, 1962.)

Et il a insisté sur la part de l'improvisation dans le slapstick :

« Comment faites-vous un film comique ? m'a-t-on demandé parfois. Ma réponse, la voici : un film comique, vous ne le faites pas. Il pousse tout seul. » (« Mon Ciné », n° 572.)

« A l'époque, nous n'avions pas de script. Nous préparions de semaine en semaine une sorte de plan de travail, que nous alimentions ensuite. C'était complètement spontané. » (Interview Feinsein.)

« Nous ne trouvions pas toutes nos idées en même temps. Nous préparions une séquence ou une suite de séquences, puis nous les tournions. Ensuite, nous arrêtons le tournage et nous nous remettons au travail. Nous ne cessons de changer l'histoire au fur et à mesure. Nous nous étions rendu compte qu'il est bien préférable, en partant sur une idée, de la transformer en cours de route. Nos scénarios étaient très, très malléables. En fait, bien souvent nous commençons par la fin. Je crois que nous avons entrepris Safety last en filmant l'ascension sur la façade de l'immeuble. Nous en fûmes contents, nous avons réussi ce que nous cherchions à faire et, pleins d'enthousiasme, nous sommes revenus en arrière pour trouver un début et un milieu. Nous avons essayé la même méthode pour The freshman, qui se termine par un match de football américain. Nous travaillâmes deux jours sur le match. Mais nous n'arrivâmes pas à produire le climat de passion que déclenche une partie de football, si bien que nous abandonnâmes, pour repartir à zéro et commencer par le début. Mais au départ, nous avions un thème ultra-simple et c'était tout. » (« Film Quaterly ».)

En fait, Lloyd avait moins le souci de plaire que celui de vendre ou, plus exactement, il confondait les deux notions. Il tenait les previews pour le critère unique de

la valeur des films et cette étude de marché, qu'il qualifiait « d'épreuve infaillible », décidait des coups de ciseaux qu'il donnait dans la pellicule. Pour lui comme pour Zukor, le public avait toujours raison et son unique règle était « Faites-les rire ».

Dans le texte de CINEA (n° 10, 1930), il se demande très sérieusement si la production du rire ne pourrait pas être standardisée :

« Un jour viendra peut-être où l'élaboration des comédies cinématographiques pourra être amenée à un point de perfection telle, qu'on parviendra à les confectionner à peu près comme on procède pour un vêtement. »

C'est la lubie d'un homme d'affaires qui avait, par ailleurs, le respect de sa clientèle et qui fut avec elle d'une loyauté intransigeante. La place que l'argent tient dans ses propos choque peut-être le lecteur français, mais il faut voir que le rendement financier était pour Lloyd la contrepartie d'une extraordinaire conscience professionnelle. En France, l'argent sent toujours mauvais. Il évoque le margoulinage, les producteurs véreux. En Amérique, il est le prix du service rendu. Lloyd a fait rire le monde entier, il a scrupuleusement contrôlé ses produits dans le laboratoire des projections témoins, il n'a vendu que du comique de premier choix et s'il a aujourd'hui la vieillesse dorée d'un businessman, c'est finalement justice. Écoutons-le :

« Il y a huit ans, alors que nous faisons des films comiques en deux parties, nous fûmes pris d'ambition et produisîmes une comédie plus longue de moitié que les précédentes. Le titre en était I do (Heureux mari). De l'avis de tous, nous tenions là un film particulièrement réussi, et chacun d'entre nous se sentait en confiance quand nous apportâmes un soir la bande à Glendale, une petite ville voisine de Los Angeles, pour en donner au public une représentation improvisée. Cette impression de confiance se dissipa en quelques minutes. Au lieu du rire général et continu que nous attendions, à peine y eut-il de rares et brefs éclats, vite éteints d'ailleurs, tant que dura la première bobine.

Pendant quelque temps, nous n'y comprîmes rien, car nous sentions que les gags vraiment drôles abondaient. Et, bien que le rire fut devenu plus prononcé durant la projection des autres bobines, cette représentation ne laissa pas de nous désappointer fortement. Le lendemain matin nous fîmes notre habituel conseil au studio. Le film fut disséqué, épluché, examiné sous tous les angles, sans que nous puissions comprendre où gisait le mal. Finalement nous en arrivâmes à ce que nous pensions être l'un des points les plus faibles. La première partie, qui constituait une longue exposition, nuisait considérablement à l'effet des deux autres. Nous décidâmes de retrancher du film cette première bobine, à l'exception d'une centaine de mètres, et nous fîmes un nouvel essai sur le public. Le résultat fut étonnant, même pour des spécialistes comme nous, car l'hilarité fut à peu près continue. Nous avons résolu le problème, qui résidait simplement dans cette disproportion, la première partie n'ajoutant rien au film et annulant l'effet des gags qui suivaient (...). Quand nous donnâmes une preview de *Faut pas s'en faire* (Why worry?), nous nous trouvâmes en présence d'une situation identique. Bien que nous ayons fait des frais assez considérables pour sa réalisation, nous rejetâmes la première bobine en entier. Le résultat fut en tous points semblable. Si nous n'avions pas, en ce cas également, « essayé la drogue sur le chien », nous n'aurions jamais compris la déception qui se serait produite plus tard au cours de la carrière commerciale du film. » (« Cinéa. »)

Ce qu'Harold Lloyd commente ainsi :

« Il est une chose que les previews ont démontré : on ne doit jamais lésiner sur les coups de ciseaux (...). Si vous examinez n'importe quelle liste de films comiques, vous constaterez que ceux qui ont le mieux réussi sont ceux où l'on n'a rien laissé subsister d'inutile, les seuls moments ternes étant ceux qui préparent les spectateurs aux gags. » (Idem.)

Et il ajoute cette phrase impitoyable :

« Si les idées que nous utilisons déclenchent des rires, ce sont des gags. Si elles ne produisent rien, ce sont simplement des erreurs. » (Idem.)



A la réflexion, le comique d'Harold Loyd est en effet le moins personnalisé, le plus dépouillé, le moins sentimental, le plus abstrait et finalement l'un des plus efficaces de toute l'histoire du cinéma. Chaque fois qu'on a tenté de le définir, on s'y est cassé les dents. Harold n'a pas de complément d'objet. Pas de femme encombrante, comme Charlie Chase. Pas de complice martyrisé, comme Laurel. Pas d'arrière-monde imaginaire, comme Langdon. Pas de regard fasciné et fascinant, comme Keaton. Pas de tendresse torrentielle, comme Chaplin. Pas de démenche à froid, comme Groucho Marx. A part les lunettes d'écaille, et c'est bien peu, avouons-le, il a tout rejeté des accessoires du rire.

Il s'en est d'ailleurs expliqué avec Herbert Feinstein (POSITIF) :

« James Agee a donné une très bonne description d'Harold : « Il portait des lunettes, souriait beaucoup et ressemblait à un jeune homme passionné qui aurait quitté la Faculté de théologie pour arnaquer. » Pensez-vous que ce soit un portrait fidèle ?

— Je pense que vous pourriez donner des douzaines de descriptions et celle-ci est valable. Mais je pense aussi que vous pourriez prendre bien d'autres aspects (...).

Le personnage que j'ai créé aurait pu être votre voisin de palier. C'était simplement un jeune homme qui portait des lunettes. Pourtant il réagissait d'une façon légèrement différente de la moyenne. Bien souvent dans les situations où nous le mettions, il semblait n'avoir aucune chance de s'en sortir. Mais il se concentrait, faisait un effort de volonté, il persistait et finissait par réussir. Il fallait que l'on éprouve pour lui de la sympathie et qu'il soit également un être bizarre, amusant, pathétique. On riait de lui, mais en même temps on riait avec lui (...).

Dans 98 cas sur 100, je faisais quelque chose qui pouvait se faire. Cela pouvait être légèrement improbable, cela pouvait paraître élaboré, mais cela pouvait arriver (...). Un jour, un critique a dit : « Si Lloyd tombait sur la tête, il se relèverait et n'aurait même pas mal au crâne. » Il n'y a pas moyen de se tromper davantage. L'une des raisons pour lesquelles je ne me

suis jamais livré à des clowneries était, précisément, que je ne voulais pas gâter une certaine réalité de mon personnage. »

Tout l'art de ce jeune homme aux prises avec des catastrophes fut de les éviter. Ce roi de l'esquive n'avait pas son pareil pour renverser les rôles sans avoir l'air d'intervenir. Quelqu'un brandissait un poignard pour le mettre en charpie, dix gags s'enchaînaient et c'était l'assassin qui s'écroulait vaincu, sans qu'Harold ait eu l'air de remuer le petit doigt.

Il était le contraire d'une victime et je trouve significatif qu'interrogé sur son comique, il ait cité un seul gag, celui-ci :

« Dans The Kid Brother, le traître me pousse contre une cloison, m'y maintient de force et me frappe sur la tête avec une barre de fer, jusqu'à ce que la barre se torde sous la force des coups. Lorsqu'il s'en va, je me retourne, tout étonné de la résistance de mon crâne, et je découvre, juste au-dessus de ma tête, un piquet enfoncé dans le mur et qui a arrêté les coups. »

Trop souvent, l'image qui vient à l'esprit, quand on parle de Lloyd, est celle d'un acrobate escaladant la façade d'un building. Effectivement, dans **Look out below** (1919), **High and dizzy** (1920), **Never weaken** (1921), **Safety last** (1923) et **Feet first** (1931), il a mélangé le rire et le vertige comme personne avant lui n'avait osé le faire :

« La vieille formule du drame comique, c'était : un éclat de rire, une larme et un éclat de rire. Pour le film dit « impressionnant », la recette pourrait être fixée de cette façon : un éclat de rire, un cri d'effroi et un éclat de rire. Si vous combinez, en les dosant soigneusement, les cris d'effroi et les gros éclats de rire, il est bien difficile de ne pas réussir. »

Mais il est resté prisonnier de cette réputation d'équilibriste :

« Sur les 300 films que j'ai tournés, je n'en ai fait que 5 dans ce genre et ce qui est drôle, c'est que les gens se souviennent toujours de ceux-là. » (« Positif. »)

A nos yeux, Harold Lloyd a des dons beaucoup plus précieux. Il est l'enfant chéri du destin. Il se promène au milieu des périls avec la souveraine, la sadique innocence d'un grand privilégié. Le sort lui est favorable et les objets, complices. Quand la situation paraît désespérée, il utilise quelques « trucs » qui témoignent à la fois d'une science aiguë de l'évasion et d'une élégante ironie. Il file comme un poisson sous le nez de ses adversaires qui reçoivent les coups qui lui étaient destinés. Il se déguise avec une étonnante facilité, il se glisse dans un porte-manteaux, il se transforme en nain, en guéridon, en créature bizarre, il part à croupetons vers d'autres aventures.

Disons-le, Harold Lloyd avait un art de s'en foutre qui, depuis le muet, n'a jamais eu d'équivalent. Le mot d'aristocrate n'est pas trop fort ici, à condition de l'employer dans un sens exemplaire.

On se souvient peut-être du début de **A sailor made man (Marin malgré lui)** : Harold a l'air de peindre un tableau, la caméra recule et découvre un rapin qui s'échine sur la toile. Avec la négligence de l'amateur blasé, Harold saisit un pinceau, ajoute une lune au paysage et s'en va en laissant le peintre stupéfait. Il rejoint des amis dans une garden-party, s'empare de la chaise d'un homme respectable, qui s'est levé pour saluer une dame, et demande : « Avez-vous une allumette, mon garçon ? » Sidéré, l'autre s'exécute. Mildred Davis joue au croquet, entourée d'un essaim de jeunes capitalistes. Harold s'approche, ramasse la balle et dit négligemment : « Il fait bien trop chaud pour jouer au croquet. Allons donc nous marier.. »

Le parlant survint pendant le tournage de **Welcome danger (Quel phénomène)** de Clyde Bruckman, qu'il fallut refaire aux trois quarts. Les bons passages sont ceux qui proviennent de la version muette. Le reste est nul.

C'est que pour le slapstick, l'arrivée des « talkies » fut un désastre. La caméra, clouée au sol par une prise de son encore maladroite, fut condamnée à filmer des scènes où le dialogue avait remplacé l'action. Le comique de mots, le calembour et la chanson tuèrent le gag visuel. Plus que tout autre, Buster Keaton fut la victime de ce progrès. Chaplin eut la sagesse d'attendre et resta jusqu'aux **Temps modernes** fidèle au muet. Laurel et Hardy se tirèrent de l'épreuve d'une façon éblouissante et ce sont bien les seuls. Harry Langdon et Charlie Chase succombèrent à la vulgarité. Les anciennes gloires de la troupe de Mack Sennett s'enfoncèrent dans l'oubli et Monty Banks devint producteur.

Une page était tournée. Le dessin animé relaya le burlesque et les gags émigrèrent vers le monde enchanté des « cartoons ». Le comique survécut sous des formes bâtarde : le music-hall (Eddie Cantor), la comédie sophistiquée, l'humour juif (les Marx Brothers). Ce qui avait disparu, semble-t-il à jamais, c'était l'explosion magique du rire absolu.

Durant quelques années, Lloyd tiendra encore le devant de la scène. Meilleur que **Welcome danger, Feet first (A la hauteur, 1930)** de Clyde Bruckman est parfois assez drôle. Puis les films s'espacent et, après trois ans de silence, c'est un peu le fantôme d'Harold Lloyd qu'on retrouve dans **Movie crazy (Silence on tourne, 1933)** de Clyde Bruckman, **The cat's paw (Patte de chat, 1934)** de Sam Taylor, **The milky way (Soupe au lait, 1936)** de Leo Mac Carey et **Professor Beware (Professeur Schnock, 1938)** d'Elliot Nugent.

1947. « Harold Diddleboock » est le dernier avatar d'un personnage qui a vieilli. Il apparaît dans **Mad**

wednesday (Oh ! quel mercredi) de Preston Sturges, un metteur en scène qui a volé sa réputation et qui était finalement assez tarte.

1961. Le temps des morceaux choisis est venu. **Harold Lloyd's world of comedy (Le monde comique d'Harold Lloyd)** sera suivi de **The funny side of life (Fous rires, 1963)**.

1968. Harold est toujours bien vivant. Très riche et très heureux, il a accompli le cycle d'une destinée américaine.

**

Ingénieur du rire, peseur-juré des gags, époux fidèle, père avisé, franc-maçon charitable et Président d'une Chambre de Commerce : Harold Lloyd a été tout cela. Mais quelque chose de beaucoup plus subtil échappe à ce tableau d'honneur : une certaine insolence de l'humour et un orgueil qui, pour être secret, n'en fut pas moins impitoyable.

Ses lunettes d'écaille, en lui donnant un air gentil, serviable, inoffensif, ne trompaient que les gens du commun. Et pour brouiller les pistes, il répétait sur tous les tons qu'il ressemblait à n'importe qui. Voire... Car son art témoignait d'autre chose : d'une radicale indifférence quant au choix des moyens et d'une belle absence de remords.

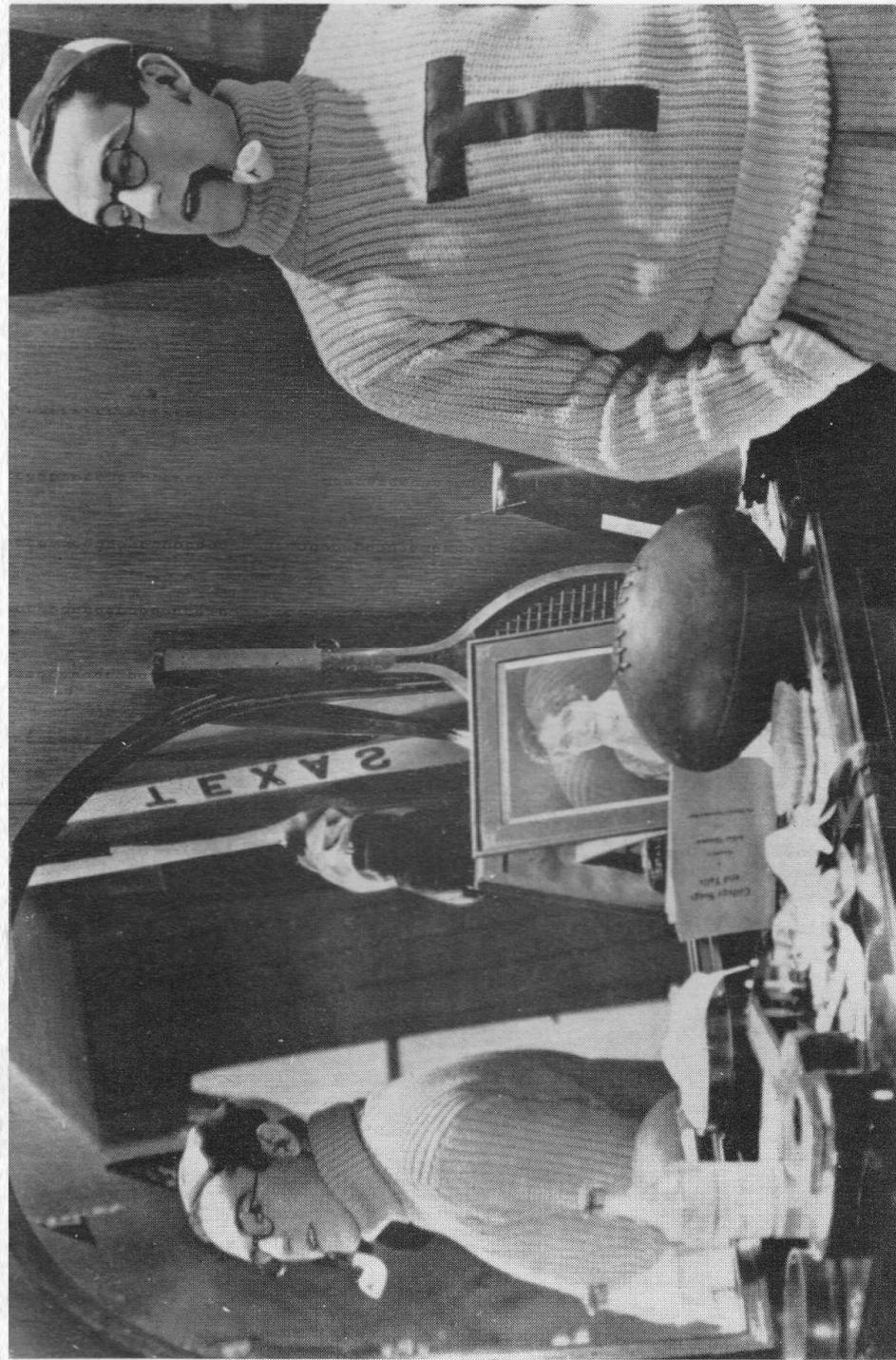
Le test du flic, l'habituel comparse des burlesques américains, est révélateur. Les flics, Charlot les aime d'un amour de victime. Il entretient avec ses bourreaux un interminable dialogue humain. Keaton les transforme en insectes noirs (**Cops**) et l'invasion des parasites qui s'engouffrent eux-mêmes dans la prison réalise le rêve du monde renversé. Lloyd les utilise en leur tapant dessus : pour délivrer Mildred Davis dans **La vertu récompensée**, il leur jette des pierres, leur flanque des gifles, démolit la vitrine du commissariat et se laisse

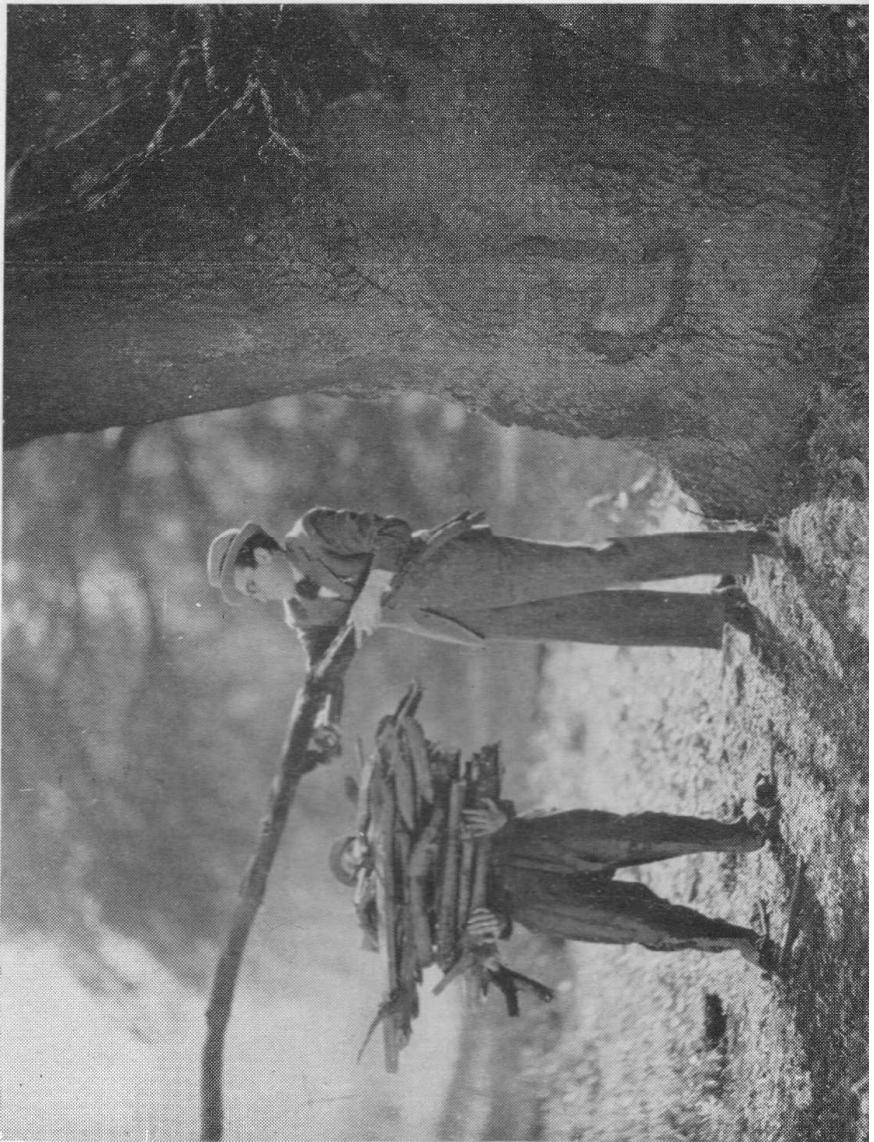
poursuivre jusqu'au repère des bandits. Il appuie sur les flics, comme on appuie sur la chasse d'eau.

