

LA GRANDE HISTOIRE ET LE PETIT THEATRE D'ERNST LUBITSCH...

Ernst Lubitsch est, dans l'imaginaire collectif, le cinéaste d'improbables pays d'Europe centrale ou encore de royaumes imaginaires. Nombreux sont ses films allemands dont l'intrigue se situe ailleurs que dans son pays natal. Seuls six de ses films américains se déroulent – entièrement, mais le plus souvent seulement en partie – sur le sol des Etats-Unis.

Par ailleurs, hormis dans l'incontournable « *To be or not to be* », le rapport à l'Histoire, et particulièrement à l'Histoire contemporaine, peut sembler distant dans l'œuvre de ce cinéaste dont l'image frivole est avant tout liée à un genre : la comédie romantique et à son arsenal de conventions diverses (intrigue mondaine, couples qui se font, se défont, se refont, psychologie des personnages basée sur une alternance de sang froid et d'hystérie, dialogues très écrits et d'une rare vivacité, décors sobres mais luxueux, atmosphère théâtrale et, pour les films des années 30 – décennie de la maturité pour Lubitsch – une volonté affichée de divertir le public en l'éloignant des avaries nombreuses et tragiques provoquée par la crise économique de 1929 et sa conséquence première et directe : la Grande Dépression.

Il semble donc au premier abord que le cinéaste berlinois émigré aux Etats-Unis n'est fait que peu de cas de l'Histoire immédiate, du contexte contemporain dans lequel ses films ont été réalisés. Pourtant il n'en est rien... Si absorption des tensions de l'époque il y a bel et bien dans le genre de films dans lequel officie Lubitsch, il ne s'agit néanmoins pas pour son cinéma de les nier.

Des films allemands à grand spectacle pour lesquels le cinéaste sera invité à travailler à Hollywood jusqu'aux ultimes comédies sophistiquées de sa carrière américaine, il est même possible d'avancer l'hypothèse que le fil des sombres événements historiques qui émaillent les années 1930 et 1940 va conduire ce parfait représentant de la comédie glamour hollywoodienne vers une mise en scène de plus en plus singulière des traits politiques et économiques les plus saillants de son époque.

De quelle manière ? Qu'en émerge-t-il ?

MADAME DUBARRY (1919)

Scénario: Fred Orbing et Hans Kräly.

Photographie: Theodor Sparkuhl.

Décors: Kurt Richter.

Costumes: Ali Hubert.

Interprétation:

Pola Negri,

Emil Jannings,

Reinhold Schünzel,

Harry Liedtke...

Production: Projektions-AG Union, Berlin.



S'il débute dans le cinéma en tant que comédien dès 1913, la carrière de Lubitsch-cinéaste commence en 1914. Avant la première guerre mondiale, l'Allemagne ne s'est guère préoccupée d'industrie cinématographique. Le pays se fournit au Danemark et en France. Comme souvent, c'est en raison de la guerre qu'un cinéma national va se développer : à partir de 1914, il n'est évidemment plus possible pour l'Allemagne d'acheter les actualités à la France. Dès 1918, l'Allemagne sera devenue la première industrie cinématographique européenne ! Le cinéma à grand spectacle prend à ce moment-là une place privilégiée en Allemagne : il s'agit d'animer les foules à l'écran comme dans la réalité. Lubitsch est considéré dès 1919, comme l'un des meilleurs spécialistes du genre. Il faut distraire le peuple vaincu qui doit de surcroît faire face à de profondes difficultés économiques. Le traité de Versailles ayant coupé à l'Allemagne de nombreuses possibilités d'exportation, c'est au cinéma que revient la tâche ardue de maintenir la présence allemande sur le marché international. L'un des fondamentaux du système-Lubitsch va alors se mettre en place : la stratégie du déplacement géographique de l'intrigue. Comme il serait inopportun de traiter de l'histoire allemande, Lubitsch va choisir non sans une certaine ironie un contexte français. Le sujet est frivole, son caractère sexuel est évident. « *Madame DuBarry* » n'en demeure pas moins un film grave qui passe avec aisance d'une première partie boulevardière à un final tragique. Le long-métrage sera un succès en Allemagne mais surtout aux Etats-Unis et jouera – avec « *Anne Boleyn* » en 1920 et « *La femme du pharaon* » en 1921 – un rôle décisif dans le départ du cinéaste Berlinoise pour Hollywood. Le film finira même par

Métrage original: 2 280 mètres.

Première: 18 septembre 1919 à Berlin.



sortir en France où son succès fera scandale (l'histoire de France réécrite par un allemand sera taxée par la critique de « propagande anti-française »). On prétend encore aujourd'hui que c'est à « Madame DuBarry » et à son succès américain que l'Allemagne doit une relative survie économique sur le plan international... Ce qui est en revanche certain, c'est qu'avec cette « grande mise en scène » historique, où l'idée du théâtre est déjà centrale, Lubitsch devient le cinéaste allemand le plus en vue du moment. Son œuvre naissante peut alors se décomposer en deux veines distinctes : des superproductions en costumes y côtoient des farces roboratives – telles « La princesse aux huîtres » en 1919 ou « La chatte des montagnes » en 1921 – qui constituent une sorte de laboratoire formel pour le cinéaste (notamment du point de vue de l'utilisation du cadre). Du décor et des accessoires découlent déjà une mise en scène dont le paradigme est et restera le théâtre. En outre, le cinéaste propose déjà, dans les deux types de films, une étonnante galerie de personnages déplacés : ainsi la DuBarry est-elle issue du peuple et gravira-t-elle les échelons de la réussite sociale tout en demeurant partagée entre deux castes diamétralement opposées. Cette dramaturgie de l'hésitation se fera récurrente dans l'œuvre du réalisateur. Elle se calque sur les fluctuations du désir et s'exprime à travers une mise en scène des puissances du faux en reposant principalement sur le schéma du trio amoureux pris dans la tourmente de la grande Histoire... « To be or not to be », déjà.

L'HOMME QUE J'AI TUE (1931)
(The man I Killed / Broken Lullaby)

Scénario: Samson Raphaelson et Ernest Vajda
d'après la pièce de Maurice Rostand et son
adaptation américaine par Reginald Berkeley.

Photographie : Victor Milner.

Musique : W. Franke Harling.

Décors : Hans Dreier.

Interprétation :

Lionel Barrymore,



Ce film occupe une place à part dans l'œuvre du cinéaste : c'est un pamphlet. L'ouverture est à elle seule un véritable brûlot contre l'hypocrisie des nations, leur mépris de l'individu et la fascination du peuple pour la glorification nationaliste : une parade militaire est vue par un cul-de-jatte, qui vend de petits drapeaux français, à travers le vide laissé par la jambe manquante d'un soldat démobilisé ! Cette sorte de pastiche de contre-plongée en dit long sur le regard que porte Lubitsch sur la situation politique de l'Europe au lendemain de la crise économique de 1929. C'est l'heure de la montée irrésistible des nationalismes les plus radicaux. Hitler sera élu chancelier deux ans plus tard. Tout le film est dominé par un authentique sentiment d'urgence pacifiste – l'idée même de parade ou de commémoration semble insupportable au cinéaste.

L'histoire est celle d'un soldat français démobilisé qui décide d'aller en Allemagne à la rencontre de la famille de l'homme qu'il a tué sur le champ de bataille. Face aux parents du jeune homme, le courage lui manque. Un mensonge en entraînant un autre, il reconforte le couple âgé. Seule la fiancée du soldat mort au combat le percera à jour. Petit à petit, le jeune français remplacera sa victime au sein d'une famille qui lui finit par lui vouer un amour

Nancy Carroll,

Phillips Holmes...

Production : Ernst Lubitsch pour Paramount.

Durée : 77 minutes.

Première : 19 janvier 1932 à New-York.



sincère.

Lentement, le film construit un personnage d'expatrié volontaire, dévoré de culpabilité et qui va s'amender, de manière tout à fait immorale, par le mensonge. Le jeune homme, tout d'abord en visite, se fera petit à petit adopter par le pays ennemi. Il s'agit pour Lubitsch d'inscrire subtilement la silhouette de son personnage dans ce nouveau cadre, de le regarder se faire graduellement une place dans ce nouvel environnement. La place, dans le cadre, sur scène comme dans la société, est une question fondamentale pour Lubitsch. Et c'est le mensonge (le théâtre encore et toujours) qui permet à l'individu d'en changer en interprétant d'autres « rôles » que le sien... Le final, où le meurtrier et la fiancée du défunt interprètent pour les parents la partition favorite du défunt, est un exemple parfait d'économie narrative dans la mesure où la musique – qui se substitue au dialogue – y est montrée comme un langage du corps, son extension et expression directe, qui subvertit les mots et rend caduque jusqu'à l'idée même de mensonge.

LA VEUVE JOYEUSE (1934) (The Merry Widow)

Scénario : Ernest Vajda et Samson Raphaelson
d'après l'opérette de Franz Lehár « Die lustige
Witwe », livret de Victor Léon et Léo Stein.

Photographie : Oliver T. Marsh.

Adaptation musicale : Herbert Stothart.

Décors : Cedric Gibbons.

Costumes : Ali Hubert.

Chorégraphie : Albertina Rasch.

Interprétation :

Maurice Chevalier,



L'ouverture du film vient en quelques sortes rejouer sur le mode du pastiche celle de « L'homme que j'ai tué » : le lieutenant Danilo (Maurice Chevalier, nouvelle et durable figure immigrée chez Lubitsch), parade dans les rues de la capitale de Marshovie, pour le plus grand plaisir des femmes du royaume, au son d'une chanson qui ne considère l'idée de conquête que sous l'angle de la séduction et en profite pour déprécier au passage le drapeau et son poids symbolique de velléités bellicistes !

Le film appartient à la veine musicale de Lubitsch. Ramassée au début des années 30, les opérettes – qui lui ont en quelques sortes permis de passer du cinéma muet au cinéma parlant – sont des éléments essentiels de la vision de l'Europe exprimée par le cinéaste au tournant des années noires. Inaugurant, sur le sol américain, la méthode déjà éprouvée du décalage géographique du récit, le cinéaste la pousse plus avant encore en inventant pour l'occasion un royaume fantôme. Le procédé lui permet d'attribuer des mœurs plus que légères à un pays autre que les Etats-Unis, producteurs du film. Ainsi Paris, la côte d'Azur, l'Europe de l'Est, Berlin, Londres seront les lieux d'élection des petits théâtres de Lubitsch davantage que les villes américaines où se déroulent l'essentiel des comédies de Hawks, Capra, McCarey ou bien encore Cukor à la même époque. Il est amusant de noter que l'un des rares films du Berlinois à se dérouler aux Etats-Unis est un film allemand : « La princesse aux huîtres », réalisé en 1919¹. Ce système de « délocalisation » du récit permet en outre à Lubitsch

¹ Peuvent également être considérés comme se déroulant aux Etats-Unis, le très court sketch de « Si j'avais un millions » en 1932, une petite partie de « Sérénade à trois » en 1933 dont les héros sont américains mais pour l'essentiel plongée dans un stupre tout européen voire parisien, « Illusions perdues » en 1941 et « Le ciel peut attendre » en 1943.

Jeannette MacDonald,

Edward Everett Horton...

Production : Ernst Lubitsch pour MGM.

Durée : 99 ou 103 minutes.

Première : Le 11 octobre 1934 à New-York.

Une version française fut tournée simultanément, dialoguée par Marcel Achard et interprétée par les deux mêmes acteurs principaux alors que l'essentiel des rôles secondaires sont, eux, interprétés par des acteurs français.



Notre pays ne connaît pas la guerre



*Sans bataille,
jamais pour la bannière*



*Sans bataille,
jamais pour la bannière*



Mais pour les jolies rosières



*Encerclés par les tresses,
Battus par la tendresse*



*Sans bataille,
jamais pour la bannière*

ANGE (1937)
(Angel)

Scénario : Samson Raphaelson d'après la pièce de Melchior Lengyel « *Angyal* » et son adaptation anglaise par Guy Bolton et Russell Medcraft.