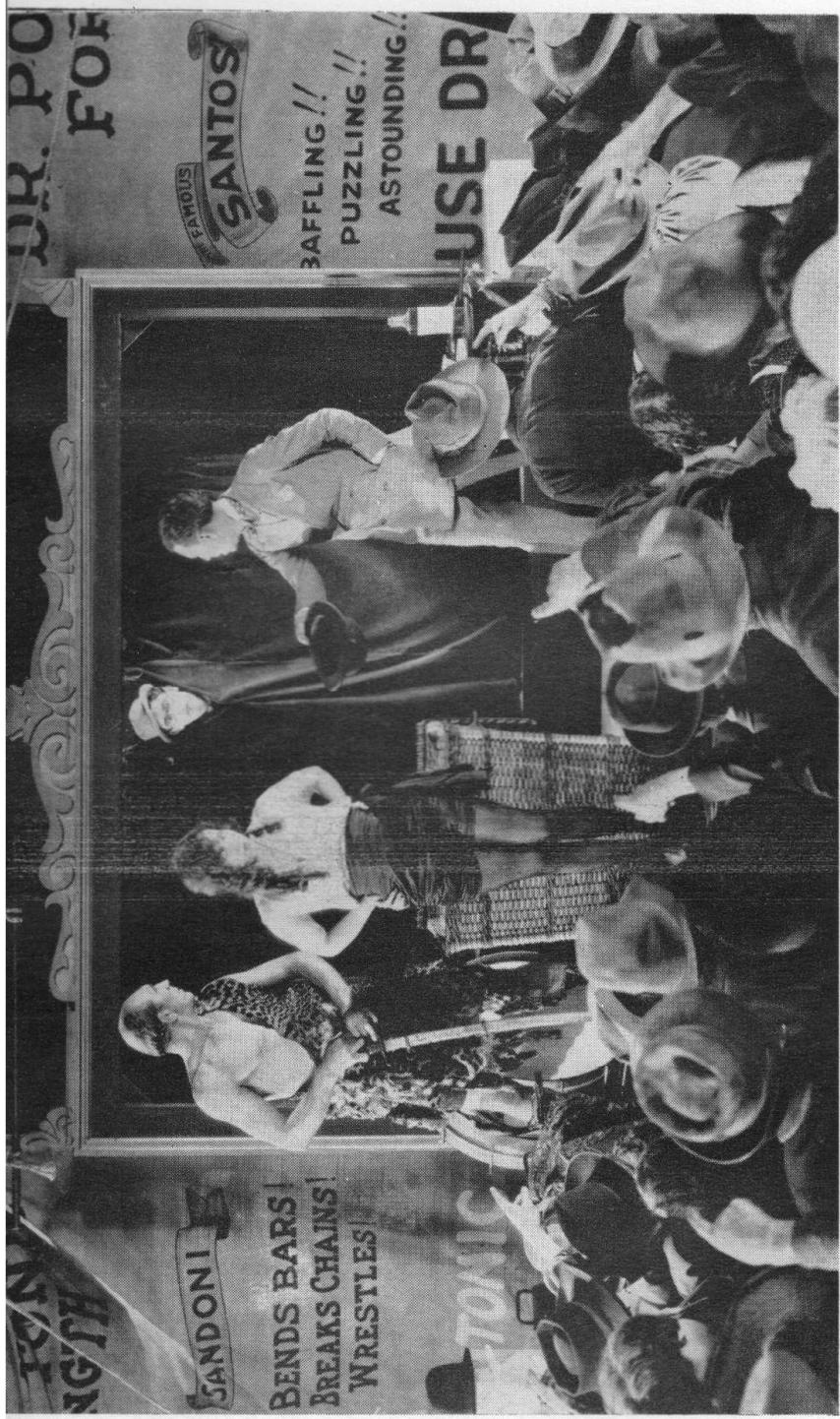
Cette insolence de play-boy était celle d'un homme qui débordait de vitalité et qui n'avait jamais regardé en arrière, jamais douté de lui. Il n'y a pas de mystère Harold Lloyd, pas de dédoublement : c'est le même personnage qui a construit une œuvre et une fortune. Ce créateur paradoxal, qui créait sans souffrir, a échappé à la malédiction du comique angoissé : Mercure s'était penché sur son berceau.

Je ne sais pas jusqu'à quel point un intellectuel de gauche peut comprendre un tel processus. Cette alliance du génie et du capitalisme échappe aux catégories du châtement marxiste. Je ne plaisante pas. Qu'on l'aime ou qu'on le déteste, Lloyd a tenu, dans l'âge d'or du burlesque, la gageure d'être à la fois le produit historique et le magicien désinvolte d'une civilisation optimiste.

Keaton, Langdon furent en dehors de tout, ce qui les sauve du malentendu. Chaplin, retors et pleurnichard, symbolisa le pauvre type qui finissait toujours par se venger. Lloyd n'apporte ni le contact poétique avec un monde différent, ni le réveil des humbles. Il est là, au cœur de Broadway, de Chicago ou d'Hollywood, comme le sourire carnassier de la jeune Amérique.











FILMOGRAPHIE

La filmographie d'Harold Lloyd est un casse-tête chinois. La plupart des courts-métrages ont disparu et trop souvent, il faut se contenter d'énumérer des titres.

1° La première inscription d'un Harold Lloyd au Copyright a été prise le 16 mars 1917. Avant cette date, les sources américaines fournissent une vingtaine de titres qui ne représentent, selon toute vraisemblance, qu'une part des films où Lloyd a joué.

2° A partir du 16 mars 1917, nous sommes sur un terrain beaucoup plus sûr. Nous connaissons le titre exact, la date du dépôt au registre public de Washington, le nombre de bobines et les ayants droit.

3° Certains courts-métrages, retrouvés en Europe sous les titres donnés dans la langue du pays, n'ont pas encore été identifiés. C'est que, souvent, les titres américains étaient eux-mêmes des calembours, des mots d'argot, des expressions populaires. Autant Chaplin aimait la précision (**The tramp, The bank, Police, etc...**), autant Hal Roach et Harold Lloyd avaient le goût de la fantaisie.

4° Le même problème se pose pour les récits de films parus dans les corporatifs (Le COURRIER CINEMATOGRAHIQUE, LA CINEMATOGRAFIE FRANÇAISE, PATHE-PROGRAMME), qu'il eût été dommage de négliger quand ils concernent des copies disparues. On trouvera ces informations sous la rubrique « Titres américains non identifiés ».

5° J'ai adopté l'ordre chronologique du Copyright, bien qu'il soit approximatif. Il se réfère à des formalités juridiques qui étaient en retard de plusieurs semaines, ou

de plusieurs mois, sur les prises de vues. Mais dans un domaine aussi flou que l'histoire du burlesque, il a du moins le mérite d'exister.

*
**

Les sources filmographiques se limitent à trois :

- le catalogue du Copyright. MOTION PICTURES 1912-1939 (Library of Congress, 1951) ;
- l'article « Harold Lloyd » de Davide Turconi dans le FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE (vol. 3, Bianco e Nero, 1959), qui est précieux pour les années 1915 et 1916 : Turconi a glané dans la bibliographie américaine tous les titres antérieurs à l'inscription au Copyright ;
- à partir de 1917, la liste publiée par Nelson Garringer dans la revue « FILMS IN REVIEW », volume XIII, n° 7, d'août-septembre 1962.

Quant aux copies, j'ai fait appel aux Archives suivantes :

- la Cinémathèque de Toulouse ;
- la Cinémathèque suisse ;
- la Filmothèque tchécoslovaque ;
- et surtout la Cinémathèque Royale de Belgique qui a consacré à Harold Lloyd, au mois de décembre 1966, une rétrospective éblouissante.

Enfin, j'ai pris sur moi d'user d'un signe conventionnel :

- Nul, faible
- ● Variable, inégal
- ● ● Bon
- ● ● ● Exceptionnel

pour les films que j'ai vus ou revus récemment. Le recul historique est suffisant pour juger du slapstick et ce signe a moins la valeur d'un avis personnel que d'une indication destinée aux Archives qui voudraient renouveler le miracle de Bruxelles.

DE WILLIE WORK A LONESOME LUKE (1914-1917)

Toutes les comédies qu'Harold Lloyd a interprétées sous le déguisement de Willie Work, puis sous celui de Lonesome Luke, ont été produites par ROLIN FILM CORPORATION, distribuées par PATHE EXCHANGE et dirigées par Hal Roach.

La mise en scène est simple, efficace, nerveuse. Le slapstick avait trouvé d'emblée le vrai langage du cinéma, alors que les films dramatiques étaient encore très largement prisonniers du théâtre. Néanmoins, la notion de paternité n'a ici qu'un sens relatif. Tous les témoins s'accordent à dire que le slapstick était un travail d'équipe où producteur, opérateur et comédiens participaient sur le plateau à l'improvisation des gags.

1915 (sans autre précision). — JUST NUTS. ●

Avec Jane Novak et Roy Stewart. — 1 bobine.

C'est une pantalonnade. A ce comique des premiers âges, il ne faut demander que des gestes véhiculaires. La bourrade et le coup de pied suffisent à structurer un petit monde d'arnaqueurs, de flics, de jeunes filles en mal d'aventures et de vieux beaux nantis et bedonnants. Le cinéma engendre ici une néo-société, curieusement marginale, qui est moins la caricature du monde véritable qu'une oasis de filous.

Harold, ou plutôt Willie, s'installe sur un banc public, à côté d'un gros homme qui somnole. Il allume un mégot de cigare, en craquant l'allumette sur le gilet de son voisin, et il s'empare de son journal. Plus loin, deux types font du plat à une fille. Le bonhomme se réveille et d'une bonne ruade, il précipite Willie dans une boîte

à ordures. Quelqu'un achève de l'assommer avec une bouteille vide. Willie se relève, rectifie sa tenue et nettoie ses chaussures dans la fumée qui sort d'un pot d'échappement. L'auto démarre et il s'étale sur la chaussée.

Deuxième acte : un bar où l'on danse. Le gros bonhomme se chamaille avec des ivrognes. Willie fait son entrée et chipe un verre sur un plateau. Le patron le jette dehors. Impavide, Willie revient, s'installe en face de la jeune fille et martyrise un serveur nain. Puis il part, la fille à son bras, aperçoit un agent, se replie dans le bar et déclenche une bagarre. Pendant ce temps, le flic s'en va avec la jolie brune.

Just nuts (littéralement **Rien que des cinglés**) n'a pas d'autre intérêt que d'être très ancien et d'avoir échappé à la destruction. Il est semblable aux Charlot de la série Keystone. Le rire demeure rudimentaire et Harold Lloyd imite ouvertement Chaplin : un pantalon trop large, des godillots, une moustache et une canne. La seule différence est le chapeau mou.

Quant au comportement, pour autant qu'on puisse en juger sur un film de dix minutes, il révèle une dignité que Charlot ne possédait pas. Willie Work n'a jamais ce regard complice, cette minauderie humanitaire qui faisaient de Chaplin un être ambigu, toujours prêt à subir. S'il est file-en-douce, il affiche déjà une froideur réjouissante. (Copie de la Cinémathèque de Belgique.)

Les titres qui vont suivre sont sujets à caution. L'ordre chronologique est aléatoire. On ignore même la longueur des copies, mais je serais tenté de croire que le passage à deux bobines a coïncidé avec l'inscription au Copyright. Jusque-là, Hal Roach ne s'était pas soucié de la concurrence : pour lui, le produit n'en valait pas la peine. C'est en mettant sur le marché des films plus coûteux et plus élaborés, qu'il a sans doute pensé à protéger ses droits.

- 1915. — (?) — LONESOME LUKE'S DOUBLE.
- 1915. — (?) — PECULIAR PATIENTS' PRANK.
- 1915. — (?) — LONESOME LUKE SOCIAL GANGSTER.
- 1916. — LUKE LEANS TO LITTERARY.
- 1916. — LUKE LUGS LUGGAGE.
- 1916. — LUKE LOLLS IN LUXURY.
- 1916. — LUKE THE CANDY CUT-UP.
- 1916. — LUKE FOILS THE VILLAIN.
- 1916. — RURAL ROUGHNECKS.
- 1916. — LUKE PIPES THE PIPPINS.
- 1916. — LUKE LAUGHS LAST.
- 1916. — LUKE'S FATAL FLIVVER.
- 1916. — LUKE'S SOCIETY MIX-UP.
- 1916. — LUKE'S WASHFUL WAITING.
- 1916. — LUKE RIDES ROUGHSHOD.
- 1916. — LUKE CRYSTAL GAZER.
- 1916. — LUKE'S LOST LAMB.
- 1916. — LUKE DOES THE MIDWAY.
- 1916. — LUKE JOINS THE NAVY.
- 1916. — LUKE AND THE MERMAIDS.
- 1916. — LUKE'S SPEEDY CLUB LIFE.
- 1916. — LONESOME LUKE LAYS THE LOOTER.
- 1916. — LONESOME LUKE'S MOVIE MUDDLE (DIRECTEUR DE CINEMA). ● ●

Lloyd a changé de silhouette. Ses vêtements se sont rétrécis et il a maintenant l'allure étriquée qui fait partie du personnage de Lonesome Luke. Mais il est vif, décidé et tenace. Quand il tombe sur un obstacle, il ne plie pas, il récidive. Cette belle agressivité fait plaisir à voir et devant les femmes, il montre déjà, malgré son costume, une assurance de séducteur.

Ici, il dirige une petite salle de cinéma. Les clients arrivent un à un. Il les mène à leur place. On se dispute. Les gags s'enchaînent rapidement. Dans la cabine, l'opérateur (Pollard) a emmêlé la pellicule. La projection commence. Elle est épouvantable. Un spectateur met le

feu à sa veste et provoque une panique. Les gens se précipitent vers la sortie, en piétinant Luke et Pollard. (Copie de la Cinémathèque de Belgique.)

Faut-il ajouter, comme on l'a fait parfois, LONESOME LUKE AT THE BALLETS et LONESOME LUKE IN ARABIA ? Pour sa part, Nelson Garringer évalue à 64 le nombre des courts-métrages qu'Harold Lloyd a tournés entre le 1^{er} janvier 1916 et le 31 mars 1917. Il a obtenu ce chiffre en se fiant à des propos de Lloyd (« A l'époque, nous faisons un film par semaine... ») et en comptant le nombre de semaines. Or, ce qui est vrai, on le verra, pour l'année 1918, ne l'est pas forcément pour 1916 et le total de 64 est indiqué ici avec d'extrêmes réserves.

C'est au printemps de 1917 que les « Lonesome Luke » atteignent deux bobines. La troupe est restée la même : Bebe Daniels, Snub Pollard, Bud Jamison et d'excellents comparses, comme ce nain souffre-douleur qui pique dignement des colères impuissantes.

16 mars 1917. — LONESOME LUKE'S LIVELY LIFE.

16 mars 1917. — LONESOME LUKE ON TIN CAN ALLEY. ●

Une rue boueuse, « l'Allée des boîtes en fer-blanc ». Un policeman. Des pickpockets. Des filles. Un « boss », Bud Jamison, avec son air de malabar et sa moustache peinte. Quant à Snub Pollard, il est serveur dans un dancing de bas étage et Lloyd a pour métier de chaperder. Le film débute par de multiples empoignades : Pollard et les mauvais garçons, Pollard et son patron, Luke et un blanchisseur, Luke et un flic... Finalement Luke s'engouffre dans le dancing, pour échapper à la police, et provoque une glissade générale. Il se cache sous une table de poker, boit les verres des joueurs, déclenche une nouvelle bagarre et se faufile sur la piste en ayant l'air de danser avec son manteau.

Dans une salle voisine, on va boxer. Près du ring, Bebe Daniels, en chandail, en casquette et la mine effrontée, s'est mêlée aux sportifs. Dans la rue, Luke se chamaille avec un bourgeois à propos d'un mégot, puis lui sauve la vie au passage d'une automobile et reçoit un billet de cent dollars. Mais les flics le reprennent en chasse et il arrive en vélo sur le ring. Il bondit dans le bar, joue au poker où le « boss » triche ouvertement et revient dans la salle de boxe.

Il prend des paris pour le match en cours, qui oppose un champion minable, Mac Guffy, à un challenger lymphatique, « La Girafe ». Malheureusement, il a joué le plus toquard, « La Girafe », et il fait croire à Mac Guffy que sa culotte se déchire. L'autre hésite, se retourne. Son adversaire l'assomme, avant de s'écrouler lui-même sur les cordes. Bagarre générale. Luke s'enfuit.

Il retrouve Bebe Daniels au pied d'un arbre et tire de ses poches des billets froissés. Bebe les vole, part en courant. Au dernier plan, qui est assez beau, Luke poursuit la jeune femme dans un tunnel routier. (Copie du Musée d'Art Moderne de New York.)

Mais le film est encore très faible. Les gags sont rares et se situent au niveau de la gesticulation. Il y a fort peu de différence entre **L'allée des boîtes en fer-blanc** et, par exemple, **Directeur de cinéma**. Ce faubourg incertain, ce café populaire, ces trottoirs où stationnent les margoulines et les ivrognes, c'est le décor habituel de Mack Sennett. Producteur avisé, Hal Roach exploite les recettes qui ont fait le succès de la Compagnie Keystone et Harold Lloyd obéit, sous un déguisement qui ne lui convient pas. Pourtant à des nuances, à une certaine qualité de flegme, à une belle assurance dans la catastrophe, on devine au-delà du clown un tempérament de grand acteur comique. Mais la figure la plus attachante est Bebe Daniels : une fille qui n'a pas froid

aux yeux et qui arnaque l'arnaqueur. On serait presque tenté de dire qu'elle a déjà créé au moral, par une sorte de délégation, le futur personnage d'Harold.

- 16 mars 1917. — LONESOME LUKE'S HONEYMOON.
 7 juin 1917. — STOP ! LUKE ! LISTEN !
 7 juin 1917. — LONESOME LUKE PLUMBER.
 27 juin 1917. — LONESOME LUKE MECHANIC.
 8 août 1917. — LONESOME LUKE'S WILD WOMEN.
 25 août 1917. — LONESOME LUKE LOSES PATIENTS.
 12 septembre 1917. — BIRDS OF A FEATHER.
 8 octobre 1917. — FROM LONDON TO LARAMIE.
 19 octobre 1917. — LOVE, LAUGHS AND LATHER.
 20 octobre 1917. — CLUBS ARE TRUMPS.
 20 octobre 1917. — WE NEVER SLEEP.

Ainsi s'achève la série « Lonesome Luke ». La Cinémathèque de Toulouse possède un film admirable qui pourrait être **Birds of a feather** ou plutôt **Love, laughs and lather** (littéralement : **Amour, rires et mousse de savon**) et qui donne, on l'a dit, une conclusion éblouissante à ces années d'apprentissage et de métamorphoses. Il s'agit de :

L'HERITIER (titre anglais non identifié). ● ● ● ●

En quittant le faubourg où il servait à boire, en dépouillant ses vêtements de pauvre, Lonesome Luke se transforme en Harold. A vue d'œil, il acquiert cette désinvolture de gentilhomme américain qui sera la clef de son personnage. Et ici, tout est excellent. Aux bousculades qu'aimait Hal Roach, se substitue un récit comique de haute qualité où je crois deviner l'intervention de Lloyd : non pas qu'il ait imaginé les gags, mais il a structuré le travail des gagmen, pour brosser le portrait d'un homme inventif, moqueur et raffiné, aimé des femmes et amoureux d'une seule, Bebe Daniels.

LES VRAIS DÉBUTS D'HAROLD (1917-1919)

Harold a 24 ans quand il devient lui-même. Dans l'industrie américaine du cinéma comique, c'est une révolution. Jusque-là, tous les acteurs chargés de déclencher le rire — Chaplin, Ben Turpin, Mack Swain, Chester Conklin, Fatty ou Snub Pollard — étaient plus ou moins à l'écart de l'homme « normal ». Une moustache, un ventre de notaire, un gilet excentrique, un melon bosselé ou des yeux charbonneux semblaient indispensables à une telle entreprise et le geste d'Harold, s'habillant à la mode, est une victoire de la jeunesse sur les vieux crabes du music-hall. Il y ajoute même, touche suprême de coquetterie, ces lunettes d'écaille qui vont faire sur le pince-nez la conquête de l'Amérique.

Mais ce qu'il n'obtiendra que trois ans plus tard, c'est que le réalisme gagne l'ensemble du plateau. Hal Roach maintient dans sa troupe un clown abusif, le nommé Snub ou Beaucitron, qui à mon sens est le point faible de tous les films qui vont suivre. D'ailleurs la production ne croit pas au succès. Les films retombent à une bobine et les premiers d'entre eux sont si fauchés et si médiocres, qu'il est permis de croire que Hal Roach les sabotait.

En définitive, Lloyd va refaire sans déguisement la trajectoire qui l'a mené de **Just nuts** à **L'héritier**. Il va recommencer à courir dans des parcs, avec des flics aux trousses, comme en 1915.

25 août 1917. — OVER THE FENCE.

Tout ce qu'on sait d'**Over the fence**, qui inaugure cette série, vient de Lloyd lui-même : « Nous jouions, Pollard et moi, le rôle de deux tailleurs qui avaient trouvé dans la poche d'un veston deux billets pour assister à un match de base-ball. » (MON CINE, n° 571 du 26 janvier 1933.) Il ajoute qu'au milieu du film, il remplaça le metteur en scène qui s'appelait Mac Donald et qui était sans doute un des multiples assistants de Roach.

25 août 1917. — PINCHED. ●

Il est probable que **Pinched** (littéralement **Pincé**) correspond au film assez primitif que la Cinémathèque de Toulouse possède sous le titre **La poursuite endiablée** et celle de Prague sous celui de **On a policiste**. Dans un jardin public, des jeunes gens cherchent fortune. Harold s'est endormi derrière un buisson. Il se réveille. Un malandrin vole un petit sac de femme qui passe de poche en poche. Harold fait des avances à Bebe Daniels, assomme son mari et s'enfuit avec deux agents à ses trousses, puis trois, puis cinquante. Dans la rue, il se hisse sur une voiture décapotable, sème ses poursuivants, se laisse choir sur le siège arrière et s'aperçoit qu'il est tombé entre deux policiers. Décidément, Harold est condamné à refaire les gammes de Willie Work...

12 septembre 1917. — BY THE SAD SEA WAVES.

8 octobre 1917. — RAINBOW ISLAND.

Est-ce **L'île aux surprises**, édité jadis par Pathé-Baby ? Dans ce cas, même verdict : c'est nul. Harold et Snub débarquent chez les Zoulous. Ils sont reçus par le grand chef, portés à dos d'homme, condamnés à manger ce qui ne leur plaît pas. Mais Harold a séduit une indigène et ils s'échappent de justesse.

8 octobre 1917. — BLISS.

19 octobre 1917. — THE FLIRT.

20 octobre 1917. — ALL ABOARD (TOUJOURS LUI ou L'AMOUR VAINQUEUR ou TOUS A BORD). ● ●

Très élégant, en gibus et jaquette, Harold Lloyd fait la cour à une jeune fille de la gentry, Bebe Daniels, dans un jardin empli de roses. Il a un rival qu'il jette à l'eau, mais on lui signifie qu'il est indésirable. Il rentre chez lui, où quelques gags vont jouer sur les objets intervertis : le chapeau dans le placard de la cuisine, le téléphone dans le four, etc... Bebe l'appelle, en larmes : elle part aux Bermudes à midi.

Harold arrive sur le quai. Il porte une tenue de sportsman et une magnifique casquette à carreaux. Il se cache dans une malle qu'on transporte à bord, dans la cabine de la jeune fille.

La mer est houleuse. Dans la salle à manger, il retrouve Bebe qui avale de bon cœur des plats indigestes. Les autres passagers, malades, quittent un à un leur table et il finit lui aussi par gagner le pont. Il tombe sur le père. Poursuite. Il se réfugie dans la malle, que le roulis envoie d'une cabine à l'autre. Bataille d'oreillers. Nuage de plumes. Allusion énigmatique à un bateau de contrebande. Et tout s'arrange. (Copie de la Cinémathèque de Toulouse.)

All aboard est un film de transition. Les gags fondés sur le mal de mer rappellent le pire Chaplin et ils étonnent chez Lloyd, qui était un homme de goût. A ce détail près, le comique s'affine. Hal Roach, qui a lancé sur le marché les derniers Lonesome Luke, commence à faire confiance au personnage. Pour la première fois, on sent qu'Harold est à l'aise dans sa peau et qu'à l'écran comme à la ville, il réalise le rêve élégant de la réussite.

5 novembre 1917. — MOVE ON.

5 novembre 1917. — BASHFUL.

8 décembre 1917. — THE TIP.

- 4 mars 1918. — HERE COMES THE GIRLS.
 22 mars 1918. — HELLO TEACHER.
 22 mars 1918. — LOOK PLEASANT PLEASE (LUI PHOTOGRAPHE ou PHOTOGRAPHE MALGRE LUI). ●●●

Bebe Daniels pose pour un portrait d'art. Le photographe se montre entreprenant. Elle saisit le téléphone et alerte son père qui promet d'arriver avec un pistolet.