Photographie : Charles B. Lang, Jr.



de donner une image tout à la fois amoral, très agréable et finalement flatteuse de l'Europe dans la mesure où le vieux continent apparaît comme le lieu du plaisir. On le voit, c'est par un contournement géographique que le cinéaste s'accommode de la chape moralisatrice que fait peser le code de production Hays. Dans le même temps, Lubitsch raille le nationalisme : une riche veuve – elle possède la plus grande part des moutons et des vaches du pays ! – décide de partir pour Paris afin de s'y marier. Si un tel projet aboutit le pays court à la ruine ! Le roi dépêche donc en urgence le séducteur Marshovien numéro un – Danilo, l'amant de la Reine ! – pour remédier à cette délicate situation. Sur le mode de la farce, le film mêle, comme dans « *To be or not to be* », crises internationale et amoureuse.

Le final, où Danilo épouse la veuve dans une cellule de prison (l'art du décalage encore) à l'instigation de toute une société est un modèle d'utilisation du décor qui, à lui seul, condense – c'est là une facette de l'art du cinéaste qui se développe aux USA – tout un discours sur la menace que l'institution fait planer sur le plaisir ! Le film sera d'ailleurs considéré comme « immoral » et la censure recommandera treize coupes que personne n'effectuera jamais : Irvin Thalberg, figure hollywoodienne majeure et producteur du film, siégeant également à la commission de censure, se refusera à mutiler le film.

Ce réseau de relations permettra d'ailleurs à Lubitsch de devenir le seul réalisateur de toute l'histoire d'Hollywood ayant jamais dirigé un grand studio, la Paramount, dans les années 40, où il produira notamment deux des cinéastes qui pourront ensuite être considérés comme ses héritiers plus ou moins directs, Joseph L. Mankiewicz (futur réalisateur d'« *Un guêpier pour trois abeilles* » et du « *Limier* ») et Otto Preminger (dont, par exemple, « *La lune était bleue* » évoque souvent Lubitsch).

Echaudé par l'expérience de « *La veuve joyeuse* », Lubitsch épure encore son matériau. « *Ange* » est un sommet de raffinement stylistique. Tout ce qui est décisif pour le récit est pratiquement laissé hors champ ! Lubitsch fait ici une sorte d'acte de foi en cela qu'il place dans son spectateur une confiance quasi-totale. D'une manière générale, les films américains d'Ernst Lubitsch relèvent d'une toute autre nature que ceux de son œuvre allemande : d'une matière burlesque plutôt brute, le comique frontal de la « farce bavaroise » s'oppose en terme de récit, c'est-à-dire de construction, à l'humour elliptique des comédies sophistiquées américaines. Entre les deux, plus encore qu'à un désir de

Prises de vues en Europe : Harry Perry et Eric Locke.

Musique : Frederick Hollander.

Décors : Hans Dreier et Robert Usher.

Costumes : Travis Banton.

Interprétation :

Marlene Dietrich,

Herbert Marshall,

Melvyn Douglas,

Edward Everett Horton...

Production : Ernst Lubitsch pour Paramount.

Durée : 98 minutes.

Première : 29 octobre 1937.



raffinement, c'est à une entreprise de raffinage que nous assistons : c'est en effet là une opération que permet l'industrie (hollywoodienne) au réalisateur qui va inlassablement épurer son œuvre allemande² (« *La chatte des montagnes* » est en quelque sorte le brouillon de « *Ninotchka* » par exemple).

« *Ange* » se présente comme le film où l'art du récit lubitschien laisse le plus possible l'histoire dans le hors champ à l'instar de l'Histoire tout court (l'art de Lubitsch repose sur le « comment ne pas raconter l'histoire du tout » écrivait Truffaut). Le rôle des portes est à ce propos déterminant tant elles séparent ou réunissent deux à deux les trois protagonistes comme il en irait de nations au bord de la rupture diplomatique. Le couple du film, à l'image de l'Europe en 1937, est au bord du gouffre et « *Ange* » suggère continuellement la grande catastrophe à venir qui demeure jusqu'au bout dissimulée, mais qui irrigue, comme par capillarité, le film entier d'une inquiétude et d'une mélancolie tenaces. Ainsi l'Histoire de l'entre-deux guerres est utilisée comme antichambre, ou plus exactement chambre d'écho, de la faillite du couple. Comme il le fera ensuite dans « *To be or not to be* », le cinéaste mène l'histoire intime en parfaite corrélation avec la grande Histoire dans la mesure où cette dernière pèse inexorablement sur la première. La montée du sentiment nationaliste imprègne en fait l'ensemble d'un film qui n'est pas une comédie mais bel et bien un mélodrame d'une extrême pudeur. La décomposition de l'Europe agit, tacitement, sur les destins individuels.

Le film pose clairement la dialectique corps-langage comme l'un de ses moteurs symboliques. Comme souvent chez Lubitsch, des personnages prennent en charge ces deux aspects : entre le corps, incarné par l'amant, Melvyn Douglas, et le langage, que représente le mari, diplomate, Marlene hésite. Si elle choisit in extremis son mari c'est qu'elle fait le choix du langage – une fois n'est pas coutume chez le cinéaste : le langage de la diplomatie c'est peut-être le moyen d'éviter la guerre en 1937. Hélas, les Nations feront, elles, le choix redoutable des corps, c'est-à-dire de ceux, animés par la pulsion de mort que l'on laisse sur le champ de bataille...

Figure apatride mythique, Marlene Dietrich interprète une femme aux origines mystérieuses (elle parle anglais avec l'accent allemand, de son passé nous ne saurons rien même si nous devinons un passé d'aventurière alors que son présent est celui d'une grande bourgeoise). Elle apparaît – en bon personnage féminin typiquement lubitschien – comme une projection du cinéaste, lui aussi immigré volontaire et subtile « diplomate » du cinéma.

² Une dialectique assez proche relie l'œuvre anglaise et l'œuvre américaine d'Alfred Hitchcock, bien que la continuité entre ces deux périodes soit plus fluide chez le cinéaste britannique : l'idée qu'un auteur puisse refaire inlassablement le « même » film est, chez les deux cinéastes, assez évidente.

LA HUITIEME FEMME DE BARBE BLEUE (1938)
(Bluebeard's Eighth Wife)

Scénario : Charles Brackett et Billy Wilder
d'après la pièce d'Alfred Savoir et son
adaptation américaine par Charles Andrews.

Photographie : Leo Tover.

Prises de vues en Europe : Eric Locke.

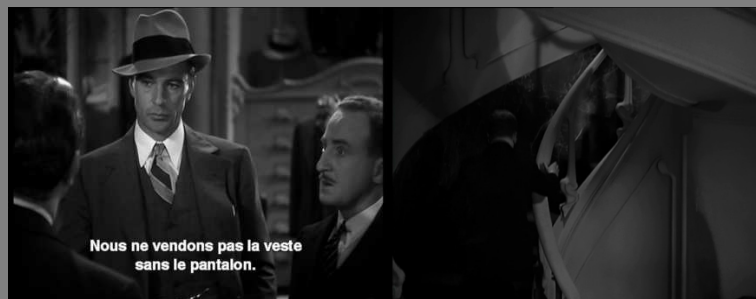
Musique : Frederick Hollander.

Décors : Hans Dreier et Robert Usher.

Costumes : Travis Banton.

Interprétation :

Claudette Colbert,



D'un système elliptique, élaboré pour contourner la censure américaine, Lubitsch fait avec « Ange » un projet esthétique à part entière visant à engager totalement la participation du spectateur dont l'attention et l'intelligence sont systématiquement sollicitées par le film. Au même moment, en Allemagne, les grands spectacles « documentaires » de Leni Riefenstahl (type « Les Dieux du Stade » en 1933 ou « Le triomphe de la Volonté » en 1935) vantant les mérites sans limite du parti National Socialiste et de son leader, Adolf Hitler, opèrent exactement à l'inverse : ils écrasent le spectateur sous un flot d'images impressionnantes produit à l'aide d'une débauche de moyens sans précédent et qui ne visent, bien entendu, à n'exercer que de la fascination (fascination ?) sur le spectateur afin de remporter son adhésion !

De la grande Histoire, Lubitsch préfère ne filmer que l'à-côté, ces espaces clos et ouverts tout à fois, sphères intimes et publiques que représentent portes et couloirs, chambres et escaliers, lieux de rencontres de toutes natures où les différences sociales peuvent pour un instant crucial s'abolir et permettre que quelque chose advienne.

Juste avant de s'attaquer frontalement aux totalitarismes de son temps, le cinéaste se livre ici à une satire profonde du capitalisme à travers celles, conjointement, de l'argent et de la tractation dans les rapports de couple.

L'« étranger » possède, nous l'avons dit, cette liberté de comportement qui tient Lubitsch éloigné des foudres de la censure. Le goût de la frivolité est ainsi l'apanage de lieux aussi « exotiques » que la « French Riviera », ce qui lui permet de devenir tolérable aux yeux du public américain extrêmement puritain et bien en peine de se déculpabiliser par rapport à la notion de plaisir... La française Claudette Colbert se présente ainsi comme une femme totalement émancipée, affichant une absolue liberté de comportement, c'est-à-dire chez Lubitsch de circulation d'un cadre à l'autre, face au mâle dominant capitaliste américain Gary Cooper engoncé dans des principes légaux très stricts qui cherchent à figer la vie (toute la sienne est ainsi régie par des contrats) et qui est habitué à « consommer » des épouses comme il en irait de biens immobiliers. La séquence d'ouverture du film est, à cet égard, époustouflante. Le cinéaste y développe magistralement à l'aide d'un simple accessoire – un pyjama rayé comme symbole de l'aliénation d'une société à la marchandise – un double discours, tout à la fois ode à la sexualité et dépréciation du monde marchand. Lui ne veut se porter acquéreur que du haut du pyjama puisqu'il ne porte jamais le bas. Elle, accepte volontiers de n'acheter que le bas à la condition de choisir l'ensemble. Le grand magasin est en émoi face à des desideratas que le directeur

Gary Cooper,

Edward Everett Horton,

David Niven...

Production : Ernst Lubitsch pour Paramount.

Durée : 85 minutes.

Première : 23 mars 1938 à New-York.



– qui ne porte que le haut de son pyjama³ – considère comme du communisme.

La nudité, les « préférences nocturnes », le rapport de séduction homme femme ouvertement sexuel, tout cela est évoqué en quelques minutes trépidantes. On sait que certains membres de la commission Breen, spécialisée dans l'application du code Hays au cinéma, c'est-à-dire dans la censure, admirait Lubitsch de manière inconditionnelle. Le cinéaste de son côté intégrait le « code de production » à la conception du film dès les premiers jets du scénario. On considère en général, que la censure n'a jamais posé le moindre problème à Ernst Lubitsch et qu'elle a même constitué l'un des éléments qui lui ont permis de raffiner encore davantage sa mise en scène. En effet, à l'inverse d'un Billy Wilder⁴ qui affrontera directement la colère des censeurs, Lubitsch travaille avec l'idée de la censure en tête, la considère comme une donnée qui développe le processus créatif tant elle oblige à repenser continuellement le langage.

A travers le motif du pyjama, divisé en « haut » et en « bas », à propos duquel la première joute oratoire du film voit s'opposer les futurs amants entre eux, il est encore et toujours question des rapports étroits et conflictuels qu'entretiennent corps et langage. La sexualité, le désir comme objet de traction sont des thèmes que l'on retrouvera plus tard chez Woody Allen (de même que les rapports délicats de l'art et du commerce par exemple). Il est notable que si le tandem impromptu Cooper-Colbert se dispute, il fait néanmoins corps face au monde du commerce qui se refuse à accéder à leur demande de partage équitable.

Après l'Allemande Dietrich et avant la suédoise Garbo, la française Colbert offre de surcroît à Lubitsch une latitude que les actrices américaines ne possédaient plus après l'établissement en 1932 du code de censure destiné à moraliser le cinéma hollywoodien. Les femmes de Lubitsch ne restent jamais à leur place, c'est-à-dire à celle que la société patriarcale leur assigne d'office. Cette émancipation passe par l'expression du désir – éternel sous-texte du scénario – dans lequel le cinéaste est passé maître. C'est par cette expression que la circulation d'un cadre à un autre se fait avec limpidité. Il s'agit ici, pour le personnage féminin, de briser les contraintes commerciales du contrat de mariage envisagé par son époux comme une assurance face au produit potentiellement défectueux qu'elle représente à ses yeux. Elle ne désire rien tant que d'être aimé par lui tandis que lui, ignore le sens de ce mot auquel il a depuis toujours substitué celui de « mariage ».