De son côté, Harold est vendeur dans une épicerie. Il a été pris en chasse par un client insatisfait et il surgit chez le photographe, qui l'installe à sa place et se cache lui-même dans le laboratoire.

Ei voici le meilleur du film. La première cliente est une commère qui jacasse. Harold la fait taire en lui mettant la main sur la bouche, puis en lui coinçant le menton avec une tige et en la forçant à tenir, à bout de bras, une cruche et une cuvette. Ensuite, viennent trois ivrognes. Il les dispose en tas, les appuie l'un sur l'autre comme des sacs de pommes de terre et, après la photo, il leur passe sous le nez une fiole de whisky. L'arrivée du père dégénère en bataille et un policier embarque l'importun. Sorti de sa cachette, le véritable photographe prend un cliché de Bebe et d'Harold. (Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.)

Ce qui compte ici, c'est le royal mépris dont Harold est capable. Il se comporte en vainqueur-né. Bebe Daniels mise à part, pour lui les êtres sont des choses. Ce sont des choses mouvantes, qu'il met sur le même plan que les objets et les obstacles. Tout cela forme un monde hostile et assez bête, qu'il élude en très grand seigneur.

- 22 mars 1918. — ON THE JUMP.
 1^{er} juin 1918. — THE BIG IDEA.
 1^{er} juin 1918. — THE CITY SLICKER.
 1^{er} juin 1918. — FIREMAN, SAVE MY CHILD (HAROLD APPRENTI POMPIER). ●

Il s'agit d'un sketch sans intérêt. où Snub Pollard est encombrant. Harold s'introduit dans un bal de pompiers où il sème le trouble. On donne l'alerte. Il remplace au pied levé un vieux soldat du feu qui rend son uniforme. Devant leur maison en flammes, les parents de Bebe promettent la main de leur fille à celui qui la sauvera...

- 1^{er} juin 1918. — TWO GUN GUSSIE.
 1^{er} juin 1918. — THE NON-STOP-KID.
 1^{er} juin 1918. — KICKED OUT.
 1^{er} juin 1918. — HEY THERE.
 8 juin 1918. — CLEOPATSY.
 8 juin 1918. — ARE CROOKS DISHONEST ?
 8 juin 1918. — IT'S A WILD LIFE.
 8 juin 1918. — AN OZARK ROMANCE (sous toutes réserves : LA CHASSE A L'OURS ou HAROLD CHEZ LES GRANDS FAUVES ou CHASSEUR D'AMOUR). ● ●

Cette romance est probablement celle que Harold, chasseur d'ours, chante à Bebe Daniels, la fille d'un trappeur. Il est venu dans les monts Ozark avec Beau-citron. Il fait de l'œil à une Indienne et le père surgit en tendant deux poignards, pour un duel à la loyale. Harold tire un billet de sa poche et il achète un des poignards. C'est dans un comptoir qu'il rencontre Bebe, une femme qui tire au revolver depuis sa naissance.

La scène de chasse introduit un comique animalier (ici des ours, un puma, un putois) qui fut, à mon sens, une des erreurs du slapstick. Plus tard, Laurel s'y essaiera, seul (**Roughest Africa**) ou avec Hardy (**Wrong again, Angora love, The chimp**), et il y aura, dans un genre mineur, des séries burlesques avec un chien (Teddy) et un singe (surnommé en français Julot) qui ne valaient à peu près rien. Heureusement, l'intervention des animaux reste très rare chez Lloyd : **An Ozark romance**, en 1917, et **Among those present**, en 1921.

Plus qu'un gag basé sur la timidité, la dernière image apporte une allusion piquante au matriarcat de l'ancien Ouest : Bebe contraint Harold à l'embrasser sous la menace du revolver. (Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.)

- 8 juin 1918. — SIC'EM TOWSER.
 24 juin 1918. — HIS BUSY DAY. (Le Copyright indique ici deux bobines. Est-ce une erreur de transcription ? Est-ce un film beaucoup plus ancien, conservé au blockhaus de la Rolin Corporation ? Est-ce même un Lloyd ?)
 24 juin 1918. — BEACH NUTS.
 24 juin 1918. — DO HUSBANDS DECEIVE ?
 24 juin 1918. — BRIDE AND GLOOM.
 24 juin 1918. — PIPE THE WHISKERS. ● ●

Dans un décor semblable à celui de *La cure*, Harold officie joyeusement. Il arrive à l'établissement thermal, habillé en gommeux. Il jette son cigare dans le verre d'un malade (Snub Pollard), ouvre une pendule à caisse et retire sa casquette de portier. Il règle au sifflet la circulation des petites voitures et des curistes à pied. Il laisse passer Pollard qui lui donne un pourboire.

An gymnase, on fait des exercices. Le nain, rageur, essaie en vain de grimper aux anneaux. Effet technique d'accélération (ils sont toujours très rares) sur le cheval d'arçon. Suspendu au trapèze, Harold abat les malades comme des quilles. Victime idéale, un goutteux passe dans les parages. Harold lui écrase le pied, met le feu aux pansements et plonge le tout dans l'eau de la buvette. Enfin un bandit masqué, qui a fracturé le coffre-fort, est assommé par une virago, sa propre femme.

Aux détails près, jamais Harold n'a plus ouvertement imité Chaplin. On aime bien ce *Pipe the whiskers*, mais le plaisir est un peu gâté par les citations. La seule différence, et elle est capitale, vient de Bebe Daniels qui envahit, avec sept ou huit femmes rieuses, l'hôtel

réservé aux hommes. Pour Chaplin, Edna Purviance était une pure jeune fille, une fleur de lys venue des anciens mélos et il y avait toujours une certaine tristesse dans leur amour courtois. Lloyd et Bebe incarnent l'Amérique qui s'amuse. Ils n'ont pas de complexes. Ils cueillent la vie comme elle arrive. Ils ont envie de boire, de danser et de rire. Et quels que soient les rôles qu'on leur donne à jouer, ils sont l'image d'un bonheur peuplé de yachts et de palaces qui fut l'âge d'or du capitalisme. (Copie de la Cinémathèque de Belgique.)

- 24 juin 1918. — STEP LIVELY.
 24 juin 1918. — SOMEWHERE IN TURKEY. ● ●
 (Littéralement QUELQUE PART EN TURQUIE. Il s'agit sans doute du film ON NA POUSTI de la Cinémathèque tchécoslovaque.)

C'est un brouillon du long-métrage *A sailor made man* que Lloyd tournera en 1921. Rescapée d'un naufrage, Bebe est emmenée dans le palais d'un cheik. Harold et Snub la délivrent...

- 24 juin 1918. — THE FURNITURE MOVERS.
 24 juin 1918. — FOLLOW THE CROWD.
 15 juillet 1918. — KICKING THE GERM OUT OF GERMANY.

On aimerait, pour la bonne bouche, retrouver ce court-métrage patriotique dont le titre dit à peu près : « Boutons le germe hors de Germanie ».

- 15 juillet 1918. — TWO SCRAMBLED.
 15 juillet 1918. — NIPPED IN THE BUD.
 23 juillet 1918. — AN ENEMY OF SOAP.
 23 juillet 1918. — SWING YOURS PARTNERS.
 23 juillet 1918. — BEES IN HIS BONNET.
 23 juillet 1918. — THAT'S HIM.
 23 juillet 1918. — THE GREAT WATER PERIL.
 10 août 1918. — WHY PICK ON ME ?
 10 août 1918. — HEAR'EM RAVE.
 10 août 1918. — CHECK YOUR BAGGAGE.

- 27 septembre 1918. — JUST RAMBLING ALONG.
 27 septembre 1918. — NOTHING BUT TROUBLE.
 27 septembre 1918. — NO PLACE LIKE JAIL.
 21 novembre 1918. — DO YOU LOVE YOUR WIFE ?
 (Ce titre ne figure pas dans la filmographie de Nelson
 Garringer ; il est donné sous toutes réserves.)
 21 novembre 1918. — RING UP THE CURTAIN.
 21 novembre 1918. — TAKE A CHANCE
 21 novembre 1918. — SHE LOVES ME NOT.
 21 novembre 1918. — WANTED 5 000 (CINQ MILLE
 DOLLARS).

Le COURRIER CINÉMATOGRAPHIQUE n° 40 de 1920 apporte ici quelques indications. Bebe voudrait épouser Harold, mais le père n'y consentira que si le prétendant possède 5 000 dollars. Bien qu'il s'habille en jeune homme riche, Harold est sans le sou et il contracte une assurance. Il essaie de truquer l'accident de voiture qui lui rapportera la forte somme. En vain, d'ailleurs. Mais il y a une providence pour les débrouillards, et c'est le père de Bebe qui l'écrase. L'autre simule la paralysie, touche l'argent, se relève intact et obtient la main de la jeune fille, comme un hommage à l'esprit d'entreprise.

En fait, Lloyd est mieux qu'un débrouillard au sens français du mot. Je ne connais pas le film, mais j'imagine qu'il célèbre, sur le mode plaisant et picaresque, le mythe de la réussite. Harold gominé, c'est sans doute un jeune premier fêtard : un Pierre Brasseur jeune, un Roger Tréville. Effectivement, on pense à ces films français du début du parlant qui avaient le même ton de désinvolture, la même odeur de cocktail à midi dans les bars chics de l'Etoile. Mais Lloyd est aussi un Rockefeller accéléré, qui passe en dix minutes de l'Allée des boîtes en fer-blanc à la 5^e Avenue. On pourrait presque dire qu'il alimente un rêve du spectateur américain et que ce cascadeur du dollar fut la mascotte d'une société en expansion.

- 4 décembre 1918. — GOING ! GOING ! GONE !
 4 décembre 1918. — ON THE FIRE.
 4 décembre 1918. — LOOK OUT BELOW.
 4 décembre 1918. — LOVE'S YOUNG SCREAM.
 17 décembre 1918. — HUSTLING FOR HEALTH.
 17 décembre 1918. — ASK FATHER.
 17 décembre 1918. — NEXT AISLE OVER.
 23 janvier 1919. — THE DUTIFUL DUB.
 23 janvier 1919. — I'M ON MY WAY.
 23 janvier 1919. — HOOT MON.
 31 janvier 1919. — TOTO'S TROUBLES (titre douteux).
 31 janvier 1919. — CRACK YOUR HEELS.
 31 janvier 1919. — JUST DROPPED IN.
 27 février 1919. — SI SENOR.
 27 janvier 1919. — YOUNG Mr JAZZ.
 27 février 1919. — A SAMMY IN SIBERIA (LUI CHEZ
 LES COSAQUES).

Une fois n'est pas coutume, voici le scénario qui fut publié à l'époque dans le COURRIER CINÉMATOGRAPHIQUE (n° 24, 1920) : « LUI, en Sibérie, se bat contre les Bolcheviks, dont le leader Devinéky est le chef redouté. LUI, qui a passé deux années de sa vie dans un glacier des grands boulevards, affronte victorieusement les intempéries de ce pays hyperboréen. D'ailleurs la chaleur communicative des beaux yeux de la jolie Olga a transformé pour lui la froide Sibérie en un brûlant tropique. Un jour qu'il fuyait éperdument un loup, et qu'il s'était réfugié dans un arbre, il aperçut la jolie Olga, fuyant les Bolcheviks (...). Accompagné de quelques braves, et avec un courage intrépide, LUI prend d'assaut l'isba de la Russe, fait un vol-au-vent d'abattis, de cuisses, d'ailerons et de croupions de Bolcheviks et, sur le champ de bataille demeuré libre, LUI et ELLE signent l'entente cordiale. »

13 mars 1919 — BEFORE BREAKFAST.

13 mars 1919. — THE MARATHON (LE MARATHON). ●●

Ici, Pollard est le rival heureux d'Harold. Comme beaucoup d'autres, le film commence dans un parc fleuri où Bebe Daniels reçoit l'hommage des coureurs de dot. Harold fait son entrée en tirant sur la laisse d'un minuscule cabot. Il s'attaque à Pollard qui s'est agenouillé pour dire son amour. Il substitue à la jeune fille une grosse servante noire, et Pollard lui rend la pareille.

Arrive un sosie d'Harold (probablement son frère Gaylord qui jouera le même rôle dans **His royal slyness**). Tous deux font le numéro de la glace absente et du reflet en chair et en os, qui est vieux comme le monde, mais ils s'en tirent d'une façon éblouissante. C'est un travail réglé au millimètre où l'invention du geste relance constamment le rire.

Harold est démasqué par le futur beau-père. On lui enlève sa jaquette qui est le signe de la fortune. On le dégrade, on le jette à la rue en caleçon et en maillot. C'est l'instant où débouche une course à pied. Il provoque un carambolage et s'enfuit dans le parc, le peloton aux trousses. Dans la mêlée, il se déguise en soubrette. Mais les autres l'assomment et le père de Bebe relève cette servante affalée dans l'herbe. Il reconnaît Harold qui est chassé à coups de cailloux.

Sur cet échec inattendu, s'achève un film assez enlevé où Lloyd utilise un très court instant des vêtements de femme, ce qui chez lui est rare. Il n'aimait pas le travesti. Rien dans son jeu ne prêtait à l'ambiguïté. (Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.)

13 mars 1919. — BACK TO THE WOODS.

12 avril 1919. — OFF THE TROLLEY (LUI SUR LE TRAMWAY).

Bebe Daniels est receveuse de tramway. « Elle prend son service et dès lors commence une succession trepl-

dante d'aventures où le sans-gêne des voyageurs et la fantaisie du wattman et de la receveuse se donnent libre cours. Harold met en déroute des bandits armés qui avaient attaqué le tram et comme les autres voyageurs ont pris la fuite, lui et elle, indifférents à tout ce qui n'est pas leur amour, mollement bercés par les secousses, laissent le tramway poursuivre sa course. » (LE COURRIER CINÉMATOGRAPHIQUE, n° 19, 1920.)

Quand on a pratiqué Harold Lloyd, on sait flairer le chef-d'œuvre. Cette histoire est taillée sur mesure pour un comique où les objets comptent autant que les gestes. Tout doit être superbe, la machine qui bondit dans les rues de Los Angeles, le sourire de Bebe innocent et vicieux, les arrêts brûlés, les voyageurs à la renverse et jusqu'au plan final où le tramway sans maître emporte l'amour dans les herbes folles. Il est urgent de retrouver une copie d'**Off the trolley**.

12 avril 1919. — PISTOLS FOR BREAKFAST.

24 avril 1919. — SWAT THE CROOK.

6 mai 1919. — AT THE OLD STAGE DOOR.

6 mai 1919. — A JAZZED HONEYMOON.

10 mai 1919. — SPRING FEVER (DOUX PRINTEMPS ou COQUIN DE PRINTEMPS). ●●

Un film mineur et une bonne poursuite. C'est le printemps. Harold quitte son bureau, batifole et le hasard met Bebe sur sa route... (Copie de la Cinémathèque Royale de Belgique.)

24 mai 1919. — JUST NEIGHBORS (MON AMI LE VOISIN ou DEUX BONS VOISINS). ●●

L'un des courts-métrages les plus connus en France. Lui et l'Autre, c'est-à-dire Harold et Pollard, prennent comme chaque soir leur train de banlieue. Au guichet, dans la queue, le nain rageur et respectable que Lloyd utilisait comme symbole des honnêtes gens, est bafoué

une fois de plus. Arrivés à destination, les deux amis, qui sont voisins, rentrent chez eux. Pollard s'adonne au jardinage. Harold veut l'aider, s'y prend mal, son chien fait des gaffes et, par-dessus la palissade, commence une bataille assez réjouissante.

Dans un Laurel et Hardy de la grande époque, l'escalade aurait abouti à la destruction des deux pavillons. Elle est interrompue par une scène imbécile : la fille de Beaucitron, restée sans surveillance, va jouer sur la route au milieu des voitures et le chien d'Harold se précipite à son secours. Il faudrait couper la projection avant cette faute de goût. Défense de déposer des bons sentiments le long du slapstick. (Copie de la Cinémathèque de Toulouse.)

19 juin 1919. — BILLY BLAZES, ESQ.

24 juin 1919. — CHOP SUEY AND CO (LE BEAU POLICEMAN). ● ●

Harold Lloyd a tenu à s'habiller en flic. On ne peut en vouloir à Bebe Daniels de lui préférer un affreux bonhomme. Le film débute dans un jardin public où le beau policeman est courtisé par cinq nounous qui l'embrassent à la file. Il aperçoit Bebe, seule sur un banc, mais il est devancé par Bud Jamison et le couple s'en va au quartier chinois.

Pour une fois, Harold a perdu l'initiative. Il en est réduit à suivre et à guetter les amoureux. Les rôles sont renversés. Au restaurant, c'est lui qui reçoit un bol de soupe à la figure. Et Bebe, qui ne sait pas se servir des baguettes, jette son « chop suey » dans le képi du policeman.

Tout le film est empreint de cette humiliation. Harold mange sa propre soupe en faisant tourner vermicelle et baguettes et, même en virtuose, il n'est pas drôle. Le couple gagne l'arrière-salle où se trouve un tripot, et là encore Harold est à la traîne. A sa vue, l'alerte est

donnée. Les tables de jeu pivotent autour de leur axe et dans la mêlée générale, il arrache Bebe aux griffes d'un Chinois. Il l'accompagne vers un taxi, ouvre la portière, mais Jamison est déjà installé sur la banquette et a voiture démarre, le laissant seul. (Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.)

Quelle que soit au passage la qualité des gags, **Le beau policeman** donne une impression de gêne. Pourquoi Lloyd a-t-il consenti à jouer un rôle de victime ? On peut faire l'hypothèse que s'il était d'accord avec Hal Roach sur le but à atteindre, gagner de l'argent, il divergeait sur les moyens. Il avait imposé et patiemment construit un personnage avec lequel il finissait par se confondre : un fils de la providence, un conquérant impitoyable. On sait vers où allaient ses sympathies et d'ailleurs, quand il aura l'année suivante une liberté d'action à peu près totale, c'est le culot qu'il choisira, pas la résignation. Mais au printemps 1919, Hal Roach est encore le responsable financier d'une entreprise à deux et le succès commercial de Charlie Chaplin l'a fasciné. Avec **Just neighbors** et surtout **Chop suey and Co**, il tente une expérience qu'on appellerait aujourd'hui une étude de marché. Il avait dû se figurer que quelques touches d'humanité, des gosses, une larme furtive seraient le plus court chemin de son compte en banque et, si Lloyd y consent, c'est sans doute pour avoir la paix.

15 juillet 1919. — COUNT YOUR CHANGE.

22 juillet 1919. — HE LEADS, OTHERS FOLLOW.

22 juillet 1919. — HEAP BIG CHIEF.

22 juillet 1919. — THE RAJAH.

Deux possibilités se présentent. La presse corporative a gardé la trace d'un film de sérail, **Lui chez le Rajah**, où le jeune Harold délivre une princesse qui attendait l'amour. (Le COURRIER CINÉMATOGRAPHIQUE, n° 46, 1920.)

Par ailleurs, la Cinémathèque de Toulouse possède sous le titre **Harold à des visions ●●●**, un court-métrage qui s'est appelé aussi **Une faim de loup** et qui est une petite merveille : Harold a toujours faim, sauf quand il dort. Il rêve alors qu'il est rajah et que de belles Hindoues dansent autour de sa couche. Son père le met à la porte. Il échoue sur un banc où la faim le tenaille. Il rencontre Bebe qui travaille dans un restaurant. Il est engagé comme garçon de salle et il dévore autant qu'il sert. La police surgit, à la recherche d'un pickpocket. On le fouille, on trouve un portefeuille que sa mère lui avait donné à son insu. On l'arrête, il se justifie, on le relâche. Mais il tend sa tête à un agent pour recevoir un coup de matraque et retrouver le monde enchanté du rêve.

4 août 1919. — BE MY WIFE.

4 août 1919. — DON'T SHOVE.

23 août 1919. — HIS ONLY FATHER.

23 août 1919. — COUNT THE VOTES (LUI... ORATEUR).

Le père de Bebe est un politicien. Il donnera la main de sa fille à celui qui l'aidera à vaincre aux élections. Deux rivaux sont en piste, mais Harold est plus rusé que Snub et il gagne le cœur du beau-père. (LE COURRIER CINÉMATOGRAPHIQUE, n° 32, 1920.)

23 août 1919. — SOFT MONEY (POUR EPOUSER DOLLY). ●●●●

Repoussé par Bebe Daniels qui lui a préféré un autre galant, Harold est embauché par un Texan ivrogne et millionnaire, qui a l'intention de se saouler à mort dans une boîte de nuit et qui veut qu'on le tienne éveillé jusqu'à son dernier verre. En effet, à minuit la loi sur la prohibition entre en vigueur et le bar est ouvert pour la dernière fois. (Copie de la Cinémathèque de Toulouse.)

Soft money est un très grand Harold, chargé de gags, méchant, irrésistible. L'histoire de la fille à marier et du beau-père empoisonnant commençait, il est vrai, à devenir parasitaire. Dans sa simplicité et dans son réalisme, le scénario met en valeur tout ce qu'on aime chez ce jeune loup : agilité, humour, joyeuse absence de scrupules. La coupure est totale avec les devanciers. Il n'y a plus trace de « vieux ciné ». Acteur superbe et comique adoré des foules, Harold Lloyd est prêt à affronter ce qui l'attend : un contrat de 100 000 dollars.

RETOUR EN ARRIÈRE

Mais la filmographie des courts-métrages en une bobine, qui va pour le Copyright du mois d'août 1917 au mois d'août 1919, comporte encore une série d'incertitudes. Je fais appel aux cinéphiles et aux collectionneurs qui pourraient corriger ces informations ou les compléter. Je leur demande d'écrire à la

CINEMATHEQUE DE TOULOUSE

3, rue Roquelaine - TOULOUSE

et je les en remercie d'avance. L'histoire générale du slapstick reste à faire, elle sera collective, et c'est par la chasse aux copies, les échanges de lettres, le contact permanent entre amateurs et cinémathèques, qu'elle deviendra réalisable.

Voici d'abord quelques titres en anglais, qui sont souvent cités à propos d'Harold Lloyd, et dont il n'y a pas trace au Copyright :

A GASOLINE WEDDING (1918 ?);
 BEAT IT (1918 ?);
 HIT HIM AGAIN (1918 ?)
 THE LAMP (1918 ?);
 LET'S GO (1918 ?).

Autre énigme, celle de BLOOD WILL TELL, que mentionne Nelson Garringer et qui figure au registre public. C'est une production Rolin du 10 juillet 1917. Mais le film a été distribué par Metro Pictures Corporation et mis en scène par William Quirk, d'après un scénario de A.T. Stillman, ce qui ne ressemble guère à un Harold.

Enfin voici, par ordre alphabétique, des informations qui se rapportent à des copies françaises ou tchèques (la Cinémathèque de Prague est en effet, avec celle de Toulouse, l'une des plus riches en burlesques américains), ou à des annonces de corporatifs. Il a été, jusqu'ici, impossible de repérer les titres originaux auxquels elles correspondent et l'aide des lecteurs sera la bienvenue.

1. — COPIES NON IDENTIFIEES

AU FAR WEST ●●●

Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.

Cette première ébauche de **An eastern Westerner** (1920) est excellente. Dans un village de l'Ouest, dont le shérif est Snub Pollard, les « vilains » s'en donnent à cœur joie. Deux cow-boys font sauter un Chinois, en tirant autour de ses jambes. Un traître expulse de l'hôtel le père de Bebe et garde prisonnière la belle ingénue. Harold vole à leur secours. Eblouissant de précision, il neutralise le traître, le fait s'agenouiller et s'installe sur son dos. Gag des deux pistolets qu'il tient braqués, l'un devant lui, l'autre derrière. Mais les « vilains » arrivent à la rescousse. Coups de feu endiablés dans les rues du village. Harold s'enfuit avec Bebe en selle. Une conclusion inutile : quelques années plus tard, les deux époux ont des enfants habillés en cow-boys. C'est ce plan regrettable qui m'incite à penser que **Au Far West** (traduction du tchèque) a été exploité en France sous le titre **Lui chez les coy-boys**.

UN BANDIT FAMEUX ●

Edition en 9,5 mm d'un extrait indéterminé par Pathé-Baby.

Encore un film de Far West, mais assez primitif. Harold joue du piano dans un saloon. Bebe est habillée

en salutiste et Bud Jamison en est amoureux. Pollard est recherché par la police et Harold triomphe, malgré sa maladresse au revolver.

UN FAMEUX REGISSEUR ou LUI REGISSEUR ou HAROLD REGISSEUR ●●

Copie de la Cinémathèque Royale de Belgique.

Est-ce **Ring up the curtain** (novembre 1918) ? L'attribution m'a paru douteuse, en raison d'une mise en scène qui sent l'improvisation, comme dans les films de 1916, mais les gags sont de qualité.

Harold est régisseur d'une troupe de music-hall où sévit l'alcoolisme. Avec son manteau à col de fourrure et ses guêtres blanches, Pollard incarne un don Juan de bastringue et le nain est joueur de flûte. Un serpent se mêle aux bagarres et passe de main en main. Harold lève le rideau sur les danseuses. Il est emporté par la corde qu'il finit par bloquer, en la nouant à la jambe d'un chanteur. Quant à Bebe, elle est ravissante et sa jupe courte, très érotique, lui donne un air de nympette. C'est Snub qu'elle choisira et son rival désespéré ouvre le robinet du gaz.

UNE IDYLLE A LA FERME ou LUI FERMIER ●

Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.

La vie à la campagne ne convenait pas à Harold Lloyd, pur produit d'un comique urbain. Cette histoire de gommeux embauché comme garçon de ferme traîne avec elle tous les poncifs du slapstick agricole : le rustre, la jolie fermière, la traite des vaches, le repas du soir et l'arrivée des chenapans. Oublions-la.

LUI A LA « TETE DU SQUELETTE » ●●

Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.

Dans une gare de l'Ouest, Harold et Pollard sont assommés par des vagabonds qui les dévalisent, arra-

chent leurs vêtements, les échangent contre des guenilles et fourrent les deux hommes sous un wagon. Le train part. Ils reprennent connaissance. Accrochés aux essieux, ils courent sur le ballast (le gag sera repris dans **Now or never** en 1921).

Un saloon à l'enseigne de la « Tête de squelette ». Un client sort, se fait descendre. On lui vole montre et portefeuille. Il ressuscite, ce qui est une note d'irréalisme très rare chez Lloyd. Un bandit solidement typé, habillé de noir, la quarantaine, le revolver facile, attaque le bureau de poste que tient Bebe Daniels. Harold lui sauve la vie. Elle tombe dans ses bras sous les yeux attendris de la mère. Snub s'approche, enlace le couple, mais d'une bourrade, on le rejette. Cette scène de famille est interrompue par l'arrivée du shérif qui recherchait les vagabonds et qui embarque nos deux compères.

LUI AU CLUB MYSTERIEUX ●●●

Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

Il s'agit d'un extrait couvrant les deux tiers du film, mais les trouvailles sont excellentes. Harold voyage dans un Etat d'Amérique du Sud où la révolution est endémique. Le hasard l'a conduit chez les conspirateurs. On l'initie à des rites mystérieux. Il se rebiffe et il déclenche une mêlée épique dans une pièce à secrets dont les murs sont truqués et où les portes disparaissent...

LUI CHEF CUISINIER ou CUISINE SOIGNEE ●●

Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.

Lloyd utilise les gags qui feront plus tard le succès de Pollard, quand celui-ci tournera seul. Le comique est basé sur des bricolages de petit inventeur. Vautré dans un fauteuil à bascule, Harold emploie tout un attirail de ficelles, de poulies et de gaules pour préparer les plats à distance....

Il va pêcher une truite dans le vivier. Il la rate, elle s'échappe, saute de table en table et il essaie de la tuer à coups de revolver.

Bebe Daniels est venue au restaurant avec un homme d'un certain âge. Harold prend la commande et attire son rival à l'office. Tout est prêt pour l'exécution. D'un geste désinvolte, il libère un énorme poids qui tombe du plafond. Enfin le feu prend dans la salle et c'est avec la même expression de léger ennui qu'il asperge la clientèle.

LUI DANSEUR ●●●

Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.

Voici l'un des films les plus typiques de Lloyd, où l'esquive et le camouflage vont servir les desseins de ce jeune homme désargenté qui a la noblesse naturelle d'un dandy.

Jamison et Pollard se rendent en taxi à une soirée mondaine. Harold prend le tramway et s'aperçoit qu'il n'a pas un sou. Il attrape le taxi au vol, en se cachant sur le marchepied. A l'arrivée, les deux hommes règlent la course et descendent de la voiture du côté droit. Harold monte du côté gauche, subtilise l'argent sous l'œil ahuri du chauffeur et s'engouffre dans le dancing. Il s'installe à l'écart et les dollars qu'il a volés émergent de sa poche. Un musicien les attrape un à un, avec son saxophone enduit de chewing-gum.

L'orchestre attaque un one-step. Pour inviter Bebe, Harold traverse la salle, dissimulé sous une table baladeuse. Pollard tombe sur lui à bras raccourcis. Il s'échappe. Il prend la place d'une statue d'Indien, grandeur nature, qui trônait dans l'entrée. Il distribue des coups de tomahawk et quand la police arrive, la confusion est générale.

L'extrême rapidité des gags décourage d'en faire le récit. On voudra bien me croire si je tiens **Lui danseur** pour un film très achevé, qui vaut **Soft Money** et qui

annonce la grande série de 1920. Une fois de plus, le cadre d'un bal chic se révèle pour Harold un merveilleux terrain de chasse. Cet arnaqueur de haut vol n'est jamais plus à l'aise que dans le festival de la richesse américaine.

LUI ET LA ROUE DU DIABLE ou LUI ET L'ASSIETTE AU BEURRE ●●

Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.

Un film de plage. Lloyd, Bebe, Pollard et Jamison se livrent au carrousel qui nous est familier. Cette « roue du diable » est un plateau tournant dans une baraque foraine. La fin est belle : dans une poursuite de très grand style, Harold échappe à la police en usant de tous les moyens que donne l'acrobatie au service du non-sense.

LUI VEUT SE MARIER ●

Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.

Harold ne couche pas, il se marie. Ce postulat, c'est l'industrie du cinéma qui l'imposait aux acteurs comiques. Le slapstick était destiné aux enfants et nul n'avait le droit de les corrompre. On a souvent regretté que l'âge d'or de la comédie américaine ait été aussi « pur », mais l'auto-censure des grands producteurs excluait tout autant les allusions grivoises que les situations lestes.

Lloyd a joué le jeu loyalement. Il n'y avait pas moins puritain que lui, au moins à l'époque de Bebe Daniels, et pourtant le thème du mariage est un de ceux qu'il utilise le plus fréquemment. Coureur de dot ou amoureux sincère, Harold n'a de cesse que d'obtenir l'accord de son futur beau-père, après avoir vaincu l'affreux Jamison et l'encombrant Pollard.

En fait, il s'agissait d'un schéma paresseux qui permettait de structurer, à la cadence d'un par semaine, des scénarios rudimentaires. Le récit s'achevait sur le premier baiser et celui-ci était d'un chaste...

Mais le ton change et s'emplit d'amertume quand le mariage n'est plus une conclusion rituelle et qu'il vient au contraire dès le début du film. Sous le titre de **On ze zani (Lui veut se varier)** ●, la Cinémathèque de Prague possède un court-métrage d'un pessimisme radical. Les gags ne valent pas grand-chose, mais le portrait de la vie conjugale est cruel et sordide.

Fiancé modèle, Harold accompagne Bebe dans un grand magasin. Très possessive, la jeune femme est carrément insupportable. Le père, Snub Pollard, présente Harold à ses autres enfants. Ils sont laids, ils font des blagues idiotes, ils symbolisent la famille moyenne où les gosses ont pris le pouvoir. Une vieille peau du voisinage assiste à l'entrevue et pousse une romance. En l'écoutant, Harold voit déjà ce que sera sa vie : Bebe lui cassera les oreilles en chantant, elle aussi, des airs à la mode. Deuxième vision : elle le battra. Il s'enfuit, elle le rattrape dans la rue et c'est la victoire du matriarcat. En ce sens, Pollard est un Harold vieilli et la vue des deux hommes à vingt ans de distance porte en elle la plus effrayante des mises en garde.

D'autres films, dont les copies ont disparu, paraissent aller dans la même voie. Qu'il s'agisse de **Lui fait un voyage de noces** (LE COURRIER CINÉMATOGRAPHIQUE, n° 11, 1921), ou de **Lui fait un beau mariage** (PATHE-PROGRAMME, n° 35, 1922), une véritable malédiction s'attache aux pas du jeune marié.

Mais le plus typique est un sketch intitulé **Les agréments du mariage**, dont il ne reste que l'analyse parue dans LE COURRIER CINÉMATOGRAPHIQUE (n° 9, 1920) :

« Lune de miel : Monsieur, entièrement subjugué par Madame, lui obéit au doigt et à l'œil. C'est lui qui fait le ménage, berce bébé, lui donne son biberon, fait le singe pour le distraire, lave le linge et le repasse. Pendant ce temps, Madame se prélassse sur une chaise longue, lit, rêve ou se fait les ongles.

Lune rousse : Monsieur commence à en avoir assez. Madame lui a ordonné de remplacer la bonne et de servir à table pendant un grand dîner. Camouflé en bonniche, Monsieur fait semblant de s'exécuter, mais c'est afin de rendre le scandale public. Il se conduit en homme des bois, sautant sur les tables, renversant les plats, affolant les convives qui s'empressent de désertir cette maison inhospitalière. Madame comprend, devant cette attitude énergique, qu'il n'y a plus qu'à filer doux.

Epilogue : Monsieur se prélassse sur un fauteuil, tandis que Madame le dorlote ou s'active aux soins du ménage. »

Ici l'ambivalence et la vision critique débouchent ouvertement sur la misogynie. Harold lève un coin du voile qui recouvrait sa vie privée et ses rapports avec Bebe Daniels. Et finalement il se livre lui-même : fantasque et dominé, joyeux de vivre et secrètement coupable, sensible au désaccord de ses propres parents et prêt à accueillir une épouse idéale, mais aussi réticent qu'un vieux célibataire devant le grand passage à l'état de conjoint. A ces remous sentimentaux, deux films donneront, quelques années plus tard, une conclusion éblouissante : **I do...** (1921) et **Hot water** (1924).

ON STRAZNIKEM (titre français inconnu) ●

Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.

C'est un retour — et un recul — au thème du policeman. Harold aide un aveugle à traverser la rue et à jouer aux dés. Il courtise une bonne d'enfant que convoite également un gradé. La seule bonne scène est à la fin : sommée de choisir, Bebe laisse tomber l'officier de police qui se met à pleurer dans un petit mouchoir. Harold, sans mot dire, lui tend un torchon.

PENSION DE FAMILLE ●

Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

La tante de Bebe tient une pension de famille, mais tous ses locataires sont des vauriens qui appartiennent

à la bande de Pollard. Ecœurés, les domestiques s'en vont et, avec l'aide de Bebe, Harold assomme, l'un après l'autre, tous les indésirables.

UN SCANDALE AU STUDIO ●

Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

Harold s'introduit dans un studio de prises de vues. Il y sème le trouble et retrouve Bebe, qui est actrice.

VAS-Y ●

Copie de la Cinémathèque Royale de Belgique.

Voici la dernière de ces copies énigmatiques et c'est loin d'être la meilleure. **Vas-y** est l'équivalent d'un titre anglais de novembre 1918, **Take a chance**. Mais on hésite à faire le rapprochement, tellement le film est sommaire : des glissades, des gifles, une partie de colin-maillard, un forçat évadé, une poursuite dans un parc...

II. — PUBLICITES ET REFERENCES

A ces titres sauvés par les Cinémathèques, s'ajoutent les communiqués et les pavés publicitaires des périodiques de cinéma. Parfois il ne s'agit que d'une simple allusion et il est souvent difficile de démêler l'histoire dans des textes verbeux, remplis de jeux de mots. On s'en tiendra à l'essentiel :

COCO DE CHICAGO (« CINEMATOGRAPHIE FRANÇAISE », n° 61, 1920).

Un train, un dining-car.

UNE FAMILLE DE TOQUES (« LE COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 20, 1921).

Un père milliardaire. Un fils prodigue, qui dilapide sa fortune, part à l'aventure et revient enrichi.

UN DEGUISEMENT MAL CHOISI (« Le COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 21, 1920).

Un bal costumé. Harold se déguise en mendiant. Il est coincé dans une rafle, tandis qu'un pauvre diable se glisse parmi les masques et prend sa place.

LEQUEL DES DEUX ? (« PATHE-PROGRAMME », n° 22, 1922).

Harold gagne le cœur d'une héritière.

LUI AU BAL MASQUE (« Le COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 43, 1921).

Un nouveau riche donne une soirée mondaine. Il a oublié de poster les invitations et il ramasse n'importe qui, pour faire nombre.

LUI AU CAVEAU DES ELEGANTS (« LE COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 23, 1920).

Les fiançailles de Bebe se heurtent à l'opposition d'un oncle puritain qui va tout de même au dancing en cachette. Les amoureux le font chanter.

LUI CHEF DE RAYON (« PATHE-PROGRAMME », n° 25, 1922).

LUI CHEZ LE COUTURIER (« LE COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 6, 1920).

Des démêlés avec la police à propos d'un mannequin qui à l'air d'être vivant. La visite d'une cliente voilée et mystérieuse, qui est vieille et ridée. L'arrivée de Bebe qui fait tourner les têtes.

LUI CHEZ LES CONTREBANDIERS (« PATHE-PROGRAMME », n° 27, 1923).

Harold a fui la ville et s'est retiré dans la solitude. Il tombe sur un contrebandier qui a une fille ravissante et il se laisse conduire chez le pasteur.

LUI CHEZ LES DANSEUSES (« Le COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 29, 1920).

Un échec d'Harold Lloyd, fils à papa un peu crédule, auquel on joue le tour d'envoyer un billet signé par la

vedette des « Folies Cascadeuses ». Il va au rendez-vous. On le jette à la porte.

LUI ET LA DACTYLOGRAPHE (« LE COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 1, 1921).

Un flirt et un mariage.

LUI FAIT LA CONQUETE D'HELOISE (« LE COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 36, 1920).

Bebe a été fiancée contre son gré. Un enlèvement et un mariage.

LUI, FRERE DU PETIT CROISSANT (« LE COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 39, 1921).

Une partie de colin-maillard conduit Harold dans le repaire d'une société secrète et il subit l'initiation à son corps défendant.

LUI, GARÇON DE RESTAURANT (« PATHE-PROGRAMME », n° 38, 1922).

Harold, en villégiature, est embauché de force dans un restaurant.

LUI SUR DES ROULETTES (« LE COURRIER CINEMATOGRAPHIQUE », n° 36, 1921).

Un skating, une course d'obstacles et le cœur de Bebe.

MODERN PALACE (« PATHE-PROGRAMME », n° 28, 1922).

Ou Harold hôtelier.

PASSEZ MUSCADE (« PATHE-PROGRAMME », n° 24, 1923).

Beaucitron et Harold ont mis au point le coup de la bague perdue et vendent aux passants des anneaux de cuivre. Mais Bebe, qui se dit sorcière et qui est l'associée d'un psychiatre, les roulera comme des enfants. On devine que cette histoire de petits escrocs devait être assez agréable.

Enfin les documents de l'époque donnent une vingtaine de titres français qui font peut-être double emploi avec les films déjà cités. A tout hasard, sous toutes réserves, les voici : L'AMOUR S'ENVOLE, LE BA-

LES DEBOIRES D'UN PORTIER, LES DEUX LARRONS, LAYEUR DES WAGONS-LITS, LA BONNE MANIERE, DOUX PAYS, L'EAU DE JOUVENCE, FEUX CROISES, LE FLIRT, UNE FOLLE EQUIPEE, LUI EST UN FAMEUX TENOR, LUI ET LA SENORITA CARAPATAS, LUI ET L'AUTRE, LUI ET LA VOYANTE, LUI ET LE NOBLE SPORT, LUI FAIT DU CINEMA, LUI GARÇON LIMONADIER, LUI MAITRE D'HOTEL, LUI PROFESSEUR DE DANSE, LE MARIAGE : IL N'Y A QUE ÇA, ON N'ENTRE PAS, UNE RICHE FAMILLE, TOMBES DU CIEL, LA VOIE LACTEE, LE VRAI AMOUR.

Mais ce retour en arrière, sur les voies incertaines de la proto-histoire, s'il montre les ravages exercés dans une œuvre que le temps a détruite aux trois quarts, ne change pas l'éclairage que l'on pouvait donner aux premiers pas d'Harold.

Il n'y a pas de comiques sacrés. Tous les débuts ont été médiocres. Keaton a eu des passages à vide, Laurel s'est compromis dans des farces piteuses, Chaplin s'effondre et Fatty est intolérable.

Au surplus, Lloyd a été victime, jusqu'au printemps 1919, de la gloutonnerie de Hal Roach. Il jouait sans discontinuer et, en deux ans, il a interprété 92 courts-métrages, ce qui est un record absolu. Aussi la qualité se ressent-elle parfois du travail à la chaîne et il y a de mauvais Harold qu'il vaut mieux ne pas exhumer.

Mais la valeur des films était surtout fonction de leur sujet. La vie trépidante des métropoles donnait au personnage un tonus qu'il perdait dès qu'il était à la campagne. On sent encore, malgré le recul, ce qui plaisait à Lloyd et ce qui l'écœurait. Tantôt il était inventif, joyeux, suradapté et cette excitation gagnait tout le plateau, tantôt il bâclait le film dans l'indifférence. On pourrait presque, à la limite, classer les courts-métrages des années 1917 à 1919 en tenant compte d'un

seul facteur : le cadre. Et cela donnerait par ordre de valeur décroissante :

1. Les dancings, les bars, la vie mondaine et l'habit de soirée ;
2. La rue « moderne », l'agitation de la cité, les voitures découvertes et les tramways véloce ;
3. Les garden-parties ;
4. Les petits métiers : serveur, turfiste, escroc de banlieue ;
5. La vie de famille.
6. Le Far West ;
7. Tout le reste de la nature.

Harold n'aimait pas la chlorophylle. Il aimait encore moins la médiocrité.

LE CONTRAT DE 100 000 DOLLARS (1919-1921)

Au mois de mars 1919 s'achèvent les prises de vues des comédies en une bobine. Hal Roach dispose d'une vingtaine de titres qu'il garde en stock, qu'il inscrira progressivement au Copyright et qui couvriront ses besoins jusqu'à la fin de l'année.

Le marché paraît favorable et Lloyd signe avec Pathé un nouveau contrat pour des films de 600 mètres, au rythme d'un par mois. Cet accord va lui donner sur le plan technique un poids qu'il n'avait pas et consacrer son rôle de maître d'œuvre. Il sera désormais celui autour duquel le plateau s'organise. Son succès financier, sa conception très rigoureuse du personnage qu'il a créé et le métier qu'il vient d'acquérir, en quatre années de travail intensif, feront de lui beaucoup plus qu'un simple interprète. Il deviendra, comme Chaplin ou Keaton, un véritable « auteur ». Il aura cette fonction composite qui a disparu avec le slapstick et qui rendait indissociables l'acteur comique et la comédie, même quand la mise en scène était signée d'un tiers.

Il aura aussi — et c'est pour lui le plus précieux — du temps. Jusque-là il avait disputé, du lundi matin au vendredi soir, une course contre la montre pour mettre chaque semaine un film « dans la boîte » et, la fatigue aidant, le résultat était aléatoire. Dorénavant, son nom sera symbole de qualité. Il obtiendra cette mécanique du rire que les cuistres lui ont reprochée, parce que l'équipe aura des délais suffisants pour préparer les gags, les polir et les joindre jusqu'au point idéal de comique ininterrompu.

Un budget très large, une technique impeccable, un montage nerveux éliminant tous les temps morts : tels seront les atouts de cette nouvelle série, qui fut et qui est toujours éblouissante. D'ailleurs Lloyd lui-même date ses vrais débuts du contrat de 100 000 dollars. Il ne renie pas les courts-métrages qu'il a tournés auparavant, il les scotomise. Pour lui ce sont des brouillons, où il a puisé les meilleures trouvailles, avant de les jeter à la corbeille.

La cadence d'une production par mois ne sera pas tenue. L'accident de la bombe interrompra les prises de vues d'août 1919 à mars 1920. En 1921, Pathé poussera les films à 3 bobines et, finalement, la série comprendra :

- 4 films de 2 bobines en 1919,
- 5 films de 2 bobines en 1920,
- 1 film de 2 bobines et 3 films de 3 bobines en 1921.

En cours de route, l'équipe va subir quelques transformations. Mildred Davis prendra la place de Bebe Daniels. Snub Pollard partira pour voler de ses propres ailes et les rôles de Noah Young s'étofferont. Un acteur de music-hall, Frank Terry, qui avait travaillé dans les tournées de Fred Karno, deviendra le gagman atitré de Harold Lloyd. Et Hal Roach laissera bientôt la mise en scène à Fred Newmeyer et à Sam Taylor, pour s'occuper d'une deuxième troupe dont Stan Laurel sera plus tard la vedette.

BUMPING INTO BROADWAY (AMOUR ET POESIE ou THEATRE ET ROULETTE) ●●●●

R. : Hal Roach. - Avec : Bebe Daniels et Noah Young. - 2 bobines.

En France, le film a été parfois divisé en deux. La première bobine s'est intitulée **LE CONCIERGE EST DANS L'ESCALIER** et la seconde **RIEN NE VA PLUS**.

- Prises de vues : avril 1919. - Copyright : 18 mars 1920. - Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

Harold est un compositeur d'opérettes qui ne vend pas sa musique. Pourchassé par sa propriétaire, à laquelle il doit plusieurs termes, il parvient à s'enfuir et retrouve sa voisine de palier, Bebe Daniels, dans une maison de jeu. Il gagne une fortune à la roulette. Une descente de police provoque la panique, mais les deux amoureux réussissent à filer.

C'est un film étonnant, d'une perfection totale, où rien ne vient gâcher le rire. Triomphe du métier, c'est aussi la victoire d'un Lloyd souverain sur son rival embarrassé, Chaplin. **Bumping into Broadway** n'apporte aucun message, aucun remords, aucune angoisse parasitaire et je ne suis pas éloigné de croire qu'en 1919, le cinéma comique américain avait besoin de ce coup de balai.

CAPTAIN KIDD'S KIDS (MESDAMES LES PIRATES ou PRISONNIER DES PIRATES ou HAROLD CHEZ LES PIRATES) ●●●●

R. : Hal Roach. - Avec Bebe Daniels et Snub Pollard. - 2 bobines. - Prises de vues : mai 1919. - Copyright : 18 mars 1920. - Copie de la Cinémathèque Royale de Belgique.

Encore une merveille. Harold va se marier. Il s'est saoulé pour enterrer la vie de garçon. Il se réveille assez mal en point et téléphone à sa fiancée, mais la future belle-mère lui signifie que tout est rompu. Son valet, Pollard, se noie dans la baignoire. Il le ranime et tous deux prennent le paquebot des Caraïbes sur lequel Bebe s'est embarquée.