³ C'est là un parfait exemple de Lubitsch's touch ou d'image-raisonnement comme la nommait Gilles Deleuze : le spectateur s'amuse de la réaction du directeur en la comparant instantanément à son apparence au saut du lit. Il est aliéné au système capitaliste mais ne s'en rend pas compte par opposition au spectateur qui possède les éléments nécessaires pour analyser la situation. C'est donc ce que nous avons appris auparavant – les hommes ne portent jamais le pantalon des pyjamas – qui nous permet à posteriori, de rire d'un plan qui en lui-même – c'est-à-dire sans ce qui l'a précédé – n'a rien de vraiment hilarant...

⁴ Le futur réalisateur de « *Certains l'aiment chaud* » ou de « *Embrasse-moi idiot* » est ici, avec Leigh Brackett, le scénariste de Lubitsch et deviendra, après-guerre, son « héritier » le plus évident



- Vous devriez égayer votre vie.

- Je prends la veste.
- Et moi le pantalon.

Si la vieille Europe est un lieu fantasmagique placé sous le signe de l'épicurisme à tout crin, comme nous l'avons vu avec « *La veuve joyeuse* », cela permet à Lubitsch, en retour et par comparaison, d'établir une satire acerbe des américains exclusivement attachés au profit et à la réussite matérielle. Si Lubitsch choisit un acteur peu enclin à la comédie comme Gary Cooper, qui n'avait pas dans ce genre-là l'abattage de ses partenaires, c'est parce qu'il représente une certaine animalité, qu'il incarne un évident désir sexuel qui s'exprime par delà un langage que la violence de ses propres sentiments lui fait très souvent perdre. C'est bien cela que le personnage de Claudette Colbert – à l'instar de celui de Carole Lombard dans « *To be or not to be* » face au jeune aviateur – voit immédiatement en lui et qu'elle va s'employer à faire émerger alors que la culture capitaliste dans laquelle baigne le milliardaire – basée sur un langage de convention mais qui régit rigoureusement tous les désirs – n'a fait que l'éloigner de sa pulsion vitale. Cooper perdra ainsi ses mots, et son corps deviendra à mesure et en retour littéralement fou. A ce stade, le film n'est pas sans rappeler « *La veuve joyeuse* » et son final « *carcéral* », puisque la réconciliation entre les époux intervient dans une chambre d'hôpital psychiatrique où Cooper a été interné !

L'enfermement est au cœur du dispositif scénique lubitschien : « *To be or not to be* » déclinera ce motif sous de nombreuses formes tant le rôle du cadre semblera dans ce film ne relever expressément que de la construction de pièges destinés à se refermer sur les protagonistes.

NINOTCHKA (1939)

Scénario : Charles Brackett, Billy Wilder et Walter Reisch d'après un sujet de Melchior Lengyel.

Photographie : William Daniels.

Décors : Cedric Gibbons.

Costumes : Gilbert Adrian.

Musique : Werner R. Heymann.

Interprétation :



Avec « *Ninotchka* », la lucidité politique de Lubitsch éclate tout autant qu'en 1931 avec « *L'homme que j'ai tué* » et que trois ans plus tard avec « *To be or not to be* ». Sur un quai de gare, trois camarades pieds nickelés viennent chercher le commissaire du peuple chargé de superviser l'opération de récupération de bijoux avec lesquels l'aristocratie russe a fui la mère patrie... Ils n'ont jamais vu la personne en question et décide, à son allure et à son air, de suivre un homme qui descend du train. Au moment où ils se décident à l'aborder, l'homme en question tend le bras en guise de salut hitlérien face à l'une de ses congénères avant de la serrer dans ses bras. C'est à une étrange circulation que nous convie le début de « *Ninotchka* » : le train venu du Nord apporte avec lui aussi bien les commissaires du peuple que les dignitaires nazis. Tous sont coupables, pour Lubitsch, d'être ennemis d'un plaisir auquel le dandy, typiquement lubitschien, qui va séduire Ninotchka en la convertissant à sa « cause », a voué toute son existence.

A l'instar de « *To be or not to be* », le film est saisissant par sa parfaite adéquation avec l'actualité. A peine deux mois avant la sortie du film, l'Allemagne a déclenché une guerre qui va

Greta Garbo,

Melvyn Douglas,

Ina Claire,

Bela Lugosi...

Production : Ernst Lubitsch pour MGM.

Durée 110 minutes.

Première : novembre 1939 à Hollywood.



rapidement devenir mondiale. C'est l'heure de l'isolationnisme pour les Etats-Unis qui ne sont guère touchés par le drame européen. Les grands films de 1939 ne font pas grand cas de la situation internationale : ce sont « *Autant en emporte le vent* », « *Monsieur Smith au Sénat* » ou encore « *La chevauchée fantastique* ». Lubitsch prend alors une sorte de contre-pied en déclarant : « *Nous ne pouvons plus tourner des films dans un espace vide. Nous devons montrer des gens qui vivent dans un monde réel. Autrefois, les spectateurs n'avaient pas besoin de se demander quelle vie menaient les personnages d'un film, pour peu que les films soient assez distrayants. Maintenant, ils y réfléchissent. Ils voudraient voir des histoires qui aient quelque chose à voir avec leur propre vie.* » Une fois encore, le cinéaste se montre en phase avec l'Histoire. Si « *Ninotchka* » identifie Nazis et Communistes l'espace d'une scène sur un quai de gare (le pacte germano-soviétique est en effet signé depuis août 1939), le film prend par la suite le parti des révolutionnaires russe contre l'ancienne noblesse criminelle tsariste avant de prendre fait et cause pour Ninotchka elle-même, individu désireux d'échapper à son destin d'anonyme rouage dont les désirs sont sacrifiés à la grande machinerie soviétique.

En dépit de la distance ironique depuis laquelle Lubitsch décrit tous les systèmes politiques, quelques années après sa mort, au début des années 50, le film connaîtra une seconde sortie et un succès immense dû à la publicité que la commission MacCarthy lui fera : « *Ninotchka* » servira en effet la propagande anti-communiste et nationaliste américaine alors qu'il s'agit là encore d'un éloge de l'apatride dans sa capacité à s'ouvrir à une autre culture que la sienne et, plus prosaïquement, à profiter de l'instant présent, lui dont la vie n'est faite que de jour le jour !