Le vrai film commence. Les deux hommes sont jetés à la mer et repêchés par un bateau qui est tombé aux mains d'un équipage de femmes. Beaucitron séduit le commandant, qui a les traits de la belle-mère, et

Harold retrouve une Bebe délicieuse dans son petit costume de pirate sexy. La jalousie aidant, les choses tournent mal. Les femmes se divisent en deux camps et Harold, trahi par son fidèle serviteur, est condamné à la potence. Il se réveille. C'était un rêve, le vieux rêve collectif de Robinson et des Amazones.

Captain Kidd's Kids est un entracte délicieux dans la carrière d'Harold Lloyd. Séducteur succombant à la furie des jolies filles, qui ne voudrait être à sa place ? Mais c'est aussi le dernier film avec Bebe Daniels et je trouve exemplaire que ce départ soit entouré de « bathing beauties », bottées et cravacheuses, ravissantes et rebelles, et qu'il y ait là comme un discret hommage à la perversité.

FROM HAND TO MOUTH (DE LA COUPE AUX LEVRES ou L'AMOUR VAINQUEUR ou LA VERTU RECOMPEN-SEE ou LUI CONTRE LES VOLEURS) ●●

R. : Hal Roach. - Avec Mildred Davis et Snub Pollard. - 2 bobines. - Prises de vues : juin 1919. - Copyright : 18 mars 1920. - Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

Avec Mildred, le ton change. Fini de rire, on pleure. Le début de **From hand to mouth** est le seul déchet de toute la série, mais il est de taille. Harold a faim, le chien a faim, la gamine a faim. Ce trio, qui rappelle les plus mauvais Charlot, introduit la tristesse du vagabondage et la misère des jours sans pain...

Quant à Mildred, jeune fille convenable, elle perdra l'héritage de son oncle si elle ne retrouve, avant minuit, un demi-frère disparu. Le notaire est véreux. Il s'acoquine avec Pollard pour enlever Mildred. Ils recrutent des hommes de main et parmi eux Harold. Mais celui-ci change de camp et délivre Mildred, en ameutant les flics qu'il trouve dans la rue, les bombardant de projectiles, les assommant, les injuriant, les bousculant et se laissant poursuivre.

C'est cette poursuite qui sauvera de l'oubli **La vertu récompensée** et qui amortira un peu l'arrivée de Mildred. Mais pourquoi une telle erreur de distribution ? Les associés de Hal Roach avaient-ils succombé au charme fade de cette future mère de famille ? Et pourquoi ce mélo ? Les comédies en 2 bobines n'avaient pas encore été essayées sur le grand public. La Compagnie Pathé voulait-elle avoir plusieurs cordes à son arc ?

L'Histoire fournit peut-être une autre explication. L'année 1919 fut le début de l'offensive des puritains à Hollywood. Après l'alcool, ils s'attaquèrent au cinéma, exhument les scandales et pourchassant le vice. Personne n'était à l'abri des ragots et le sans-gêne moqueur du personnage d'Harold, cette insolente réussite par les moyens les plus curieux, ne pouvaient que déplaire à des esprits chagrins. Si l'hypothèse est bonne, le remplacement de Bebe Daniels avait un sens conjuratoire.

HIS ROYAL SLYNESS (LE ROYAUME DE TULIPATAN ou PRINCE MALGRE LUI) ●●

R. : Hal Roach. - Avec Mildred Davis, Snub Pollard et le frère d'Harold, Gaylord. - 2 bobines. - Prises de vues : juillet 1919. - Copyright : 23 novembre 1919. - Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

Harold, qui vend des livres au porte à porte, se découvre un sosie : le prince héritier d'un royaume lointain. Or, ce dauphin noceur, que ses parents rappellent auprès d'eux, n'a pas envie de s'enterrer au fond des Karpathes et il propose au camelot de le remplacer. Marché conclu. Harold arrive au milieu d'une révolution, tombe amoureux de la princesse Mildred et élimine son rival, Snub Pollard.

Ce sera d'ailleurs l'ultime apparition de Beaucitron aux côtés de Lloyd. Il interprète ici un boyard tapageur et il n'est pas très bon. Son départ lèvera la dernière

hypothèque de la mascarade et du grotesque sur un cinéma qui s'était affiné, en jouant l'atout de la vraisemblance.

Le film lui-même est une transition entre les comédies bon enfant de 1918 et le « new-deal » d'Harold. Il est sans prétentions et sans génie. C'est le seul qui sera inscrit au Copyright en 1919 et lancé aussitôt sur le marché américain.

HAUNTED SPOOKS (LE MANOIR HANTE) ●●●

La première bobine a été parfois exploitée sous le titre UN HERITAGE BIEN GAGNE et la seconde sous celui de UNE NUIT AGITEE.

R. : Hal Roach. - Avec Mildred Davis. - 2 bobines. - Prises de vues : août 1919 et mars 1920. - Copyright : 8 mars 1920. - Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

L'accident qui avait failli coûter la vie à Harold Lloyd, interrompit le tournage de **Haunted Spooks** pendant 7 mois, mais ne changea rien à la continuité. Si le film est formé de deux parties distinctes, comme d'ailleurs **Bumping into Broadway** ou **An eastern westerner**, c'est que Lloyd aimait relancer le rire au milieu du parcours. Il craignait par-dessus tout que le public s'ennuie et il pensait fort justement que la valeur du cinéma comique est fonction de sa densité.

Mildred a hérité d'une belle maison de campagne que l'on dit hantée. Une condition : elle y logera pendant un an, avec son futur mari. De son côté, Harold a des peines de cœur. Une jolie brune s'est moquée de lui. Il se suicide, mais tout rate : le revolver, la noyade, l'accident.

Il rencontre Mildred et les voici mariés. Ils arrivent au manoir par une nuit sans lune. On leur a préparé la comédie de la peur. Les occupants, qui aspiraient à l'héritage, ont monté un sabbat de fantômes qui terrorise autant les nouveaux maîtres que les domestiques

noirs. Seul le petit « Sunshine Sammy », qu'on appelait en France « l'Afrique », et qui est tombé dans un sac de farine, ne perd pas la tête. C'est ce négrillon déluré, de son vrai nom Ernie Morrison, qu'on retrouvera dans **Get out and get under**.

Ce film de belle venue montre le cheminement du cinéma fantastique à travers le burlesque américain. Dans l'intervalle qui sépare Méliès et Universal, le rire va devenir le passeport de la terreur. Harold Lloyd (**Haunted spooks, I do...**), Buster Keaton (**The haunted house**), Laurel et Hardy (**Habeas corpus**) forgent, au hasard des comédies, le très grand style de l'épouvante. Et il suffira que Paul Leni apporte à Hollywood l'expressionnisme allemand, pour que le rideau se lève sur la mythologie des monstres.

AN EASTERN WESTERNER ou ALL FOR LOVE (POUR LE CŒUR DE JENNY ou PLEIN AUX AS) ●●●●

R. : Hal Roach. - Avec Mildred Davis et Noah Young. - Prises de vues : avril 1920. - Copyright : 13 avril 1920. - Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

Harold est un fils de famille qui fréquente un peu trop les dancings de New York et que ses parents expédient au Far West. Il débarque dans une gare perdue, sauve le père de Mildred des griffes d'un taulier, triche au poker, échappe au gang des cow-boys en cagoule et repart vers l'Est avec la jeune femme.

Un des sommets de Lloyd. Un film qu'il faut voir et non pas raconter : c'est impossible. Tout ici est extraordinaire, depuis ce caf'conc now-yorkais où il est interdit de danser le « shimmy », une sorte de charleston qui s'empare d'Harold comme la frénésie des années folles, jusqu'au village où les cow-boys tournent en bourriques, parce qu'un homme venu de la ville a détraqué la mécanique de l'Ouest.

HIGH AND DIZZY (MA FILLE EST SOMNAMBULE)



R. : Hal Roach. - Avec Mildred Davis, Roy Brooks et Wallace Howe. - 2 bobines. - Copyright : 23 juin 1920. Copie de la Cinémathèque tchécoslovaque.

High and dizzy débute par un festival de déguisements, se poursuit avec l'heureuse complicité des objets et des choses et s'achève en plein vertige, sur la façade d'un building : apparemment, rien de plus « lloydien ». « CINEMAGAZINE le jugeait ainsi, et il n'avait pas tort : « **Ma fille est somnambule** (est un) film où non seulement les effets comiques sont des plus réussis, mais où les situations périlleuses sont tournées de main de maître et arracheront au public maints cris d'étonnement. » (N° 43 de 1923.)

Mais revenons en arrière, pour rencontrer Harold dans un cabinet médical où il attend la clientèle. Mildred et son père se sont assis dans l'antichambre. Pour les impressionner, le médecin se grime en blessé, en infirme ou en vieil égroting et sort chaque fois du cabinet, remis à neuf.

Puis il ausculte le père, mais c'est la fille qui est malade : elle fait du somnambulisme. Il se montre galant et même entreprenant et le vieux, courroucé, repart avec Mildred.

Dans un bureau voisin, un alambic d'appartement. Dans un tiroir, des bouteilles dont le bouchon explose. Harold et son ami liquident, l'une après l'autre, toutes les bouteilles de bière et sortent en zigzagant.

Dans la rue, Harold fait un croc-en-jambe à un policier et l'assomme avec un fer à cheval. Une trappe providentielle, qui se lève et s'abaisse comme si elle était intelligente, tantôt le dissimule et tantôt neutralise celui qui le poursuit.

A l'hôtel, Harold se débat avec les grooms, puis l'ascenseur, puis un client dont il casse la canne en

deux et qui s'affale en s'appuyant sur ce qui reste du bâton. Il atterrit dans une salle de bains et, encore ivre, il prend peur devant le miroir où son reflet se mêle à des visages hideux.

Mildred occupe la chambre voisine. En plein sommeil, elle a quitté son lit pour faire de l'équilibre sur le rebord des fenêtres. Harold la suit, tombe, se raccroche, remonte sur la corniche. Le père s'en mêle, furieux et menaçant, et c'est au-dessus du vide qu'un pasteur marie les deux acrobates.

GET OUT AND GET UNDER (OH ! LA BELLE VOITURE ! ou OU COURT-IL ?) ●●●●

En France, des extraits ont été exploités sous les titres **HAROLD VOYAGE** et **HAROLD JOUE LA COMEDIE**. - R. : Hal Roach. - Avec Mildred Davis. - 2 bobines. - Copyright : 28 août 1920. - Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

Harold rêve que Mildred a rompu leurs fiançailles. Il se réveille. Elle téléphone. Il doit la retrouver dans une maison amie où l'on fait du théâtre amateur et où il tient lui-même un rôle. Il étrenne une voiture neuve et multiplie les incidents. Il arrive en retard. Son rival l'a remplacé sur scène, mais il part néanmoins avec celle qu'il aime.

Cet argument des plus légers est le prétexte à une extraordinaire course en voiture contre le temps, où tout se ligue, les policiers, la panne, un train de marchandises... pour empêcher Harold d'être à son rendez-vous. Les choses inanimées ont cessé d'apporter leur aide. Elles sont hostiles. Les hasards se rebellent, rien ne va plus et l'homme est rejeté d'un obstacle à l'autre, comme dans un cauchemar.

C'est un film très fort, qu'il faut voir au niveau d'un certain fantastique, même si chaque image est strictement réelle. Un plan curieux, qui a disparu dans les copies 16 mm de patronage : lorsque la voiture tombe

en panne, Harold aperçoit un drogué qui se fait une pique en pleine rue.

NUMBER PLEASE (QUEL NUMERO DEMANDEZ-VOUS ?
ou HAROLD RATE UN MARIAGE) ●●●

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Mildred Davis.
- 2 bobines. - Copyright : 2 décembre 1920. - Copie
de la Cinémathèque de Toulouse.

D'abord au téléphone, puis au milieu des pickpockets, dans une station balnéaire, Harold se débat pour conquérir Mildred et l'arracher à un rival.

Ce film détendu appartient à la tradition Keystone, beaucoup plus qu'au monde vorace et onirique de Lloyd. Néanmoins une très bonne séquence montre un mépris superbe à l'égard des « gens » : celle du téléphone.

NOW OR NEVER (POUR L'AMOUR DE MARY ou
HAROLD BONNE D'ENFANT) ●●

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Mildred
Davis. - 3 bobines. - Copyright : 12 janvier 1921. -
Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

1921. Sur le plan commercial, Pathé a deux rivaux : la Compagnie First National, avec Charlie Chaplin, et la Metro Pictures Corporation, avec Buster Keaton. A trois reprises déjà, Chaplin a réalisé des moyens-métrages : **Une vie de chien** (avril 1918), **Charlot soldat** (octobre 1918), **Une idylle aux champs** (juin 1919) et il s'apprête à tourner **Le Kid** qui fera 1 700 mètres. Quant à Keaton, il a participé à un long-métrage, **The saphead (Ce crétin de Malec, 1920)**, qui n'est peut-être pas très bon, mais qui témoigne de l'évolution du marché.

Les exploitants ont toujours besoin de comiques assez courts pour les premières parties et la demande est telle, que l'offre atteint plusieurs centaines chaque année. Mais le principe selon lequel le public ne supporte pas de rire aux éclats plus de 25 minutes, a cessé d'être une règle d'or. Pathé décide d'augmenter

la durée des films d'Harold Lloyd, de les porter à 3 bobines et de les assortir d'une campagne publicitaire. Le calcul était bon. Préfigurant le double programme, ces comédies de trois quarts d'heure (à la vitesse du muet) vont faire de Lloyd, au moment où débute le « star-system », l'une des premières vedettes du cinéma américain.

Mais **Now or never** a un double défaut. C'est un film où le scénario prend trop d'importance et où Harold s'embarrasse d'une petite fille. Qu'on le dise une bonne fois : **le comique est allergique aux gosses**, à moins qu'il ne s'agisse d'affreux jojos. Il ne supporte pas les petites filles modèles. Il est détruit par les lardons.

Harold a retrouvé Mildred, après des années d'absence. Ils s'étaient donné rendez-vous quand elle aurait 21 ans et la voici, très virginale et déjà maternelle : elle est nurse. Elle accompagne son patron dans un voyage en chemin de fer. Mais elle a pris sur elle, ce que le père ignore, d'emmener la gamine qui n'est pas heureuse en famille. Elle charge Harold de la cacher et de la dorloter pendant le voyage. Tout s'arrange néanmoins. Le père est subjugué par la faconde du jeune Yankee et renonce à courtiser Mildred, quand il découvre l'étendue de son dévouement.

Ce vaudeville à la Greuze serait insupportable, s'il n'y avait quelques brûlots au milieu des bons sentiments. Les poursuites en wagon sont d'une maîtrise stupéfiante. Au contact du train, Lloyd retrouve tout son punch et dans ce film en dents de scie, où le pire voisine avec le meilleur, les gags restent à un très haut niveau.

AMONG THOSE PRESENT (LA CHASSE AU RENARD
ou HAROLD N'A PAS DE CHANCE) ●●

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Mildred
Davis. - 3 bobines. - Copyright : 4 mai 1921. - Copie
de la Cinémathèque de Toulouse.

Harold est portier au Ritz. Parfois il endosse le pardessus d'un client et joue, quelques secondes, à l'homme du monde. Un intrigant, qui a besoin d'un faux lord anglais afin de snober la famille de Mildred, l'engage pour le week-end. Harold séduit la jeune fille et chasse le renard sur le dos d'un cheval rétif. Le père met tout le monde à la porte, sauf les deux amoureux.

Parce que le rire veut jouer à la fois sur les soirées mondaines et les gags de plein air, tout n'est pas d'égale qualité. Lloyd était déphasé au milieu des chevaux, des prairies et des arbres et je persiste à croire que l'air de la campagne ne lui valait rien.

I DO... (HEUREUX MARI) ●●●●

Des extraits ont été tirés sous des titres divers : UNE NUIT TERRIBLE, HAROLD GARDIEN D'ENFANT, JE NE SUIS PAS PAPA.

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Mildred Davis. - 2 bobines. - Copyright : 2 juillet 1921. - Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

Un miracle de précision, d'intelligence, de méchanceté. Lloyd s'est ressaisi. Il a trouvé le point d'équilibre entre l'obligation de conter une histoire et le plaisir de la truffier de gags. Il est vrai qu'il a froidement coupé les 300 premiers mètres pour ramener **I do...** à 2 bobines et qu'il a remplacé les scènes d'exposition par un plan dessiné entre deux intertitres.

Bref, Harold est marié. Un an s'est écoulé et il n'a pas d'enfant. Dans le landau qu'il pousse devant lui sous l'œil émerveillé des dames, c'est une bonbonne de whisky qui gît au fond des couvertures...

Le frère de Mildred confie ses gosses au jeune couple : un bébé et surtout un gamin de six ans qui est insupportable et qui saccage tout ce qu'il touche.

La nuit est venue. Des ombres rôdent. Un assassin s'est évadé et Harold se persuade qu'il est caché dans la maison. C'est une très belle séquence où l'auto-

suggestion crée à elle seule le fantastique, en faisant basculer un décor familier du côté de la peur. En ce sens, **I do...** est encore plus pur que **Haunted spooks**, puisqu'il n'y a ici ni complot, ni fantômes, et que les gags ne sont qu'une façon différente de percevoir les choses.

Quant à l'affreux moutard, il est parfait de tyrannie. On a envie de le tuer. Aucun attendrissement (sauf dans un plan final visiblement surajouté) ne vient fausser cette ligne de clivage. Harold est empoisonné par la famille américaine, il n'en est pas complice.

NEVER WEAKEN (VOYAGE AU PARADIS ou LE VOYAGE MOUVEMENTE) ●●●●

Réédité en sonore sous le titre français HAROLD TOUCHE DU FER.

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Mildred Davis. - 3 bobines. - Copyright : 28 septembre 1921. - Copie de la Cinémathèque de Toulouse.

Mildred est employée chez un médecin qui ne fait pas d'affaires et s'apprête à la licencier. Harold sauve la situation, en simulant dans la rue des guérisons miraculeuses et en donnant aux badauds l'adresse du docteur. Mais il croit que Mildred le délaisse, parce qu'il a pris son frère pour un rival. Il combine un suicide astucieux, qui rate, et il est transporté dans les airs, au milieu des poutrelles d'un building en construction..

C'est avec ce petit chef-d'œuvre que s'achève la série des 100 000 dollars. Harold Lloyd a conquis le marché européen, sur lequel arrivent en désordre les comédies rudimentaires de 1917 et la production des tout derniers mois. Les années 1920-1921 sont celles où le monde entier découvre le jeune homme aux lunettes d'écaïlle. Le temps est venu pour lui de signer de nouveaux contrats, de célébrer l'éclatant mariage du génie et de l'argent et de franchir le seuil des longs-métrages.

LES LONGS MÉTRAGES (1921-1947)

Harold Lloyd a tourné 18 longs-métrages qui se répartissent de la façon suivante :

a) Selon le rythme de production :

- dans les derniers mois de 1921, un film relativement court (4 bobines) : **A SAILOR MADE MAN** ;
- de 1922 à 1924 : deux films par an ;
- de 1925 à 1930 : un film par an ;
- de 1932 à 1938 : un film tous les deux ans ;
- en 1947, un tard venu : **MAD WEDNESDAY**.

b) Selon le réseau de distribution :

Lloyd est désormais partie prenante de la recette guichet. Il est intéressé à la production, qui sera diffusée par le réseau Pathé jusqu'en 1925, par Paramount jusqu'en 1938 (avec un intermède Fox en 1934) et, après la guerre, par les Artistes Associés.

c) Selon le réalisateur :

Toute la série Pathé, de **A sailor made man** à **The freshman**, a été mise en scène par l'équipe Newmeyer-Taylor, même si Fred Newmeyer est seul à signer certains titres. Chez Paramount, Sam Taylor, Ted Wilde, Clyde Bruckman, Leo Mac Carey, Elliott Nugent assurent, aux côtés de Lloyd, la réalisation technique. Nugent mis à part, ces hommes avaient connu la grande époque du burlesque américain et ils tentèrent de concilier la violence du slapstick avec la logorrhée du cinéma parlant. Enfin, **Mad wednesday** est dû à Preston Sturges.

d) Selon la recette :

Le succès commercial des longs-métrages a été foudroyant à l'époque du muet. Chaque année, le public retrouvait son héros avec des cris de joie. Je me souviens de l'enthousiasme que déclenchait, dans les années 1930, le seul nom d'Harold Lloyd, ce nom difficile à dire sur lequel on butait en riant.

Le parlant devait peu à peu l'enfoncer dans l'oubli. **The milky way** (1936) et **Professor Beware** (1938) se fondirent dans la masse des comédies américaines. Lloyd manqua sa sortie au moment même où Chaplin, le grand silencieux, faisait un retour triomphal avec **Les temps modernes**.

e) Selon la valeur :

La qualité, on le verra, est extrêmement variable. Si des films comme **A sailor made man**, **Safety last** ou **Hot water** sont un feu d'artifice, Harold va aussi jouer, sous l'influence de Mildred Davis, un rôle de garçon timide, serviable et dévoué qui est en rupture totale avec son personnage. Désormais, il y aura deux hommes en lui et on nous permettra de préférer Mr Hyde au Docteur Jekyll.

f) Selon l'accès aux copies :

Tous les longs-métrages peuvent être vus dans les Cinémathèques, à trois exceptions près : **The Kid brother**, **Speedy** et **Cat's paw**, dont les originaux existent néanmoins aux Etats-Unis.

Mais il est inutile de donner plus longtemps l'origine des copies. Ce renseignement se justifiait pour les courts-métrages, dans la mesure où des séquences, des gags, des fins de bobines avaient pu disparaître. Il fallait donc identifier les versions étudiées en fonction de leur provenance. Avec les longs-métrages, qui ont moins souffert des injures du temps, ce scrupule n'est plus de mise.

A SAILOR MADE MAN (MARIN MALGRE LUI ou AVENTURE DE MARIN) ●●●●

R. : Fred Newmeyer. - Avec Mildred Davis, Noah Young, Dick Sutherland. - P. : Associated Exhibitors et Pathé. - 4 bobines (les copies 16 mm sont incomplètes). - Copyright : 6 décembre 1921.

Le meilleur Lloyd. Un chef-d'œuvre absolu. Tout ce qui était présent et un peu contenu dans le personnage d'Harold, le défi, l'insolence, le dandysme et la superbe indifférence, tout cela éclate en liberté. C'est avec un très grand dédain que Lloyd assiste à une garden-party où, par ennui, pour faire un mot, il demande la main de Mildred. Elle n'est pas accordée et c'est avec le même détachement de Montesquiou américain qu'il s'engage dans la marine. La visite d'incorporation tourne à la confusion des militaires. Sur le bateau, sans y toucher, Harold dompte un malabar, Noah Young, qui sera désormais son esclave. Aux Indes, il retrouve Mildred prisonnière d'un rajah et il sauve la jeune fille dans une course-poursuite à travers le palais, qui fait de **Marin malgré lui** une petite merveille du film d'action.

GRANDMA'S BOY (LE TALISMAN DE GRAND-MERE) ●

R. : Fred Newmeyer. - Avec Mildred Davis, Anna Townsend, Charles Stevenson, Noah Young, Dick Sutherland. - P. : Associated Exhibitors. - 5 bobines (la version française en 16 mm est incomplète). - Copyright : 27 avril 1922.

Tourné six mois plus tard, **Grandma's boy** est indéfendable. Lloyd n'est pas un homme fini et il aura encore des réveils fracassants. Mais on doit se faire à l'idée que cet oiseau de proie dans le ciel d'Amérique sera, de temps en temps, domestiqué. Quel que soit le pouvoir de désamorçage qui est propre au cinéma, on a pourtant du mal à concevoir qu'au seuil de sa trentième année, un arnaqueur tel que lui succombe à une sorte de séni-

lité souriante. Mais ce play-boy rangé a peut-être subi, plus facilement qu'un autre, la pression des bons sentiments. Le mariage le guette, les enfants sont dans l'air, il change.

Deux êtres cohabitent sous l'enveloppe morphologique d'Harold : un ange et un rapace. L'ange est un bon garçon, timide avec les femmes, respectueux de la famille, soumis aux vieilles gens, toujours prêt à rendre service. Mais ce que fait ce cœur d'or à l'écran est absolument nul.

Et puis soudain, quand nous désespérons, le Petit Chose sort ses griffes et les films redeviennent excellents. Où s'arrêtent l'artifice et la composition, où commence la vérité d'Harold ? L'homme d'affaires a-t-il souffert d'avoir châtré le roi de l'insolence ? J'ai sous les yeux la photo du puceau étriqué de **Grandma's boy** : ce pantalon trop court, ce veston de gamin grandi, ce masque mortuaire, qui les a imposés ? L'argent ? Mildred ? Ou une obscure fixation à des remords d'enfant ?

Harold joue le rôle d'un garçon timoré que guérit sa grand-mère en lui donnant un talisman — une poignée de parapluie — qui le rend invincible. Une seule bonne scène : le récit des exploits d'un ancêtre, pendant la guerre de Sécession.

Non seulement l'anecdote est bête à pleurer, mais tout le film baigne dans ce climat de résignation qui fut le revers honteux du slapstick. Tout ici est petit, minable. J'aimerais pouvoir dire que Lloyd a bidonné son public avec une joie mauvaise. Mais honnêtement, je ne le pense pas. Il était tout, sauf ambigu. Je me rends compte qu'à le décrire comme un homme partagé entre l'enfance et l'âge adulte, entre la nostalgie et la création, entre lui et les autres, je suis en train de broser le portrait d'un intellectuel petit bourgeois et de projeter sur l'Amérique les velléités de l'éternelle Europe.

Et c'est sans doute beaucoup plus simple. **Le Kid** est sorti quelques mois plus tôt et vient de faire un

« malheur ». Ce succès commercial n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd. Prompt à flairer l'évolution des goûts, Harold Lloyd fabrique un produit comparable. Mais renonçant à faire usage d'un enfant, il joue lui-même une sorte d'homme-enfant, un « grandma's boy », un kid vieilli et timoré. Ce TALISMAN DE GRAND-MERE apparaît aujourd'hui comme une pièce défectueuse et un loupé inexplicable. En 1922, c'était une bonne affaire.

DOCTOR JACK (ET PUIS ÇA VA ou DOCTEUR JACK) ●●

R. : Fred Newmeyer. - Avec : Mildred Davis, John Prince, Eric Mayne, Norman Hammond. - P. : Pathé. - 6 bobines. - Copyright : 9 octobre 1922.

Après cette parenthèse, **Doctor Jack** renoue à pas feutrés avec le rire. L'histoire n'est pas très gaie : Harold est un docteur Tant Mieux, un Knock à l'envers. Il s'occupe des mamans délaissées, des petites filles qui pleurent et des poupées tombées à l'eau. Il est à la fois la providence du village et l'incarnation souriante d'un mythe, celui du médecin de campagne, auquel un film à succès, **The country doctor**, de Rupert Julian, allait bientôt rendre hommage.

Mildred est une riche héritière que soigne un charlatan en lui prescrivant le calme absolu. Un vieil ami de la famille appelle Harold en consultation pour démasquer l'imposteur.

La fin du film est meilleure que l'exorde. Un fou s'est échappé et rôde autour du domaine. Toujours friand de déguisements, Harold prend sa place, joue deux rôles à la fois et arrache Mildred au psychiatre. Très à l'aise dans un récit qui tient du vaudeville et du complot, il retrouve une verve que l'on croyait éteinte. Les gags sont bons parce qu'ils cessent d'illustrer la charité inventive du docteur Jack et qu'ils n'ont plus de complément d'objet.

D'ailleurs, c'est avec Lloyd une règle absolue : tant que le scénario est simplement le véhicule des situations comiques, le résultat est excellent ; mais dès qu'il s'embarrasse d'éléments étrangers — portrait psychologique, émotion douce-amère, etc... — la mécanique du rire se grippe.

SAFETY LAST (MONTE LA-DESSUS) ●●●●

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Mildred Davis, Bill Struckers, Wescott Clarke, Noah Young. - P. : Pathé. - 5 bobines. - Copyright : 25 janvier 1923.

Derrière les barreaux de sa prison, Harold attend la mort. La caméra recule en découvrant Mildred et sa vieille mère, qui fondent en larmes. Un homme en uniforme annonce : « C'est l'heure. » A l'arrière-plan, un nœud coulant pend du gibet. La caméra recule encore : un clergyman réconforte Harold qui déclare qu'il aura du courage. Plan fixe : lentement, accablés, le gardien, le pasteur, le condamné et les deux femmes se dirigent vers la potence.

Contre-champ. Toute la scène était vue à l'envers. Nous sommes sur un quai de gare. Harold attend le train. Le pasteur donne ses derniers conseils avant le départ et la fiancée est très émue. Une grille entoure le hall des bagages et le nœud coulant provient du système qui sert à prendre au vol les sacs postaux.

C'est par ce gag extraordinaire que débute **Safety last**. Dû à une simple trouvaille technique, il est l'un des plus purs que je connaisse. Généralement, ce sont les choses qui vont au secours de Lloyd. Manipulées à contresens, elles font surgir des hasards complices. Ici, d'emblée, le milieu extérieur est donné comme infranchissable. Il est tragique et clos. Si tout s'arrange pour ce jeune homme super-chanceux, c'est par une inversion de la prise de vues. En somme, l'objet manié à contresens n'est plus une poutre, un revolver ou un tramway,

ce n'est plus la chose filmée, c'est la chose qui filme, c'est-à-dire la caméra. Le hasard bénéfique a franchi la barrière du monde représenté. Il est passé dans les coulisses.

Le scénario de **Safety last** est parti d'une scène de la rue. Lloyd raconte (interview de FILM QUATERLY) :

« Je me promenais à Los Angeles, quand j'aperçus une foule immense rassemblée autour du Brockham Building. On m'apprit qu'une araignée humaine allait escalader la façade. Bientôt apparut un type assez jeune, qu'on présenta à la foule, car il y avait dans toute l'affaire un côté commercial. Sans cérémonie, l'homme se mit à grimper et cela fit sur moi un tel effet que, lorsqu'il arriva au troisième étage, je n'osais déjà plus le regarder. J'avais la gorge serrée et je partis. Mais je ne cessais de me retourner pour voir s'il était toujours là. Il réussit son ascension et fit même de la bicyclette sur le rebord du toit. C'était extraordinaire d'audace et de courage. Je revins sur les lieux, pour demander au jeune acrobate de nous rendre visite aux studios. Il s'appela Bill Struckers. Nous l'engageâmes sans savoir exactement ce que nous allions faire. Il fallait trouver quelque chose d'efficace pour amener cette escalade. Nous commençâmes à travailler avec les scénaristes et ceux-ci inventèrent une petite intrigue comme point de départ. »

Cette intrigue n'est qu'un fil conducteur. Harold a quitté son village pour faire fortune à Los Angeles. Il n'a trouvé qu'un emploi de vendeur dans un grand magasin, mais il raconte à sa famille qu'il est en train de réussir et Mildred vient le surprendre. Il faut qu'il gagne de l'argent et, cette fois-ci, très vite. Or, son patron cherche des idées publicitaires. Il lui propose celle-ci : une escalade du building, à midi, sous les yeux de la foule. Il a un ami acrobate et l'affaire est conclue. Mais au moment d'attaquer la façade, Bill Struckers est pris en chasse par un policeman rancunier. Harold le remplace, apeuré, maladroit et génial.

Ce numéro d'équilibre a fait, dans le monde entier, l'énorme succès de **Safety last**. Jamais le rire n'a été

aussi proche du vertige, mais loin de se détruire, comique et peur se mêlent jusqu'aux entrailles. De la part de Lloyd, c'est un défi aux lois du slapstick et, en même temps, une incursion dans un monde parallèle. Toutes proportions gardées, cette escalade est comparable à certains plans du **Mécano de la Générale** où la locomotive, par sa seule présence, devient un objet drôle. Lloyd et Keaton jouent sur des constructions mentales aux franges de la raison. Les choses s'animent comme dans un rêve, elles participent d'une même entreprise hilarante et absurde, elles vont à la dérive sur le réseau tendu par les apparences.

Quant au film lui-même, il provient d'une ébauche de 1918, **Lui chef de rayon**. D'ailleurs, quel est l'acteur comique des années 1920 qui n'a pas eu de démêlés avec la clientèle d'un grand magasin ? De Charlot à Ben Turpin, les références abondent. Mais **Safety last** est le triomphe du métier. Sans une faiblesse, sans une bavure, les gags s'enchaînent au millimètre et ce grand ajustage est aussi, disons-le, du très grand cinéma.

WHY WORRY ? (FAUT PAS S'EN FAIRE) ●●●

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Jobyna Ralston, Leo White, Wallace Howe. - P. : Pathé. - 6 bobines. - Copyright : 11 août 1923.

Calicot ou aristocrate, Lloyd est entré, en 1923, dans une phase de dignité imperturbable. C'est avec un très vif plaisir qu'on retrouve ici le dandy un peu las de **A sailor made man**. Malade imaginaire entouré de loufiats, Harold embarque pour l'Amérique du Sud. Il tombe en pleine révolution. Traîné en cour martiale, il contre-signe l'arrêt de mort comme s'il inscrivait son nom sur un registre d'hôtel. Dans son cachot, il domestique un géant barbu qui arrache les barreaux de la prison et tout le film devient un sabotage de la guerre civile. Téléguidé par un Harold détendu, le colosse perturbe

les lois du putsch et de l'anti-putsch. Un dernier plan, dans les rues de New York, nous montre ce géant sous l'uniforme : il règle la circulation.

Jobyna Ralston, une brune assez piquante, remplace Mildred Davis. Et peut-être à cause d'elle, **Why worry ?** a un air de vacances. C'est un film agréable et relaxé où Lloyd incarne un sportsman qui joue avec la vie. Magie de l'après-guerre, détente heureuse d'un pays jeune : il y a de tout cela dans cet Américain protégé des dieux.

GIRL SHY (CA TE LA COUPE) ●●

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Jobyna Ralston, Richard Daniels, Carlton Griffin. - P. : Pathé et Harold Lloyd Corporation. - 8 bobines. - Copyright : 12 mars 1924.

Après **Why worry ?**, Harold Lloyd se sépare de Hal Roach et fonde sa propre société de production, une entreprise familiale où il met son père et son oncle. C'est donc en toute liberté qu'il choisit de reprendre le personnage de garçon timide qui avait fait le succès financier de **Grandma's boy** et qui était nul.

On peut fermer les yeux pendant la moitié du film : un apprenti tailleur, pudique et timoré, aime en secret Jobyna Ralston... Mais le début est excellent. Harold a écrit un traité : « Comment séduire les femmes », et il imagine l'amour avec une vamp, puis avec un fruit vert.

Quant à la fin, elle est géniale. C'est la plus belle poursuite de toute l'histoire du cinéma. Harold apprend que Jobyna va épouser un coureur de dot qui est déjà marié. Il vole à son secours et je renonce à raconter cette incroyable course en voiture, à cheval, en trolley, à moto, où les gags s'emboîtent à un rythme d'enfer et où le rire atteint ce degré absolu qui est perte de soi, temps suspendu, joie ineffable. Alors Lloyd apparaît comme le plus grand de tous...

HOT WATER (OH ! CES BELLES MERES ou UNE RICHE FAMILLE) ●●●●

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Jobyna Ralston, Joséphine Cromwell, Charles Stevenson. - P. : Pathé et H.L.C. - 5 bobines. - Copyright : 24 septembre 1924.

Conçu comme **I do...**, mêlant le fantastique aux déboires familiaux, **Hot water** est d'une méchanceté totale. Harold s'est marié et nous passons sans transition aux corvées du ménage, aux courses, aux bras chargés de paquets, à la belle-mère insupportable, au beau-frère encombrant et à un affreux gosse, un neveu abusif, qu'on aimerait découper en tranches.

Harold essaie une voiture neuve où la famille s'installe en terrain conquis et, promptement, le véhicule est sac-cagé. Le soir venu, le jeune marié se saoule. Il endort sa belle-mère avec du chloroforme, puis se persuade qu'il l'a tuée. Comme elle est somnambule, elle terrorise son meurtrier avant d'être à son tour terrifiée par Harold. Et les fâcheux finissent pas déguerpir.

Hot water est un film très drôle, très dense, où la comédie de mœurs ne suscite jamais l'espèce de pitié qu'on pourrait craindre à la lecture du scénario. Et il serait bien mal venu de chercher un arrière-monde à ce tir de barrage sur la vie quotidienne.

THE FRESHMAN (VIVE LE SPORT) ●●

R. : Fred Newmeyer et Sam Taylor. - Avec Jobyna Ralston et Charles Stevenson. - P. : Pathé et H.L.C. - 7 bobines. - Copyright : 27 juillet 1925.

De **Hot water** à **The freshman**, il y a une retombée qui est due aux calculs financiers du « clan ». J'ai toutes les raisons de croire que Lloyd préférait le comique dur, l'élégance souveraine et le très grand mépris. Mais sa famille aimait trop les dollars pour n'avoir pas tiré leçon de l'état du marché. Or, **Grandma's boy** et **Girl shy**

avaient été de gros succès, parce que les gens préfèrent la naïveté à l'insolence et qu'il est plus facile de s'identifier à un apprenti tailleur qu'à un aristocrate.

Aussi **Vive le sport** reprend-il le thème de la faiblesse triomphante. Harold est un bizuth qui devient la risée du collègue, avant de gagner, par sa très belle méconnaissance des règles, le match où il y va de l'honneur étudiant.

FOR HEAVEN'S SAKE (POUR L'AMOUR DU CIEL)



R. : Sam Taylor. - Avec Jobyna Ralston, Noah Young, James Mason. - P. : Paramount et H.L.C. - 6 bobines. - Copyright : 6 avril 1926.

Millionnaire philanthrope, Harold est beaucoup plus à l'aise dans sa peau que dans celle de l'humble névrose. Un accident détruit sa voiture de sport. Il en achète une autre. Elle tombe en panne d'essence, le réservoir troué par une balle, sur une voie de chemin de fer où elle vole en éclats à l'arrivée du train. Négligemment, il retire des débris son canotier et son manteau.

Tout le film est construit sur cette indifférence. Bienfaiteur malgré lui, Harold visite un asile dont le seul intérêt est d'abriter la fille du pasteur, la jolie Ruth. Il utilise quelques mauvais garçons pour y mettre de l'ordre et ces joyeux ivrognes l'aideront ensuite à venir à bout du steeple-chase de l'amour.

Un très bon Lloyd. Des trouvailles continues. Jamais « l'air de s'en foutre » n'a été aussi radical. Tout ce qui n'est pas l'agréable périple d'une idylle qui s'encanaille, tout ce qui n'est pas Harold et Ruth, est réduit au magma êtres-choses d'un grand seigneur du rire.

THE KID BROTHER (LE PETIT FRERE).

R. : Ted Wilde. - Avec : Jobyna Ralston, Walter James, Leo Willis. - P. : Paramount et H.L.C. - 8 bobines. - Copyright : 18 janvier 1927.

Aucune Cinémathèque ne possède **The kid brother**. J'ignore tout du film, qui doit s'apparenter au cycle attendrissant, puisque Harold y prouve l'innocence de son père. Mais ce n'est qu'une hypothèse...

SPEEDY (EN VITESSE).

R. : Ted Wilde. - Avec Babe Ruth et Burt Woodruff. - P. : Paramount et H.L.C. - 8 bobines. - Copyright : 7 avril 1928.

Encore un film occulté. Faut-il s'en plaindre ? Harold vient à l'aide d'un vieux cocher de fiacre traumatisé par le progrès. C'est peut-être brillant, peut-être nul, je n'en sais rien.



Faut-il, au seuil du parlant, continuer cette filmographie ? Ne vaudrait-il pas mieux considérer qu'une carrière est finie ? La prise de son a tué le slapstick. Harold a 36 ans, il est fichu, il ne le sait pas, il persiste à tourner. Tout le monde n'a pas la chance, comme Jaurès ou Vigo, de mourir en beauté. Et c'est pourquoi j'hésite à donner les étapes d'une lente agonie où le gag va se diluer dans la logorrhée de la comédie américaine.

D'ailleurs, les scénarios se compliquent. En perte de vitesse, le rire cède la place à des intrigues alambiquées. Harold Lloyd subit le terrorisme du théâtre. Il est en porte-à-faux, comme tous ceux qui l'entourent et qui ont vécu la grande époque du muet.

Pourtant chaque film comporte un « clou », un « climax », c'est-à-dire une séquence où, pour quelques minutes, le studio en folie retrouve les gags de l'âge d'or. Mais ce « clou » rend plus pénibles encore la grisaille du récit et les demi-sourires.

Le personnage d'Harold a lui-même rejoint un certain comique provincial. Les lunettes d'écaille étaient en

1917 le signe d'un dandysme qui, comme toutes les modes, est devenu minable. Le séducteur de 1935 s'appelle Clark Gable ou Dick Powell. Il a l'œil nu, le col souple et le pantalon large. Pour cette nouvelle génération, Harold est un vieux schnock et, en très peu d'années, le play-boy de **For heaven's sake** s'est transformé en binoclard.

Peut-être les lunettes sont-elles finalement la raison d'un déclin contre lequel Lloyd lui-même, avec tous ses dollars, était aussi désarmé que la Côte d'Azur devant les congés payés. Les lunettes étaient devenues le triste privilège des gens qui voyaient mal, c'est-à-dire la marque d'une infirmité et le début d'une laideur. La beauté masculine avait alors un regard d'aigle et Harold fut condamné aux rôles désuets de doux hurluberlu.

WELCOME DANGER (QUEL PHENOMENE) ●

R. : Clyde Bruckman. - Avec Constance Cummings et Chas. Middleton. - P. : Paramount et H.L.C. - 12 bobines. - Copyright : 20 octobre 1929.

Amoureux d'une photographie, Harold fait la connaissance du modèle sur une route de campagne, devant une voiture en panne. Après quelques gags ruraux, il retrouve la jeune fille à San Francisco. Elle a un petit frère boiteux qu'un médecin oriental a promis d'opérer. Mais le docteur est enlevé par des trafiquants d'opium et Harold part à son secours dans les labyrinthes du quartier chinois.

Tourné en muet, refait en parlant, ce **Welcome danger** est interminable. Une seule bonne scène : une bagarre dans des caves truquées.

FEET FIRST (A LA HAUTEUR, réédité en France après la guerre sous le titre MONTE LA-DESSUS) ●●

R. : Clyde Bruckman. - Avec Barbara Kent, Robert Mac Wade, Noah Young. - P. : Paramount et H.L.C. - 10 bobines. - Copyright : 11 novembre 1930.

Une reprise sans génie de quelques thèmes de **Safety last**. Aux yeux de Barbara Kent, Harold se fait passer pour un homme riche, alors qu'il est vendeur dans un magasin de chaussures. L'escalade du building est amenée de façon compliquée : passager clandestin, Harold s'est caché dans un sac postal qui échoue près d'un échafaudage. L'épisode est moins bon que dans **Safety last** parce qu'il est moins rêvé. C'est un simple remake et le cœur n'y est plus.

MOVIE CRAZY (SILENCE, ON TOURNE) ●●

R. : Clyde Bruckman. - Avec : Constance Cummings et Kenneth Thompson. - P. : Paramount et H.L.C. - 10 bobines. - Copyright : 15 septembre 1932.

L'arrivée du parlant avait surpris Lloyd et sa troupe en plein tournage de **Welcome danger**. Les prises de vues avaient déjà coûté fort cher, une fortune était en jeu et les studios devaient improviser très vite des techniques nouvelles. La médiocrité était donc excusable.

Par prudence commerciale, Harold mit le film suivant, **Feet first**, dans le sillage d'un grand succès muet et il franchit le cap sans trop d'encombres.

Pour **Movie crazy**, venu deux ans plus tard, il n'y a pas de circonstances atténuantes. Le cinéma sonore est un art que l'Amérique a maîtrisé bien avant l'Europe et qui a donné à Hollywood un véritable coup de fouet. Enfin, Lloyd lui-même a eu le temps de réfléchir à son destin et **Silence, on tourne** est donc à la fois une expérience irrécusable et un point de non-retour.

Or, tout ici relève du médiocre. Harold joue le rôle de benêt qui sera désormais le sien. Je sais bien qu'il triomphe des embûches et que, de l'ancien temps, il a gardé la chance. Mais à quel pris... Le rire est médiocre : dix minutes et deux scènes, celle où Harold enfile un habit de prestidigitateur et celle où il saccage une prise

de vues maritime. La mise en scène est médiocre : Clyde Bruckman appartenait à la génération perdue qui a hérité le slapstick des primitifs américains, et en a fait un grand moment du cinéma. En 1930, ces hommes sont brusquement rejetés par l'Histoire. Et c'est sans doute avec le sentiment d'être sa propre caricature, que Bruckman dirige ici un autre zombie, Lloyd.

THE CAT'S PAW (PATTE DE CHAT) ●

R. : Sam Taylor. - Avec : Una Merkel et Georges Barbier. - P. : Fox et H.L.C. - 12 bobines. - Copyright : 17 août 1934.

Je n'ai pas pu revoir **Patte de chat**, mais j'ai gardé le souvenir d'un film assez plat où Harold, formé aux disciplines chinoises, devenait maire d'une petite ville qu'il débarrassait des gangsters et des politiciens.

1934 : Le F.B.I. nettoie l'Amérique. Hollywood célèbre cette entreprise patriotique. Le G. Man devient un héros cinématographique et la Metro lance la série : **Le crime ne paye pas**. Voilà pourquoi Ezechiel Cobb, le fils du missionnaire, autrement dit Harold, change de genre. D'ailleurs, la publicité Fox ajoute : « Vous jugerez qu'il a eu raison.. Tout est nouveau dans **Patte de chat**, sauf les lunettes d'écaille. »

THE MILKY WAY (SOUPE AU LAIT) ●

R. : Leo Mac Carrey. - Avec : Adolphe Menjou, Verree Teasdale, Helen Mack et Dorothy Wilson. - P. : Paramount et H.L.C. - 10 bobines. - Copyright : 11 février 1936.

Le directeur d'une compagnie laitière fait un speech à ses garçons livreurs et félicite les bons éléments. Harold trouble la réunion par un hoquet persistant, casse la baguette dont se sert le patron, etc... C'est ainsi que débute un film poussif où les gags sont toujours en deçà du rire.

La décadence de Lloyd fait écho à celle de Buster Keaton qui tourne de petits films pitoyables sous la direction de Charles Lamont. Laurel et Hardy s'embourbent dans le comique d'opérette. Charlie Chase, Harry Langdon, Ben Turpin réapparaissent dans de sinistres courts-métrages qui font injure à leur passé. La déchéance est générale. Un seul homme résiste, Chaplin, et quoi qu'on puisse penser du personnage, il faut lui reconnaître d'avoir osé produire **Modern times**, à l'époque imbécile de Fernandel, du calembour et de la chanson.

Bref, Harold joue ici le rôle d'un boxeur. Il a mis knock-out un champion qui avait trop bu. La compagnie laitière exploite l'incident et transforme son employé en challenger des poids moyens.. L'histoire en vaut une autre, mais le traitement est nul et Danny Kaye tournera, en 1946, un remake de **Milky way**, intitulé **The kid from Brooklyn**, qui sera aussi décevant que l'original.