Cette adaptation de l'apatride passe ici par l'apprentissage du rire. « Garbo rit » annonçait à l'époque l'affiche du film (en référence au « Garbo parle » qui figurait sur l'affiche du premier film parlant de la Divine). Et ce rire sera primitif : Ninotchka ne rira pas de la blague longuement énoncé par son chevalier servant mais d'un autre genre de chute, involontaire, burlesque, réelle : notre homme tombant de sa chaise ! Le rire de la commissaire du peuple est donc double : il affirme son humanité⁵ et la supériorité du corps sur le langage. Comme le rappelle Marc Chevré, « (...) C'est autour du rire que l'anticommunisme du film se définit. D'un côté le refus, le refoulement ou l'interdiction du rire (le communisme) ; de l'autre, son acceptation, sa revendication, sa jouissance (le capitalisme, précisément jamais posé comme tel, identifié par le rire au monde de Lubitsch). C'est aussi simple que ça. Sur la table de nuit de Ninotchka, ivre de champagne, une photo de Lénine,

⁵ Le personnage de Ninotchka proposait une telle caricature du jeu de Garbo en règle générale que le spectateur était jusque là en droit de se demander : savait-elle rire ?



l'air évidemment sinistre : « Smile, little father ! », lance-t-elle, et la photo de Lénine, dans le cadre, sourit.»⁶ Citons de nouveau François Truffaut pour clore le chapitre : « Lubitsch (...) pensait fermement qu'il vaut mieux rire dans un palace que pleurer dans l'arrière-boutique au coin de la rue. »

Ce pourrait être là la définition parfaite d'un film MGM de cette époque. En conséquence, « *Ninotchka* » se plie aux règles du studio en durant vingt minutes de plus que les autres comédies du cinéaste. En dépit de cette durée certainement excessive, Lubitsch manie une nouvelle fois l'ellipse spatiale et temporelle avec brio (cf. la scène, que nous ne verrons pas mais entendrons depuis le couloir de l'hôtel, où les trois émissaires sont convertis au capitalisme par le personnage qu'incarne Melvyn Douglas) et prend de fait et inlassablement le parti d'une confiance consommée dans son spectateur, ce qui, dans un film qui aborde les questions de la propagande et du nationalisme, relève d'un authentique positionnement politique.

TO BE OR NOT TO BE (1942)

Scénario : Edwin Justus Mayer d'après un sujet d'Ernst Lubitsch (non-crédité) et Melchior Lengyel.

Photographie : Rudolph Maté.

Musique : Werner R. Heymann.

Décors : Vincent Korda.

Costumes : Walter Plunkett.

Interprétation :



Face au désolant, plutôt que désopilant, théâtre (des opérations militaires) qu'est devenue l'Europe (et plus précisément la Pologne), que peut faire la troupe d'acteurs shakespeariens – protagonistes principaux de « *To be or not to be* » – sinon s'enfuir pour la patrie du grand homme : l'Angleterre...

Il est intéressant de noter que Lubitsch, s'il fût l'un des nombreux immigrés issus du cinéma allemand de l'entre-deux guerres à rejoindre Hollywood, est également l'un des rares à l'avoir fait volontairement et dès le début des années 1920. Or, avec « *To be or not to be* », le cinéaste ne fait rien d'autre que de mettre en scène à l'inverse, une fuite, c'est-à-dire une immigration forcée : le film narre les diverses péripéties qui amène une troupe de comédiens installés à Varsovie à fuir le régime Nazi dont la Pologne fût la première cible européenne. « *To be or not to be* », telle est bien là la question que nombre d'allemands ne peuvent manquer de se poser au tournant des années 30 et 40. Et Lubitsch de l'affirmer en faisant un film qui sonne comme un second départ de son Europe natale pour le monde anglo-saxon, c'est fois en forme d'évasion. On pense alors au destin d'un autre immigré célèbre, à cette fuite nocturne datant de 1934 que Fritz Lang a souvent

⁶ Marc Chevré, « *Ninotchka ou la parti d'en rire* » in Les cahiers du cinéma – n° spécial Lubitsch, Paris, 1985, p.80.

Carole Lombard,

Jack Benny,

Robert Stack...

Production : Ernst Lubitsch pour Romaine Film Corporation.

Co-production : Alexandre Korda.

Durée : 99 minutes.

Première : le 6 mars 1942.



raconté (cf. l'entretien filmé entre Lang et William Friedkin pour ne citer que celui-là) après que le cinéaste viennois eu refusé la proposition de Joseph Goebbels qui lui proposait alors les rênes du cinéma allemand. Lubitsch n'ayant pas connu cette sorte d'exode, il la met possiblement en scène comme s'il s'expatriait une seconde fois de son pays natal envers lequel il gardera jusqu'à sa mort une rancœur sans limite⁷.

« *To be or not to be* » contient dans son titre même la dialectique lubitschienne primordiale corps-langage. A quoi sert le théâtre si ce n'est à s'inventer des corps ? L'outil de travail de l'acteur devient ici l'instrument de sa survie. Il faudra par exemple à Tura investir en les imitant d'autres corps (ceux de Erhart ou de Siletsky), faire mentir un cadavre (le corps de Siletsky) pour lui faire avouer un crime qu'il n'a pas commis. Le film va s'employer à faire en sorte que le langage prenne le pas sur une idée du corps revendiquée et même usurpée par les nazis. Mais de ce corps-là, conçu pour la mort, Lubitsch n'a que faire, lui qui préfère évidemment les corps désirants : l'ouverture et l'épilogue du film affirme donc en revanche l'idée du corps comme supérieur au langage avec la figure du spectateur qui quitte la salle pendant le monologue d'Hamlet mu par le désir d'aller retrouver l'épouse de l'acteur en coulisse ! On le voit une fois encore, pour le Berlinois, le corps ne peut être soumis à la contrainte, de quelque nature qu'elle soit.

Un film de Lubitsch prenant le nazisme comme contexte ne peut dès lors rien faire d'autre que d'ériger l'enfermement comme motif fondamental de toute une mise en scène de l'échappatoire. Il va en effet s'agir pour les personnages de (se) fabriquer continuellement des issues face à des situations à priori inextricables. Quel est le vrai sujet du film ? Le devoir pour tout individu réellement désireux de vivre de s'inventer un mode de circulation dans la société. Il s'agit toujours, et plus que jamais ici, d'échapper au cadre (cinématographique et social) soit en en prenant le contrôle par la mise en scène, soit en se soustrayant à lui en contrant la mise en scène qu'impose la société (ici radicalement incarnée par le nazisme) car elle ne vise qu'à clôturer, qu'à empêcher la circulation de l'individu d'un cadre à un autre.

In fine, le film fait le récit, au travers d'une avalanche de quiproquos, de la construction méticuleuse d'une figure récurrente dans les films du Berlinois : celle de l'apatride dont le seul véritable pays n'est autre que le théâtre et qui, de fait, est partout chez lui (Shakespeare n'est-il, ps joué partout ?). Dès lors et dans un ultime élan satyrique, le film confond les figures de l'apatride (l'acteur Bronski) et de l'envahisseur (le dictateur Hitler) !

⁷ On sait que l'épisode supervisé par Lubitsch de la série documentaire « *Why we fight* » produite par Frank Capra à partir de 1942, ne sortit jamais en salle tant il avait semblé outrageusement antiallemand à son producteur...

LA FOLLE INGENUE (1946)

(Cluny Brown)

Scénario : Samuel Hoffenstein et Elizabeth Reinhardt d'après le roman de Margery Sharp.

Photographie : Joseoh La Selle.

Musique : Cyril Mockridge.

Décors : Lyle R. Wheeler et J. Russell Spencer.

Costumes : Bonnie Cashin.

Interprétation :

Charles Boyer,

Jennifer Jones,

Peter Lawford,

Helen Walker,

Reginald Gardiner...

Production: Ernst Lubitsch pour 20th Century-Fox.

Durée : 100 minutes.

Première : le 1er juin 1946 à New-York.



Le film, l'ultime réalisé entièrement par Lubitsch, met en scène la plus accomplie des figures d'apatride de toute la filmographie du cinéaste. Il est notable que le cinéaste situe diégétiquement l'action en 1938 alors que le film date lui de 1946.

Comme en une sorte de suite à « *To be or not to be* », c'est en Angleterre que nous retrouvons un personnage dont le nom trahit manifestement une appartenance à l'Europe centrale encore une fois. Le professeur Adam Belinski est interprété par Charles Boyer, l'autre acteur français, après Maurice Chevalier, à avoir connu un important succès outre-Atlantique. Belinski est un intellectuel ayant fui le nazisme et qui trouve refuge au sein de la bourgeoisie anglaise où l'ancienne génération se préoccupe peu des exactions nazies et où, au contraire, la jeune génération voue un culte à cet homme de lettres persécuté. Ce dernier n'en a cure et joue allègrement les pique-assiettes pour pouvoir survivre. Pour cela, et parce qu'il est le seul à connaître la culture de l'autre, Belinski domine son entourage par la parole – il cite par exemple Shakespeare à l'envie (« *La tragédie du roi Richard II* »), qu'il connaît mieux que ses hôtes anglais, lorsqu'il sent une situation lui échapper. Dans le même temps, il tombe amoureux d'une jeune femme inconstante et fort singulièrement passionnée de plomberie. Cluny Brown, puisque tel est son nom, est malencontreusement destinée de par son statut de roturière à devenir domestique : il s'agit-là d'un être entièrement pulsionnel pour qui le monde ne repose pas sur le langage mais sur la pure énergie du désir. Belinski voit immédiatement en elle ce qu'elle-même ignore : un irrésistible tempérament sensuel, un désir sexuel sans limite, un fascinant appétit pour l'existence. Dès lors, il va s'agir encore une fois pour les héros lubitschiens de ne pas rester à leurs places et, dans le cas d'Adam Belinski et de Cluny Brown, d'échapper à leurs castes sociales respectives pour pouvoir s'aimer !

C'est ainsi à une lutte des classes que nous assistons alors que l'Europe s'apprête à être ravagée par la guerre. Arnaud Desplechin déclare à propos du film : « *Tout est dit dès le départ : c'est un film qui est pour la sexualité, pour les apatrides, pour ne pas avoir de place dans le monde (...)* Premier plan du film, on voit Londres. C'est quelque part en 38. Il ne s'y passe rien de plus important que le thé chez monsieur Machin. Et puis, à la fin du film, on a un autre plan de ville qui vient conclure... Evidemment, il faut entendre Londres dans un sens mythologique, c'est-à-dire que c'est un endroit... Et il faut entendre New-York comme un endroit mythologique également, c'est-à-dire l'endroit des gens déplacés, de ceux qui n'ont pas de terre et qui ont choisi de ne pas avoir de place et qu'il n'y a pas de plus grande dignité que de ne pas avoir de place... » Ainsi les pays et les villes de Lubitsch se présentent-ils moins



comme des lieux que comme des milieux. Pour souligner encore cette singulière vision de la réalité comme espace avant tout symbolique, rappelons cette phrase que l'on prête au cinéaste berlinois : « Il y a le Paris de la Paramount, le Paris de la Metro-Goldwyn-Mayer et puis il y a le vrai Paris. Le plus parisien de tous est évidemment le Paris de la Paramount. » Lubitsch, l'immigré volontaire, brosse sans aucun doute un peu de son propre portrait à travers celui de certaines villes et des migrants qui les traversent. Ainsi en est-il de Belinski, vibrant hommage à ces hommes qui ne possèdent rien sinon la détermination de ceux qui, en conséquence, n'hésitent pas prendre ce dont ils manquent. Belinski sait que la vie est courte et que son cours est arbitraire. Et il n'a de fait pas l'intention de laisser passer une seule chance de jouir de l'instant présent. Pour cela, l'apatride a besoin d'un ailleurs. Et c'est autour de cette hypothèse géographique que Lubitsch construit de véritables décors mythologiques, inventant des pays entiers (cf. la Marshovie et les royaumes d'opérette) ou réinventant des villes existantes dans le seul but d'offrir un cadre parfait à ses immigrants : pour Joseph Tura et sa troupe dans « *To be or not to be* », Londres, par exemple, n'est pas autre chose que la patrie de Shakespeare et aucune vision « touristique » de la ville ne nous est proposé par le film !