PROFESSOR BEWARE (PROFESSEUR SCHNOCK.) ●

R. : Elliot Nugent. - Avec : Phyllis Welch, William Frawley et Raymond Walburn. - P. : Paramount et H.L.C. - 8 bobines. - Copyright : 29 juillet 1938.

Ce professeur d'histoire qui est perdu dans un rêve égyptien et qui croit incarner un pharaon tragique, ce professeur fait vieux, miteux, lunaire.

Et soudain, à la fin du film, Harold se réveille de sa catalepsie. Il a épousé la fille du roi de l'étain. Le père séquestre la demoiselle sur un yacht amarré dans le port de New York et solidement gardé. Que faire ? Harold s'attaque aux gens qu'il trouve sur le quai, excite leur colère et se laisse prendre en chasse jusqu'au bateau : il badigeonne les tartines qu'un pauvre type résigné s'apprêtait à manger, il passe de la peinture sur les souliers des clients d'un cireur, il jette à l'eau les dés d'une partie clandestine, il coupe la barbe d'un juif, il envoie un charretier dans une flaque...

Ce qu'on aimait chez lui, cette méchanceté spirituelle, cette légèreté impitoyable, cet art de la feinte, tout cela revit quelques instants, comme si Harold avait voulu que sa carrière s'achève en beauté.

MAD WEDNESDAY ou THE SIN OF HAROLD DIDDLEBOCK (OH ! QUEL MERCREDI) ●

R. : Preston Sturges. - Avec : Frances Ramsden, Jimmy Conlin, Raymond Walburn, Edgar Kennedy. - P. : Artistes Associés. - 8 bobines. - 1947.

Neuf années et une guerre ont passé. Lloyd a 54 ans et il porte son âge. Est-ce le besoin d'argent qui le pousse à reprendre le chemin du studio ? Certainement pas. Est-ce une sorte de démon créateur qui persiste en lui ? On le voit mal en génie hanté. Est-ce la nostalgie propre aux vieux comédiens qui font n'importe quoi, même de tous petits rôles, pour retrouver l'odeur du plateau ? Probablement.

Le film débute par un extrait de **The freshman**, la partie de rugby. La chance sourit au vainqueur. Harold est engagé par un capitaliste.

Vingt ans plus tard, il est toujours aide-comptable. On le jette à la porte avec un préavis. Il se saoule, gagne de l'argent, achète un cirque et se réveille le lendemain avec des fauves sur les bras. Le lion, qui a du courage pour deux, lui donne l'audace de relever la tête, de vaincre la torpeur qui a consommé son existence.

Cette comédie ratée fut accueillie avec faveur par la critique de gauche, qui saluait comme des victoires tous les signes de contestation du style de vie américain. C'est aller un peu vite en besogne. Harold Diddlebock n'est pas un révolté, encore moins un prolétaire conscient, et **Mad wednesday**, résurgence abusive, ne supporte pas une deuxième vision.

HAROLD LLOYD'S WORLD OF COMEDY (LE MONDE COMIQUE D'HAROLD LLOYD) ●●●

P. : Harold Lloyd. - 9 bobines. - 1962.

Montage d'extraits de **Safety last, Why worry ?, Girl shy, Hot water, The freshman, Feet first, Movie crazy et Professor Beware.**

THE FUNNY SIDE OF LIVE (FOUS RIRES) ●●●

P. : Harold Lloyd. - 9 bobines. - 1963.

Montage d'extraits de **Girl shy, The freshman, For heaven's sake, The kid brother, Welcome danger et Movie crazy.**

*

**

Au terme de cette filmographie, on s'étonnera peut-être que les faiblesses de Lloyd aient été aussi cruellement soulignées. Je n'ai jamais attaché d'importance à la politique des auteurs. Je pense que les fins de carrière ne sont pas excusées par des débuts éblouissants et que nul n'a de droits sur nous. Ni Dieu, ni maître, ni génie. Un **Jean Renoir**, qui a paru jadis dans cette collection, a montré ce qu'on pouvait attendre d'un cinéaste, fût-il un des plus forts de sa génération, et ce qu'il était puéril de lui décerner. Ce **Jean Renoir**, qui a déclenché des haines, on me permettra de dire qu'il fut, dans sa méthode au moins, l'un des textes lucides parus sur un « auteur ».

De même Lloyd, dont je conserve amoureusement les films, est à la fois le marbre et le marécage. Mais on mettra à son actif quelques heures de projection qui sont des miracles d'humour et d'intelligence et qui révèlent un don hors du commun. On lui accordera d'avoir été le plus américain des acteurs de slapstick. On lui reconnaîtra enfin une dignité qui fut la leçon glacée du rire. Trop de clowns douloureux se sont emparés du comique, trop de gens y ont fait leur beurre, pour qu'on n'ait pas envie de saluer un « pur ». Et Lloyd c'est, dans ses meilleurs moments, la plus extraordinaire densité de gags qui ait jamais vaincu la grisaille de la vie.

BIBLIOGRAPHIE MINIMA

Prodigue en confidences, encore que très secret, Harold Lloyd a livré aux périodiques américains de la fin du muet des souvenirs concordants :

— PHOTOPLAY, mai-juin-juillet 1924 : « The autobiography of Harold Lloyd ».

— PHOTOPLAY, décembre 1925 : « The most dramatic moments of my life ».

— LADIE'S HOME JOURNAL : « The hardship of fun making » (mai 1926) et « When they gave me the air » (février 1928).

Ces textes ont abouti à l'ouvrage « An american comedy », édité en 1928 à New York (Longman, Green and Co) et mis en forme par Wesley W. Stout.

Ce tronc commun a fourni aux journaux de cinéma publiés en Europe des « Mémoires » adaptés, rewrités et paradoxalement fidèles. C'est pourquoi j'ai pu utiliser certains textes de « MON CINE » ou de « CINEA », sans rien trahir de l'original. Voici les principales références :

— POUR VOUS : « Mes mémoires », du n° 57 (19 décembre 1929) à 67 (27 février 1930).

— CINEMAGAZINE : « Souvenirs de ma vie », n° 6, juin 1930.

— CINEA : « Ma formule comique », n° 10, décembre 1930. Ce texte a été repris dans « L'Anthologie du Cinéma », de Marcel Lapierre (La Nouvelle Edition, 1946) et dans la revue italienne « SEQUENZE », nos 5-6, janvier-février 1950.

— MON CINE : « Les mémoires d'Harold Lloyd », nos 571, 572 et 574 (26 janvier-16 février 1933).

— FILMS AND FILMING : « The funny side of life », vol. X, n° 4, janvier 1964.

Il faudrait ajouter un texte court, plus ou moins apocryphe : « Je suis un optimiste acharné », paru dans « POUR VOUS », n° 205.

Les interviews que Lloyd a accordées trente ans plus tard reprennent ces déclarations, presque mot pour mot :

— Interview de Arthur Friedman dans « FILM QUATERLY », n° 4, 1962.

— Interview de Herbert C. Feinstein, traduite partiellement dans « POSITIF », nos 77-78 de juillet 1966.

— Interview de Werner Schwier : « Ich war der Typ mit der Brille », dans « FILM », n° 5, décembre 1963.

Les textes généraux sont assez rares. Dans le « FILMLEXICON », Davide Turconi recense les sources américaines de 1919 à 1930. En France, les papiers de « CINEMAGAZINE » étaient nuls, à l'exception d'un entretien avec Robert Florey : « Les débuts d'Harold Lloyd racontés par lui-même », paru dans le n° 52 de 1922. Il faut attendre le numéro spécial de « CINEA » sur le comique (n° 10, décembre 1930) et la courte étude : « L'art de Harold Lloyd », de S. de Sacy, pour que le ton change.

Viennent ensuite, mais beaucoup plus tard :

— l'article « Harold Lloyd », de Nelson E. Garringer, dans « FILMS IN REVIEW », vol. XIII, n° 7, août-septembre 1962 ;

— l'article « Bebe Daniels », de De Witt Bodeen, dans « FILMS IN REVIEW », vol. XV, n° 7, août 1964 ;

— l'excellent ouvrage « Keaton et Cie », de J.P. Coursodon (Ed. Seghers, 1964), qui fait cependant à Lloyd une place de second plan et reste donc tributaire des hiérarchies venues des vulgarisateurs (Charensol, Brasillach, Sadoul) ;

— « Gli eroi della risata », de Jose Pantieri (Ed. Giordano, 1965) ;

— l'article « L'insolence de Harold Lloyd », que j'ai ici repris et intégré (« POSITIF », nos 77-78, juillet 1966) ;

— le livre très vivant de William Cahn « Harold Lloyd's world of comedy » (Ed. George Allen and Unwin Ltd, 1966) ;

— l'article de Roland Lacourbe : « Celui qu'on oublie », paru dans « CINEMA 68 » (nos 124 à 126, mars à mai 1968), qui est plein de bonne volonté, mais dont le champ d'information est très restreint.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

SERDOC

28, rue Villeroy, 69-Lyon 3° - Tél. (78) 60-77-09

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance : Premier Plan, B.P. 3 Lyon-Préfecture
69-Lyon, France

Nom et adresse complète

.....

.....

.....

T.S.V.P.

Bulletin de commande

Abonnement	
pour 12 NUMÉROS	France 48 F
(non 12 mois) à partir du n° . . .	Etranger 56 F

PREMIER PLAN

Série blanche 21 x 13

- | | | |
|------------------|-------------------|-------|
| 14 Prévert | l'unité 6,-- | _____ |
| 16 Welles | Etr. l'unité 7,-- | _____ |
| 17 Visconti | | _____ |
| 19 Vigo | | _____ |
| 20 Bogart | | _____ |
| 21 Bardem | | _____ |
| 25 Eisenstein | | _____ |
| 26 Torre Nilsson | | _____ |
| 28 Chaplin | | _____ |
| 29 Stroheim | | _____ |

Série noire 18 x 10 :

- | | |
|--------------------|-------|
| 31 Keaton | _____ |
| 32 Lubitsch | _____ |
| 35 Dziga Vertov | _____ |
| 36 Jerry Lewis | _____ |
| 37 Lattuada | _____ |
| 38 Laurel et Hardy | _____ |
| 39 G.W. Pabst | _____ |
| 40 Minnelli | _____ |
| 41 Huston | _____ |
| 42 Bresson | _____ |
| 47 Poudovkine | _____ |
| 48 Dovjenco | _____ |

Génération 70 :

- | | |
|---------------|-------|
| 27 Pologne | _____ |
| 30 Italie | _____ |
| 43 Hongrie | _____ |
| 44 Angleterre | _____ |
| 45 Canada | _____ |
| 46 U.S.A. | _____ |

- | | | |
|------------------------------------|-------|-------|
| N° spécial Renoir 22-23-24 | 18,-- | _____ |
| Nouvelle Vague (volume cartonné) | 7,50 | _____ |

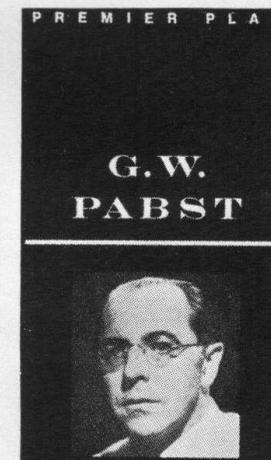
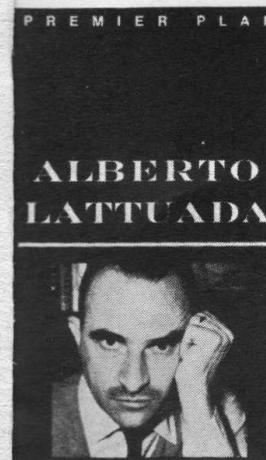
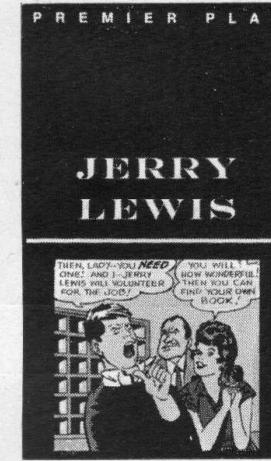
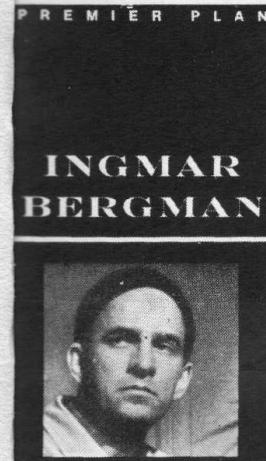
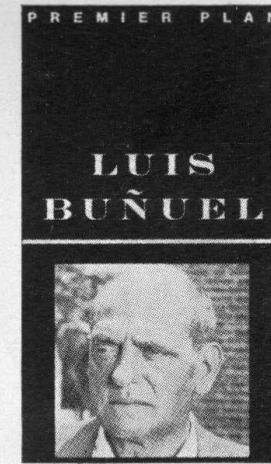
PANORAMIQUE

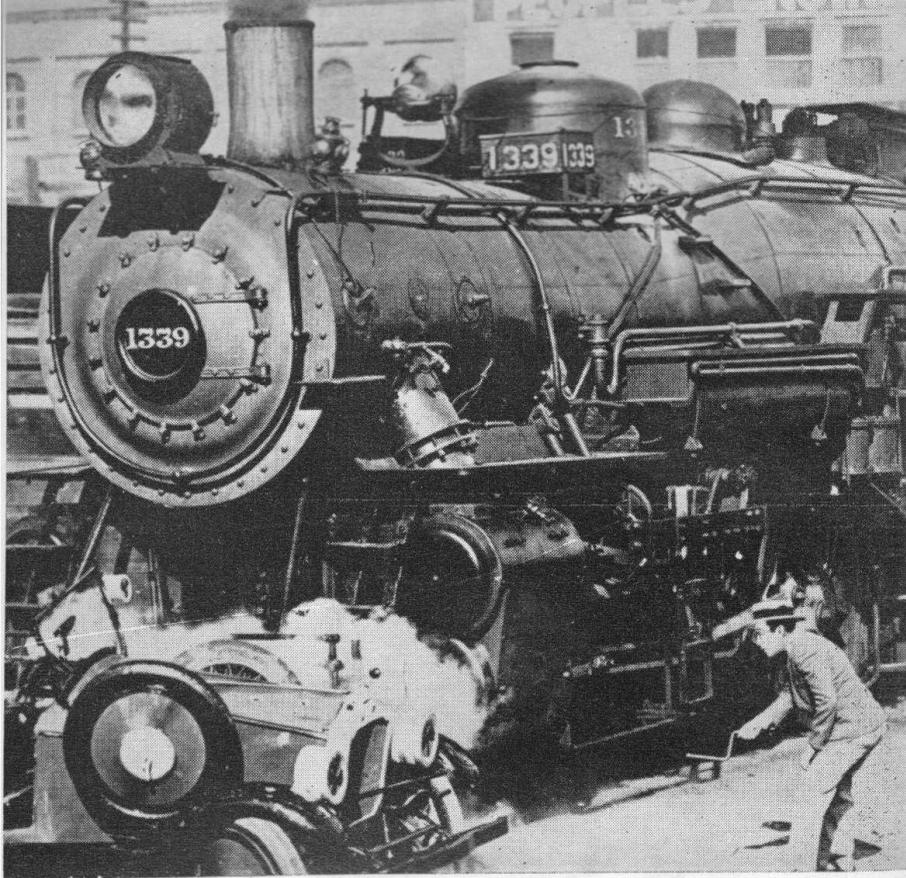
- | | | |
|---|-------|-------|
| Henri Colpi Défense et illustration de la musique dans le film | 48,-- | _____ |
| (Abonnés à Premier Plan) | 36,-- | _____ |
| Gilles Jacob Le cinéma moderne .. | 18,-- | _____ |
| (Abonnés à Premier Plan) | 12,-- | _____ |
| R. Borde, F. Buache, F. Courtade Le cinéma réaliste allemand | 27,-- | _____ |
| (Abonnés à Premier Plan) | 21,-- | _____ |

Date Total

Ci-joint la somme de (chèque bancaire
 F sous la forme de (chèque postal
 mandat

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France





PREMIER PLAN

VINCENTE
MINNELLI

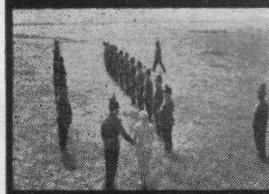
PREMIER PLAN

JOHN
HUSTON

PREMIER PLAN

ROBERT
BRESSON

PREMIER PLAN

JEUNE CINEMA
HONGROIS

PREMIER PLAN

JEUNE CINEMA
ANGLAIS

PREMIER PLAN

JEUNE CINEMA
CANADIEN

PREMIER PLAN

JEUNE CINEMA
AMERICAIN

PREMIER PLAN

VSEVOLOD
PODOVKINE

PREMIER PLAN

ALEXANDRE
DOVJENKO

NOUVELLES PRÉCISIONS SUR LAUREL ET HARDY

En publiant un LAUREL ET HARDY dans la collection PREMIER PLAN (1965), nous étions, Charles Perrin et moi, mieux placés que quiconque pour en connaître les limites. Mais nous voulions poser des jalons pour un futur travail d'ensemble dont nous ne savons encore, ni qui le fera, ni où il se fera, mais dont nous sommes sûrs qu'il sera fait.

Ces limites tiennent à l'information. Dès qu'on touche au no man's land de la culture qu'est le slapstick, on se heurte à la disparition des copies. Existent-elles à Hollywood, dans les blockhaus des producteurs ? Ont-elles été sauvées par des particuliers ? L'un dans l'autre, on est tenté de croire que tout finit par revenir à la surface et l'on veut espérer qu'un Centre mondial d'Histoire du cinéma — dont la F.I.A.F. est peut-être l'ébauche — mettra fin à l'époque insensée du chercheur individuel.

Néanmoins, nous avons lancé un appel aux amoureux du burlesque pour compléter et corriger notre filmographie. Nous remercions Jean-Pierre Coursodon, Michel Denis, J.. Le Goualch, Roger Icart, Gunter Knorr, Roland Lacourbe, R. Neveu et Gérard Roig, ainsi que Peter Konlechner, Directeur du FILMMUSEUM de Vienne, des renseignements qu'ils nous ont donnés.

De leur côté, la Cinémathèque Royale de Belgique et la Cinémathèque de Toulouse ont trouvé de nouvelles copies et voici, dans l'ordre chronologique, les précisions que l'on peut apporter à un travail qui reste provisoire.

GENERALITES

Au temps du muet, Stan Laurel a été appelé en France Rigolo. Il partageait d'ailleurs ce surnom avec un imi-

tateur de Charlot, médiocre et moustachu, qu'il reste à identifier.

En Allemagne, Laurel et Hardy sont baptisés « Dick und Doof ».

Le montage de Robert Youngson, **Laurel and Hardy's laughing twenties (Les folles années de Laurel et Hardy)**, distribué par M.G.M. (1965), comprend d'assez longs extraits de **Putting pants on Philip, The finishing touch, From soup to nuts** (1928), **Liberty et Wrong again** (1929) et quelques plans de **Sugar daddies, The second hundred years, Call of the cuckoo** (1927), **The battle of the century, Leave'em laughing, You're darn tootin, Two tars, We faw down** (1928), **Double whoopee et Habeas corpus** (1929).

Pour la Fox, Youngson a réalisé deux ans plus tard un nouveau montage, intitulé **The further perils of Laurel and Hardy (La rencontre de Laurel et Hardy)**, dont le pré-générique est tiré de **You're darn tootin** (1928) et qui groupe, dans l'ordre, des extraits de **Flying elephants, Sugar daddies, Do detectives think?, The second hundred years** (1927), **Leave'em laughing** (1928) **Habeas corpus, That's my wife, Angora love** (1929), **Should married men go home et Early to bed** (1928).

La bibliographie comporte de nouveaux documents :

— L'excellent **Laurel et Hardy** de Jean-Pierre Coursodon (« Anthologie du Cinéma », n° 8, 1965).

— Le catalogue de la maison TELEPAC-INC, 6, rue de Cérises, à Paris. Ce répertoire appelle une réserve : il donne 52 titres de courts-métrages, dont 14 ne sont que des extraits de longs-métrages.

— **Laurel and Hardy**, de Charles Barr (Studio Vista Ltd, Londres, 1967), qui est une introduction sommaire et qui a peu d'intérêt pour le lecteur français.

— **The films of Laurel and Hardy**, de William K. Everson (« Citadel », New York, 1967). La sûreté de la documentation, l'éventail des photographies, la qualité des références et la présentation typographique sont

exemplaires. Même si l'on trouve que William Everson manque parfois de chaleur pour certains films de qualité, cet ouvrage, qui est dû à un collectionneur, constitue un modèle de précision et de goût.

— La **Filmographie der Kurzfilme mit Stan Laurel und Oliver Hardy**, publiée par le Filmmuseum de Vienne.

FILMOGRAPHIE DE STAN LAUREL.

18 juin 1923. — MUD AND SAND a eu pour titre français RIGOLO MATADOR.

29 juin 1923. — THE HANDY MAN (ARCHITECTE MALGRE LUI) s'est appelé aussi UN GARS DU BATIMENT.

11 août 1923. — A MAN ABOUT TOWN a été exploité en France sous le titre BAGOUTIN EMBOITE LE PAS, ce qui laisse supposer que Bagoutin était le surnom de James Finlayson.

9 novembre 1923. — ROUGHEST AFRICA (LAUREL DANS LA JUNGLE) a été réédité au début du parlant, après la sortie de L'AFRIQUE VOUS PARLE, avec pour titre L'AFRIQUE VOUS BARBE.

23 novembre 1923. — FROZEN HEARTS est une excellente parodie de la passion slave et des films cosaques. Laurel, simple soldat de l'armée du Tsar, se déguise en femme pour sauver une jeune fille qu'un officier vient d'enlever. L'autre dégainé son revolver, le manque, appelle ses hommes à la rescousse, qui le manquent à leur tour, et Laurel s'enfuit dans le costume de l'officier. Il tombe à Petrograd dans un bal militaire où James Finlayson parade au bras d'une vamp. La jolie femme aux yeux de braise s'empare du nouveau venu. Duel à l'épée. Laurel et Finlayson se battent autour d'une fontaine givrée et la neige les recouvre lentement (Copie de la Cinémathèque de Belgique). Heureux en amour et protégé par le destin, Laurel incarne un personnage de très joyeux provocateur qui, faussant la

règle du jeu, mélange les grades et les maitresses.

1925 (?). — COW-BOYS CRY FOR IT, qui ne figure pas au Copyright, désigne un film connu en France sous deux titres : UNE TENTATIVE D'ENLEVEMENT et LA FERME EN FOLIE. La vedette en est James Finlayson, qui joue le rôle d'un fermier terrorisé par sa mule. Laurel n'y fait que des apparitions (il favorise les amours d'une brune piquante et d'un garçon timide), ce qui incite à dater ce film de 1922 ou 1923. D'ailleurs il n'a pas le punch des **Stan Laurel Series**. Une particularité : Laurel utilise déjà la mimique pleurnicharde qu'il n'aimait guère et dont il a dit qu'elle était apparue dans **Get'em young** (1926).

Enfin, Jean-Pierre Coursodon a trouvé la trace, dans des corporatifs américains, de deux Laurel inconnus : SHOULD HUSBANDS PAY? avec James Finlayson (Copyright du 26 juillet 1926) et I'LL TELL ONE avec Charlie Chase (Copyright du 8 juillet 1927).

FILMOGRAPHIE DE LAUREL ET HARDY.

13 janvier 1927. — DUCK SOUP, où Laurel et Hardy sont enfin réunis, a été mis en scène par Fred L. Guiol.