Lubitsch aura ainsi transformé, au fil des années 30 et 40, un problème purement scénographique comme la place de l'acteur sur scène ou dans le cadre en un précieux commentaire géopolitique à travers la figure de l'apatride qui s'oppose aux nationalismes exacerbés comme sa mise en scène, de plus en plus subtile et raffinée, s'oppose en fin de compte à la puissance aussi impressionnante qu'écrasante de la mise en scène nazie. Plus la machine propagandiste totalitaire s'est propagée en Europe pour anéantir l'esprit critique de ses spectateurs médusés, plus la mise en scène américaine de Lubitsch semble avoir épuré le langage cinématographique en laissant de fait une place de plus en plus importante au spectateur.

On pourrait ainsi définir la fameuse Lubitsch's touch comme un acte de résistance du cinéma au rôle de pure et simple média d'endoctrinement auquel les idéologies le réduisent trop souvent⁸ (communication de la publicité, propagande nazie ou communiste : simple « information » du spectateur en tout cas, c'est-à-dire simple mot d'ordre). Pourquoi votre voisin ne rit-il pas là où vous vous esclaffez à la vision de « *La folle ingénue* » ? N'a-t-il pas compris l'allusion salace que dissimulait l'usage d'une porte, d'un accessoire ou d'un simple mot ? Peut-être a-t-il compris mais peut-être aussi ne goûte-t-il pas cet humour-là ? Et pourquoi rit-il à présent alors que vous restez de marbre ? Avez-vous omis un détail

⁸ Comment oublier qu'à l'aube du 20^{ème} siècle, ce sont les Etats en guerre qui se dotent et développent les cinématographies nationales pour pouvoir proposer leurs propres versions des faits.

hilarant ? Est-ce cette dernière réplique, moins drôle que les autres selon vous, qui déclenche chez lui une telle hilarité ? Autant de questions qu'il est difficile de se poser devant « *Les dieux du stade* » ou « *Le triomphe de la volonté* »...

Concluons qu'une grande partie de l'œuvre d'Ernst Lubitsch est irriguée par l'Histoire immédiate, comme celles de beaucoup de cinéastes parmi ses contemporains les plus prestigieux (parmi lesquels le Lang de « *Chasse à l'homme* » (1942) ou du « *Ministère de la peur* » (1943) ou encore des « *Bourreaux meurent aussi* » (1943) ou bien le Welles de « *Citizen Kane* » (1941) et du « *Criminel* » (1943)). Pourtant, cette influence prend lentement chez le Berlinois des allures d'obsession, et ce, de manière de plus en plus directe et régulière au fil des années 30 et 40. A la lumière des quelques bornes filmographiques qui précèdent, avançons l'hypothèse que la montée des nationalismes va influencer sur la mise en scène même d'un Lubitsch, qui, de film en film, d'épure en épure⁹, va finir par faire émerger et par expliciter une figure tout à fait emblématique d'une forme de résistance au courant de pensée ultra nationaliste dominant : cet apatride donc, incarné dans les films américains par des acteurs de diverses origines.

Beaucoup de mots parmi les plus importants des années 1930 et 1940 proviennent, de façon plus ou moins directe, du mot « Patrie ». L'histoire d'Ernst Lubitsch est celle d'un homme qui va s'expatrier, puis assister à l'expatriation progressive de nombre de ses compatriotes, et, de fait, à la montée d'un patriotisme exacerbé à travers l'Europe. « Patrie : le mot désigne la communauté à laquelle une personne appartient ; comme pays, il est relatif, concerne le rapport entre un groupe social et l'individu, ce qui le rend très distinct de nation », nous informe le Robert historique de la langue française. Grammaticalement et historiquement le privatif « a- » est déterminant pour Lubitsch, l'homme sans patrie, privé du « pays du père » qu'il a fini par renier. Et si ce privatif est à ce point déterminant c'est parce qu'il représente le possible d'une souveraineté individuelle alors qu'à l'inverse, la Patrie, elle, est synonyme, pour le cinéaste, d'un véritable diktat ! Il est notable que le héros Lubitschien n'ait pas d'ascendance ou de descendance : il est seul monde et doit se débrouiller par ses propres moyens. De fait, l'un des principes scénaristiques favoris du cinéaste est celui du « poisson hors de l'eau », du personnage déplacé, loin de son milieu d'origine. Son seul et unique projet est alors de profiter de l'existence en exaltant les plaisirs par tous les moyens. Lubitsch est le cinéaste du présent en cela que le présent est le temps fugace où le plaisir prend lieu et place. Nous sommes alors bien loin des mille ans de règne promis par Hitler à l'Allemagne...

Que représente dès lors l'apatride chez Lubitsch ? Il est l'incarnation d'un désir qui parcourt et soutient toute son œuvre : celui de la liberté de circulation. Face à ce désir, toutes les formes de sociétés se dressent : le capitalisme et ses contrats, le communisme et le nazisme et leurs diktats. L'enfermement est une notion centrale chez ce cinéaste de la vie à tout prix. L'apatride est celui qui rejette le plus radicalement jusqu'à l'idée d'être enfermé dans une pièce, un rôle ou une caste. Autour de ce thème-là, les fortunes de ses personnages sont alors diverses. La circulation de Mme DuBarry entre les strates sociales sera punie de mort. Le mariage ramènera la veuve joyeuse dans son pays d'origine et dans le droit chemin. Le héros de « *L'homme que j'ai tué* » devra entretenir un mensonge sur son identité – tout comme celui de « *Ange* » entretient un mystère sur la sienne – pour être accepté ailleurs que dans son pays. Ninotchka devra fuir le sien pour pouvoir vivre pleinement sa vie, à l'instar des comédiens de « *To be or not to be* » sur lesquels plane la menace de la mort s'ils ne prennent pas la décision de s'évader, au fil des cadres, de celui en forme de ghetto que représente leur propre ville, Varsovie. Enfin, Belinski et Cluny Brown devront fuir un pays pourtant « libre » – l'Angleterre – pour pouvoir l'être réellement l'un avec l'autre.

⁹ « Si vous me dites : « Je viens de voir un film de Lubitsch dans lequel il y a un plan inutile », je vous traite de menteur », affirmait Truffaut en 1968.