17 janvier 1927. — SLIPPING WIVES de Fred Guiol (Supervision : Richard Jones - Photo : Georges Stevens) est longuement analysé par William Everson qui le tient pour un film très drôle. Epouse négligée, Priscilla Dean veut exciter la jalousie de son mari, Herbert Rawlinson, en utilisant un homme à tout faire, Stan Laurel, dont un sous-titre dit : « qu'il ne vient de nulle part et qu'il ne va nulle part ». Présenté comme un génie littéraire et invité pour le week-end, Laurel se trompe de mari et flirte à contresens, ce qui donne lieu à une folle poursuite dans les chambres à coucher. Hardy est un maître d'hôtel digne et distant, le cheveu gominé, le visage glabre. Il n'apparaît qu'en second rôle, mais les gags visuels annoncent déjà, dit Everson, leur futur travail en tandem. Le sommet du film est un numéro de pantomime

(que Film-Office a édité sous le titre **En plein méli-mélo**) où Laurel joue avec un joyeux sadisme le double rôle de Samson et Dalila.

11 avril 1927. — EVE'S LOVE LETTERS, avec Agnes Ayres, Forrest Stanley et Stan Laurel, mais sans Hardy, a été distribué en France sous le titre UN MARI JALOUX. (La Cinémathèque de Toulouse en possède une copie très mutilée.) Nous tenons là le plus extraordinaire travesti de Laurel. Agnes Ayres veut se venger de son mari, qui est à la fois tâtillon et coureur. Elle habille son maître d'hôtel en femme, le jette dans les bras du mari et survient avant les derniers outrages. Les deux femmes, la vraie et la fausse, ont la même robe et le même chapeau, ce qui ajoute à la confusion. Avec leurs bonnes bouilles, un peu inexpressives, Agnes Ayres et Forrest Stanley banalisent l'environnement comique et l'on regrette l'absence d'un Finlayson ou d'une Mae Busch. Laurel porte le poids du film sur ses épaules, mais il y met tellement d'innocente perversité qu'il fascine les plus blasés de ses admirateurs.

11 avril 1927. — LOVE'EM AND WEEP, qui a été réalisé par Fred Guiol, n'est autre que le film dont nous cherchions le titre anglais, UN ANCIEN FLIRT, et qui fit l'objet d'un remake en 1931, CHICKENS COME HOME. Il est excellent. La splendide Mae Busch joue dans les deux versions le même rôle d'aventurière et Stan Laurel, celui de tampon. Mais c'est James Finlayson qui interprète le mari aux abois, et Oliver Hardy ne fait qu'une brève apparition en juge respectable et pommadé. (Copie de la Cinémathèque de Toulouse.) La télévision américaine a présenté un extrait de **Love'em and weep** sous le titre trompeur de **Tough luck**.

Ainsi se précisent et se confirment les conditions dans lesquelles s'est opérée la jonction Laurel - Hardy au cours de l'année 1927 :

● Janvier-avril : Hardy n'est qu'un comparse et la vedette revient à Laurel et à Finlayson.

● Mai (WHY GIRLS LOVE SAILORS ? et WITH LOVE AND HISSES) : Hardy demeure extérieur au personnage de Laurel, tout en prenant de l'importance.

● Juin (SAILORS BEWARE) : Finlayson disparaît (il reviendra ensuite, mais comme numéro trois). Laurel garde l'initiative. Il a encore le monopole de la ruse et le privilège de la réussite. Hardy n'est qu'un affreux, un « heavy ».

● Juillet (DO DETECTIVES THINK ?) : à quelques jours d'intervalle, qui sont pour nous une des énigmes du cinéma, les rôles se renversent. Le tandem Laurel et Hardy est formé pour vingt ans. Laurel devient l'idiot congénital et le pâle complice d'un acteur de génie, d'un grand aristocrate, d'une impériale rondeur, Oliver Norvell Hardy.

18 mai 1927. — WHY GIRLS LOVE SAILORS ? a eu pour titre français : IL ETAIT UN PETIT NAVIRE. La mise en scène est de Fred L. Guiol et les vedettes féminines sont Viola Ritchard (la jeune fille) et Anita Garvin (la femme fatale). William Everson, qui connaît parfaitement les collections américaines, confirme que ce film est perdu.

9 juin 1927. — SAILORS BEWARE ! (MARINS), qui est de Hal Yates, s'est appelé également A BORD DU MIRIMAR. La voleuse de diamants est Anita Garvin.

8 juillet 1927. — DO DETECTIVES THINK ? (DETECTIVES) a été réalisé par Fred L. Guiol.

17 août 1927. — SUGAR DADDIES. (A la caméra : Georges Stevens). — Un nouveau riche, James Finlayson, se réveille un matin en apprenant de la bouche de Hardy qu'il s'est marié dans la nuit. Pourchassé par des maîtres-chanteurs, il fait appel à Stan Laurel, son avocat, qui se grime en femme, pour l'aider à fuir. Tous deux reprennent un gag de **Love'em and weep** : Finlayson s'accroupit, Laurel monte sur ses épaules et le cache sous son manteau. Ils traversent un hôtel, puis un parc d'attractions et se retrouvent dans un « fun house », où

la force centrifuge agglutine les gens sur un plateau tournant. (C'est ce passage que l'on voit dans le montage de Robert Youngson). Un policier les suit, les perd de vue, se rabat sur un autre couple, lève les jupons de la dame et « à ce point, dit Everson, le deux-bobines s'achève avec tact ».

En dépit de l'inscription au Copyright, le film est sans doute antérieur à **Do detectives think ?** Hardy est en retrait, dans un rôle secondaire de maître d'hôtel, et Laurel en vedette.

2 septembre 1927. — SHOULD TALL MEN MARRY ? serait un pastiche de mélodrame : une jeune fille enlevée par le traître, un fiancé qui la sauve. Hardy ne semble pas y avoir participé et « FILM DAILY » donne le générique suivant : Réalisation de Clyde Bruckman, avec Stan Laurel, James Finlayson et Stuart Holmes.

2 septembre 1927. — FLYING ELEPHANTS (A L'AGE DE PIERRE) a eu comme autre titre LES DEBUTS DE CUPIDON. La piquante ingénue que se disputent les deux hommes est Viola Ritchard.

21 septembre 1927. — THE SECOND HUNDRED YEARS. Robert Youngson a plusieurs fois utilisé ce court-métrage. Dans **La rencontre de Laurel et Hardy**, il donne la séquence du repas mondain, chez James Finlayson, où Laurel se livre avec sa cuillère à la poursuite d'une cerise rebelle, ce qui est d'une simplicité géniale et d'un comique éblouissant.

12 octobre 1927. — CALL OF THE CUCKOO, de Clyde Bruckman, est une MAX DAVIDSON COMEDY. Rageur et barbu, Davidson interprétait d'excellents sketches d'humour juif qui n'ont jamais été réédités. Ici, il emménage dans la villa de ses rêves. Mais rien ne marche, les portes s'effondrent et l'eau du bain coule goutte à goutte dans la soupe des invités. La maison la plus proche est un asile d'aliénés dont les pensionnaires, Laurel et Hardy, James Finlayson, Charlie Chase, viennent caracoler sur sa pelouse (cf. William Everson).

Le seul passage que nous connaissions est l'extrait qui figure dans **Les folles années de Laurel et Hardy**. Les deux compères, le crâne rasé (ils tournaient en même temps **The second hundred years**), sont venus en visite, un jour de détente, et ils miment l'histoire de Guillaume Tell et de la pomme avec beaucoup de désinvolture.

17 octobre 1927. — **THE WAY OF ALL PANTS** serait, pour Jean-Pierre Coursodon, une comédie de Charlie Chase où Hardy, et lui seul, aurait joué un rôle accessoire.

17 octobre 1927. — **HATS OFF**. Avis aux Cinéma-thèques : ce film paraît perdu. William Everson signale une scène de délire collectif qui annonce **The battle of the century** ou **You' re darn tootin** : dans la rue, les gens se décoiffent l'un, l'autre et piétinent leurs chapeaux.

Il signale également qu'en 1927, le tandem a eu du mal à s'imposer : « M.G.M. et Hal Roach ne se rendaient pas compte de la mine d'or qu'ils avaient en leur possession (...). A l'époque, des numéros entiers de corporatifs étaient consacrés aux courts-métrages comiques. Pourtant, alors que M.G.M. ne lésinait pas sur la publicité, le gros paquet allait au lancement des films de Charlie Chase, de Max Davidson et de « Our Gang ». Même à la fin de 1927, Laurel et Hardy n'avaient droit qu'à de petites photos individuelles, sans qu'on précise qu'ils formaient un tandem » (p. 52). Everson compare cette erreur à celle qui fut commise à l'égard de Valentino, dont M.G.M. mit longtemps à reconnaître la valeur.

25 février 1928. — **THE FINISHING TOUCH** est un film à quatre personnages : Laurel et Hardy, qui construisent une maison en bois ; une infirmière d'un hôpital voisin (Dorothy Coburn), qui trouve qu'ils font trop de bruit ; un flic (Edgar Kennedy), qui les observe. Mais plus qu'avec les êtres, Laurel et Hardy se battent ici avec les choses : des planches, des escabeaux, des montants de fenêtres et des poignées de clous que Hardy enfourne

dans sa bouche, comme un vrai menuisier, et qu'il avale chaque fois qu'il tombe. La maison est enfin terminée. Le propriétaire en prend livraison. Un moineau se pose sur la cheminée et le toit s'écroule. Le camion que nos deux artisans avaient garé sur la pente achève, en reculant, cette magnifique destruction.

24 mars 1928. — **FROM SOUP TO NUTS** s'intercale, comme **THE FINISHING TOUCH**, entre des films de folie collective (les tartes à la crème de **The battle of the century**, les embouteillages de **Leave'em laughing** et l'arrachage des pantalons de **You're darn tootin**). C'est un sketch en décor clos. Laurel et Hardy ont été engagés par Anita Garvin, qui veut épater ses amis, pour servir un diner mondain. Maître d'hôtel d'une extrême dignité, Hardy s'affale dans un énorme gâteau à la crème, se change, revient, glisse à nouveau et détruit un deuxième gâteau, repart, sert le troisième gâteau sur une table roulante et finira tout de même par y plonger la tête. Quant à Laurel, à qui la maîtresse de maison a dit : « Will you help the salad **undressed** », il apporte la salade, en tricot de peau et en caleçon long. Tous deux se souviendront de ce film excellent quand ils saccageront, au début des **As d'Oxford**, un autre diner mondain. Enfin, **Let George do it**, que cite John Mac Cabe, constitue l'autre titre anglais de **From soup to nuts**.

19 mai 1928. — **THEIR PURPLE MOMENT**. Voici le premier en date des films de matriarcat. Si Laurel et Hardy se sont mariés bourgeoisement, ils continuent à former un couple de joyeux drilles et leurs femmes sont des empoisonneuses qui font alliance contre eux. William Everson, qui a une copie en main, complète et corrige les indications données par John Mac Cabe. Tout est venu du projet des deux hommes de fuir leur foyer et de passer une soirée au bowling. Laurel a réussi, chaque fin de semaine, à cacher un peu d'argent de poche à l'intérieur d'un portrait, en découpant au rasoir la veste

du sujet, qui tourne comme une porte de coffre-fort. Les femmes remplacent les dollars par de faux billets qui sont la réclame d'une marque de cigare. Laurel et Hardy partent en bordée avec leur monnaie de singe, se laissent accrocher par deux jolies filles et vont dans le night-club le plus cher de la ville. Le « show » est agréable, les steacks succulents, mais un dernier coup d'œil aux dollars leur révèle la triste vérité. Le serveur soupçonneux, les épouses en colère, un chauffeur de taxi dont le compteur tourne et une affreuse commère venue en droite ligne du film de Griffith, **A travers l'orage**, déclenchent un combat homérique avec des assiettes de soupe.

8 septembre 1928. — **SHOULD MARRIED MEN GO HOME**. Hardy et sa femme voient arriver avec terreur leur ami Laurel et tentent en vain de lui faire croire qu'ils sont absents. La venue de Laurel suffit à déclencher des catastrophes : rideaux arrachés, phono brisé... Madame Hardy se débarrasse des deux hommes en les envoyant au golf. Le terrain est marécageux. Les joueurs se chamaillent, ce qui provoque en escalade une assez belle série de bagarres dans la boue.

6 octobre 1928. — **EARLY TO BED**. Il s'agit du film très curieux sur lequel s'achève le montage de Youngson, **La rencontre de Laurel et Hardy**. Rarement les rapports entre les deux compères ont été plus proches de la complicité bourreau-victime, avec renversement des rôles. Laurel est devenu le domestique de son ami Hardy, un élégant sportsman enrichi depuis peu, qui s'amuse le soir, quand il est éméché, à faire des niches à son valet. Aussi, un beau matin, Laurel décide-t-il de partir. Hardy refuse et l'autre casse un bibelot, puis deux, puis dix, s'acharne après les vitraux et entreprend la destruction de la villa. La bagarre se poursuit dans le jardin, près d'une fontaine dont la vasque est ornée de têtes, sculptées grandeur nature à l'image du propriétaire. Laurel jette son maître à l'eau. Hardy se cache au

milieu de ses effigies. Puis il part d'un rire vengeur, se relève triomphant et envoie à son tour Laurel dans le bassin.

29 décembre 1928. — **WE FAW DOWN**. C'est une comédie conjugale dont le ressort est la vengeance. Laurel et Hardy ont l'intention d'aller faire un poker, mais ils disent à leurs femmes qu'ils se rendent au spectacle. Le théâtre prend feu et les épouses, en apprenant la catastrophe, sont saisies de remords. Puis elles découvrent la vérité : leurs conjoints ont suivi chez elles deux jolies filles peu farouches. Elles s'arment de fusils et les surprennent en caleçons, en train de se glisser hors de l'appartement. Elles épaulent, elles tirent et, de toutes les fenêtres, bondissent dans le vide des maris adultères... (cf. W. Everson).

28 janvier 1929. — **LIBERTY** est la splendide histoire de forçats dont nous nous demandions s'il ne s'agissait pas de **The way of all pants**. Laurel et Hardy enfilent à la hâte des vêtements civils, se trompent de pantalons et grimpent au sommet d'un building en construction... A la télévision américaine, un extrait de ce film a été projeté sous le titre **Don't shove** et William Everson signale l'existence d'une copie-pirate, intitulée **Criminals at large**.

5 mars 1929. — **WRONG AGAIN** n'a pas la verve de **LIBERTY**. C'est cependant une prouesse technique, puisqu'un cheval monte sur un piano et y reste immobile, tandis que les deux hommes essaient d'arranger un des pieds de l'instrument. Un tableau de Gainsborough, intitulé « The blue boy », a été volé. Laurel et Hardy ont cru qu'il s'agissait du cheval « Blue Boy » et font entrer l'animal chez l'amateur d'art.

11 mars 1929. — **THAT'S MY WIFE**. Stan s'est incrusté chez son ami Oliver. Excédée, Madame Hardy quitte le domicile conjugal. Un oncle annonce sa visite. Il veut voir si Hardy et sa femme forment un ménage heureux, avant de leur léguer sa fortune. Laurel se

déguise donc en femme et prend la place de Madame Hardy. L'oncle arrive et le trio se rend dans un cabaret. Un noceur fait de l'œil à Laurel. Hardy le coiffe d'un bol de potage. Un serveur vole un diamant et le glisse dans la robe décolletée de Stan qui danse avec Hardy. Tous deux se réfugient derrière des tentures, l'un aidant l'autre à se déshabiller, mais ils sont constamment surpris par des fâcheux. L'oncle s'en va en maugréant. Le travesti a été inutile. Les deux compères quittent la boîte de nuit et le noceur, qui les guettait, coiffe à son tour Hardy d'une assiette de soupe.

27 juin 1929. — **HABEAS CORPUS** est une des plus extraordinaires comédies macabres de toute l'histoire du cinéma. Nous renonçons à conter en détail cette aventure dans un cimetière, avec des tombes fraîches, des fantômes et de faux cadavres. Disons seulement aux amateurs de fantastique qu'il existe encore de très belles copies de ce chef-d'œuvre.

3 septembre 1929. — **BACON GRABBERS**. Nous tenons tous nos renseignements de l'ouvrage de William Everson. D'abord le générique : mise en scène de Lewis Foster, scénario de Leo Mac Carey, photo de Georges Stevens, avec Edgar Kennedy (le client), Jean Harlow (sa femme) et Charles Hall. Ensuite le scénario :

Laurel et Hardy doivent délivrer une assignation et reprendre un poste de radio impayé. Enfin le jugement critique : il s'agit d'un film conçu dans l'esprit de **Big Business**. Il est formé de deux parties : la remise de l'assignation, la poursuite autour de la maison, la perte du document au moment crucial, où Laurel se trompe et donne à Kennedy le livret d'une chanson ; ensuite, la récupération du poste de radio.

Bacon Grabbers ne comporte aucun dialogue, mais il a été tourné en deux versions, l'une muette, l'autre sonore et le récit est parfois un peu mou à cause « de l'utilisation délibérée d'effets sonores spécifiques » (p. 90).

3 septembre 1929. — **ANGORA LOVE** a eu pour titre français : **A L'EAU, A L'EAU**. Laurel et Hardy sont poursuivis par une chèvre qui entre dans leur chambre. Ils se mettent en devoir de laver l'animal. L'eau suinte à travers le plancher et réveille le propriétaire. Dans le baquet, Laurel prend la place de la chèvre... Mais **Angora love** reste en deçà de notre attente, comme **Wrong again**. L'intervention des animaux dans le slapstick était une erreur, parce que le travail de dressage ralentissait la prise de vues, énervait le plateau, bloquait les gags et enlevait aux films cette fluidité dans le délire, sans laquelle il n'y a pas de comique véritable.

11 septembre 1929. — La copie de **THE HOOSE-GOW (DERRIERE LES BARREAUX)**, que nous avons en main, était incomplète. Celle de « Télé Pac Inc » s'achève sur une visite du Gouverneur et une bagarre générale.

9 décembre 1929. — **BERTH MARKS**. Laurel et Hardy sont des musiciens minables qui vont de ville en ville. Sans « timing », sans « climax », c'est, paraît-il, une des rares comédies totalement ratées. Le film conte un voyage en couchettes, où nos héros éprouvent le plus grand mal à s'installer et à se mettre à l'aise, puis une arrivée en caleçons et une descente en toute hâte. **Berth marks** avait été tourné en double version, muette et sonore, ce qui pour Everson est la cause de l'échec : « Le compromis fut simplement barbant » (p. 83). Allant plus loin, je pense que si Laurel et Hardy ont été les seuls acteurs de slapstick à franchir le cap du muet sans y laisser leur réputation, ils ont eu cependant un passage difficile. Peu ou prou, ils ont été eux-mêmes traumatisés par cette révolution technique.

13 février 1930. — Voici la seule erreur grave : le film que nous avons décrit sous le titre **Chicken come home** s'appelle **Blotto (La Noubu ou Une nuit extravagante)**. Malgré les apparences, il n'est pas de James Horne, mais de James Parrot, ce qui prouve que Parrott,

généralement très bon, avait lui aussi des passages à vide.

16 juillet 1930. — Autre titre français de THE LAUREL-HARDY MURDER CASE : FEU MON ONCLE.

9 février 1931. — Roger Icart a trouvé dans un vieux « CINEMONDE » une curieuse information. Laurel et Hardy auraient tourné un court-métrage intitulé **The chiselers**. Le titre figure au Copyright, à la date du 9 février 1931. C'est une production Hal Roach et M.G.M., en trois bobines, réalisée par James Horne. De quoi s'agit-il ? Nous l'ignorons.

3 mars 1931. — L'erreur commise à propos de **Blotto** se répercute sur le sketch n° 3 des **Trois mariages de Laurel et Hardy**, décrit page 72, dont nous disions prudemment que le titre anglais était inconnu, et qui correspond à **Chicken come home**. Cette fois, le compte y est.

16 avril 1931. — LAUGHING GRAVY. Dans la version tournée en espagnol, qui s'appelle **El canelo**, la conclusion est différente : Laurel et Hardy s'apprêtent à déguerpir. Mais un agent de police apporte un arrêté municipal : l'immeuble a été mis en quarantaine et nul ne peut le quitter. On entend un coup de revolver. Fou de rage impuissante, le propriétaire a mis fin à ses jours... La fin attendrissante, que nous tenions pour une erreur, est donc particulière à la version française.

4 février 1932. — ANY OLD PORT (STAN BOXEUR), de James Horne, a eu chez nous une mésaventure. Ce court-métrage de deux bobines, dont chacune constitue un sketch indépendant, a été divisé en deux. On a parfois placé la première bobine au début du moyen-métrage **Pardon us (Sous les verrous)**, de James Parrott, et la deuxième à la fin. Rétablissons la continuité : Laurel et Hardy prennent une chambre dans un bouge à matelots. Le taulier s'apprête à épouser de force sa jeune et jolie servante. Ils sauvent l'ingénue, après une très belle empoignade. Un peu plus tard, Hardy s'im-

provisé manager, entraîne Laurel dans un combat de boxe et mise tout leur argent sur l'adversaire. Mais Laurel est vainqueur...

26 mai 1932. — THE CHIMP s'appelle en France **PRENEZ GARDE AU LION**. C'est loin d'être une réussite, bien qu'il s'insère entre deux merveilles, **The music box** et **County hospital**, et qu'il porte la signature de James Parrott. Il a pourtant un ton assez curieux. Laurel et Hardy travaillent dans un cirque qui est si minable, si dépeuplé, que la parodie devient une célébration amère. De quel spectacle s'agit-il ? De cirque ou de cinéma ? D'une mise en boîte des clowns, que le cinéma comique a toujours surpassés ? Ou d'une auto-critique de Laurel et Hardy, s'interrogeant eux-mêmes sur la nature de leur métier ? Quoi qu'il en soit, le cirque fait faillite. Ils récupèrent un singe, Ethel, qu'ils introduisent dans leur chambre. L'animal fraternise avec Laurel et empoisonne l'existence de Hardy. Cette présence crée une situation triangulaire et c'est peut-être la seule fois où les deux hommes sont divisés par ce qui est, symboliquement, une question de femme. D'ailleurs Ethel est aussi le nom de l'épouse volage de l'hôtelier et le film joue sur cette équivoque. A tous égards, **The chimp** apporte une note discordante et sa lenteur, sa maladresse indiquent peut-être que la magnifique santé morale du couple Laurel-Hardy reposait sur du sable. Mais j'ai trop pratiqué le rouleau compresseur de l'explication sartrienne, pour ne pas me méfier de cette socio-psychanalyse autoritaire qui a pour mot d'ordre et pour tarte à la crème l'ambiguïté.

13 février 1934. — Le titre exact d'OLIVER THE EIGHTH est THE PRIVATE LIFE OF OLIVER VIII.

14 mars 1934. — Une dernière précision, qui vient d'Amérique. Le sketch de **Hollywood party of 1934**, une bataille avec des œufs durs, a été intégré à un nouveau montage, **M.G.M.'s Big parade of laughs**, de Robert Youngson.

P R E M I E R P L A N

série « le cinéma comique »

- | | |
|------------|---|
| N° 28 | CHARLES CHAPLIN
par B. Amengual |
| N° 31 | BUSTER KEATON
par M. Oms |
| N° 36 | JERRY LEWIS
par J.L. Leutrat + L. Simonci |
| N° 38 | LAUREL ET HARDY
par R. Borde + C. Perrin |
| N° 49 | HAROLD LLOYD
par R. Borde |
| A paraître | LES MARX BROTHERS
par E. G. Laura |

L'abonnement à 12 numéros :
France : 48 F — Autres pays : 56 F

Le N° 6 F



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
édite **Premier Plan**, **Revue Mensuelle** et **Panoramique**
collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
(Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 49, Novembre 1968

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA