

Un parcours attentif mais ludique (comment faire autrement pour travailler sur Lubitsch sans trahir son esprit ?) des débuts de sa carrière jusqu'à 1939, nous montrera comment, venant du théâtre, ayant commencé par « faire l'acteur », il est avant tout un cinéaste, (en Allemagne *un régisseur* assignation générique de tous ses films, « régie »), aux usa, « *a film director* ».

Lubitsch appartient à la génération de ceux qui ont fait le cinéma, certes en 1918 quand il commence vraiment à créer (après quelques essais, quelques films de jeunesse), le cinéma a déjà ses lois et maîtrise déjà les codes essentiels qui assurent à la représentation qu'il donne du monde, tout à la fois l'effet de réel et les pouvoirs de la fiction sur l'imaginaire de spectateurs : art du réel et art de l'illusion. Mais ce cinéma est encore dans une phase adolescente, il se cherche et se construit par ajouts successifs. C'est ce qui intéresse Lubitsch et ce qu'il va sans cesse chercher à perfectionner.

Ainsi ses films vont-ils, peu à peu, devenir en même temps que des spectacles au sens plein du mot, de véritables leçons de cinéma. Car il ne s'agira pas seulement pour lui de dire, de montrer, mais sans cesse d'adapter l'outil dont il dispose à son propos, d'en faire une partie intégrante de son propos. La forme du discours et son contenu devant faire le spectateur, le manipuler dans le bon sens, le rendre toujours plus exigeant, actif, curieux.

Se laisser emporter, surprendre, ravir, certes, mais savoir que l'on s'abandonne et jouir de la complicité avec celui qui dirige les opérations. Là est la vérité du cinéma, son excellence. Là se situe l'art de Lubitsch.

LA PERMANENCE DU THEATRE

Il faudra se souvenir des débuts de Lubitsch, de l'importance du commerce de tissu familial et de ses premiers gestes d'employé « commis » selon les termes de l'époque.

Mais en 1911, âgé de 19 ans, il rencontre un acteur de la troupe de Max REINHARDT qui l'entraîne avec lui dans de petits rôles.

Il crée le personnage de Moritz ABRAMOWSKY, qui mime ses débuts professionnels dans le commerce des tissus... et produit et réalise une série de petits films (une bobine). Puis il rencontre un producteur, Paul DAVIDSON qui va lui permettre de réaliser des films plus longs et plus ambitieux, à partir de 1918

1918 DIE AUGEN DER MUMIE MA LES YEUX DE LA MOMIE

Ses premiers films, dans les années 18/20 sont sous-titrés ou catégorisés Lustspiel, comédie, voire comédie grotesque (La princesse aux huîtres 1919) ou alors, s'ils appartiennent à des registres plus sérieux, plus tragiques même, drame, comme La femme du pharaon en 1922, drame en six actes.

Très souvent le découpage narratif se fait sur le mode de l'organisation en actes. Ce code théâtral va disparaître lorsque, invité par Mary Pickford il va intégrer de plus en plus la production au sein des studios, Warner dans un premier temps, 1924/1926 puis la Paramount, pour une longue période de 1928 à 1938, avant de faire un bref passage à la MGM, de produire 2 films en 41/42, dont *To be*, et de finir sa carrière à la Fox. Il reste chaque fois son propre producteur au sein de ces major et, surtout, devient un « director », c'est-à-dire un artiste de cinéma.

Je vous propose donc, à partir de séquences représentatives, de voir comment vont cohabiter ces deux postures, ces deux cultures (la scène dramatique, cad le théâtre, et le plateau de tournage avec son complément indispensable et non sécable, la table de montage, cad le cinéma) et comment Lubitsch va construire peu à peu une écriture filmique singulière, un style souvent reconnaissable, la fameuse LT. Ce travail me semble indispensable pour prendre la mesure de notre film de 1942 et en pénétrer les mécanismes.

LE CINÉMA COMME ART DE L'ESPACE

Je vous propose donc, à partir de séquences représentatives, de voir comment vont cohabiter ces deux postures, ces deux cultures (la scène dramatique, c'est-à-dire le théâtre, et le plateau de tournage avec son complément indispensable et non sécable, la table de montage, c'est-à-dire le cinéma) et comment Lubitsch va construire peu à peu une écriture filmique

En 1919, Lubitsch réalise *La princesse aux huîtres*, une de ces comédies grotesque justement dont il raffole et qui lui permettent, sous des dehors farcesques, d'aborder des questions passionnantes : la lutte des sexes, l'émancipation des femmes, leur liberté sexuelle, mais aussi l'arrogance des riches, leur soumission aux caprices.

L'histoire est simple : Ossi, la fille d'un certain Quaker, qui règne sur le marché des huîtres fait une crise de nerfs en apprenant que la fille du roi du cirage vient d'épouser un conte. Son père, pour éviter crises et conflits, lui promet de lui trouver un prince.

Ce film nous intéressera à un autre titre en mettent en place une figure essentielle, celle du déguisement, du l'échange des identités. Mais arrêtons-nous sur le travail de l'espace. À la même époque, Fritz LANG se livre à des recherches et travaille les rapports entre cinéma et architecture. Sous le signe de *Cabiria*, film de Giovanni Pastrone, 1914, le cinéma est hanté par le rapport entre les individus, vs les masses et mouvements de foule, et l'espace construit : doublement construit, espace référentiel du décor, espace filmique des moyens mis en œuvre pour le représenter et en faire un élément signifiant.

Ce film de 1919 est une mine d'exemples pour analyser cet dialectique entre décor et personnages.

arrivée de Joseph, faux prince Nucki 15'40'' > 17'40''

préparatifs et repas de noce « dans la plus stricte intimité » 30'37''

L'action est située aux U.S.A. ce qui est rare chez Lubitsch. Des exemples encore plus impressionnants pullulent dans ses films historiques. Comme dans le merveilleux *La femme de pharaon* en 1922

L'intrigue de ce drame en 6 actes est compliquée par de nombreux rebondissements. Le roi d'Éthiopie rend visite à AMÉNÈS pour lui offrir sa fille en mariage. Son esclave Théonis, condamnée à être sacrifiée, s'échappe au cours du voyage, elle est recueillie et cachée par Ramphis. Les deux amants enfreignent une interdiction en s'approchant de nuit du palais ils sont condamnés à mort. Mais Aménès est séduit par la beauté de Théonis, il la gracie et commute la peine de Ramphis en travaux forcés. Après moult péripéties dont je vous ferai grâce, tout le monde meurt (du moins en Égypte, les visiteurs repartant en Éthiopie).

Deux exemples ici aussi, rapidement

L'arrivée de Samlak et sa réception à la cour d'Égypte 12'32'' > 13'50''
Le départ d'Aménès pour le combat, les mvts de foule 57'52'' > 58'50''

Le film vaut par le travail de mise en scène sur des décors grandioses. On peut penser à *Cabiria* de Giovanni PASTRONE (1914) ou aux films allemands de Fritz LANG : *Der müde Tod Les trois lumières*, 1921 voire *Metropolis* 1925 ! Une semblable exigence de perfection dans les cadrages, de composition d'ensemble à l'intérieur des plans, de rythme aussi dans les déplacements de foule. Sont particulièrement remarquables les immenses escaliers et les lourdes portes.

De plus, la dimension shakespearienne est partout présente, dans les jeux de pouvoirs, les intrigues de palais, comme dans les morts théâtrales qu'il filme avec complaisance.

CINÉMA ET TRAITEMENT DU TEMPS

Ce qui distingue le plus la représentation théâtrale du récit filmique, c'est évidemment le traitement du temps. Si les deux arts, l'un par sa présence, l'autre par un double dispositif, sont des arts mimétiques, le cinéma est un art du récit qui travaille donc le temps par des procédures sophistiquées. Une des inventions décisives de l'agencement des segments a été le montage alterné. Ce code est tellement consubstantiel au récit filmique qu'on le considère comme naturel. Mais il suppose un réel travail d'assemblage, une attention extrême aux réglages des articulations fines, bref, aux raccords. Comme il suppose un travail sur le rythme.

Un autre exemple tiré de *La princesse aux huîtres* manifeste la maîtrise et la technique et plus largement discursive de Lubitsch. L'alternance doit produire des effets.

17'48'' > 23'27'' Ossi se prépare à recevoir son soupirant
lequel soupirant, du moins son représentant, s'impatiente
pendant que le beau père vaque à ses affaires, à son repos !

La séquence donne lieu à une alternance à trois avec des effets visuels formels, des effets de satire, de l'humour et de l'excitation des pulsions scopiques du spectateur. Mais ce qui l'emporte par dessus tout, ce sont les effets de mouvement incessant, non seulement ludiques mais ontologiques. Chez Lubitsch, on ne s'arrête jamais, c'est comme une loi du désir vital, de l'énergie vitale. Les corps sont faits pour le mouvement. Et s'il y a pause, on repart de plus belle. KINO !

On peut illustrer un tout autre aspect du mouvement chez Lubitsch, en prenant cette fois-ci un mouvement énonciatif, à l'intérieur du plan, et qui a valeur de montage. C'est là aussi une avancée essentielle des procédures de filmage, qu'Orson Welles, magnifiera dans les années quarante. Nous sommes ici en 1930, dans un film considéré comme mineur, un « sous-produit du cinéma et de l'opérette » dit-on parfois.

Monte Carlo, 1930, film effectivement lié à l'opérette, par son sujet et par l'intervention à reprises de lyrics, soit en solo soit en duo, avec parfois adjonction de chœurs !

Ce peut sembler désuet, mais ce film offre des séquences d'une grande modernité. Pas seulement parce qu'il traite de rapports entre les classes sociales, mais parce qu'il repose une fois encore sur le travestissement et l'usurpation d'identité.

Je m'en tiens à l'essentiel de l'intrigue, pour se faire aimer de la Comtesse Hélène MARA, le Comte Rudolph Farrière prend la place de son coiffeur. Une suite d'affrontements et d'attractions se termine, à l'opéra, par une happy end. Avec un superbe effet de mise en abîme, puisque c'est le dénouement du spectacle auquel ils assistent, séparément, qui révèle à la comtesse le jeu auquel s'est livré son soupirant.

Voyons un bref extrait : la comtesse fait à sa gouvernante ébahie, le récit de sa soirée avec son coiffeur, elle s'est laissée aller, et s'en enchante, ivre de sensualité, elle n'en éprouve aucun regret...

57'40'' > 58'25'' la comtesse sort sur le balcon...

Ce n'est presque rien, et c'est tous les pouvoirs du cinéma. Nous restons à l'extérieur, et le lent pano vertical établit une relation discursive entre les deux personnages. De la soirée, nous n'avons rien vu, mais ses effets sont visualisés en douceur : par le récit et surtout l'état physique dans lequel est la comtesse, et par ce travail qui le relie et nous met en situation de savoir par rapport à chacun des deux.

Lubitsch construit ainsi un spectateur complice de son art, dans et par la jouissance de la découverte.

JEU DE LA RÉTENTION ET DE LA COMPLICITÉ OU LE TRIOMPHE DU HORS CHAMP

Travail sur l'espace, travail du temps, maîtrise des mouvements dans le champ et des mouvements de caméra, tout cela n'a de sens qu'au service de personnages, pour dire leur état, leur évolution, leurs rapports interpersonnels. Partant là aussi de situations rencontrées au théâtre, Lubitsch va tout faire pour les *cinématiser* (excusez le néologisme)...

On a déjà parlé de l'art du travestissement, mais on va prolonger les quelques observations que l'on a faites, en traitant de manière plus approfondie, de l'art de la vérité et du mensonge, de la dissimulation et du faux semblant, bref de différentes formes de leurre...

Partons d'un exemple :

The marriage circle 1924 met deux couples en scène, le docteur Braun et sa femme Charlotte, le professeur Stock et son épouse Mizzi, visiblement en crise. Mizzi, frustrée sexuellement, va chercher à séduire Braun, dont elle découvre qu'il est le mari d'une amie retrouvée. Ce quatuor est complété par Gustav, associé de Braun et soupirant transi de Charlotte. Par un subtil jeu de miroir, chacun des époux Braun va confier son conjoint à son rival, le mettant en danger.

Le film donne lieu à une succession d'équivoques, de masques, de leurres et de faux-fuyants, typiques de Lubitsch.

40'02'' > 44'44'' terrasse et parc / couples et regards

Les Braun, réconciliés, donnent une fête. La disposition de la table est l'occasion d'un quiproquo amoureux : Charlotte pense que son mari, Franz, a une liaison avec une certaine Madame Hofer, alors qu'il cherche à fuir Mizzi qu'elle pousse innocemment dans ses bras, comme contre feu. Danse, puis sortie dans le parc : Mizzi provoque un baiser pendant que Charlotte accompagnée de son soupirant trouve le foulard de Mizzi. Franz alerté revient sur la terrasse où il est accosté par Pauline Hofer. Charlotte qui vient de rejoindre Mizzi, les voit et s'effondre.

On en revient donc à l'espace, mais aussi au travail de cadrage et de montage. Le leurre fonctionne car il y a vision partielle du personnage. Et c'est une loi lubitschienne que l'alternance de révélation et de dissimulation par l'instance. Ainsi les enjeux affectifs et sexuels, dans les couples, les trios et les quatuors, sont liés au travail sur le hors champ, ils sont déterminés par les choix de mise en scène.

Autre exemple, plus tardif et peut-être plus abouti ? Dans

Angel 1937 L'ensemble du film repose sur une maîtrise incomparable du cadre. Maria, MD, femme d'un important diplomate anglais, a une double vie, du moins un passé trouble. Femme frustrée, elle cède un soir au fantasme de l'aventure en replongeant dans son passé parisien. Las, l'homme d'un soir rencontré et séduit, rend visite à son mari, compagnon de jeunesse. Mensonge et révélations se succèdent jusqu'à la séquence finale qui sonnera l'heure du choix.

18'37'' > 21'24'' hors champ au bouquet de violettes

Au hors champ en tant que tel, se substitue souvent l'obstacle des portes, obsession de Lubitsch et qui a failli lui jouer des tours à son arrivée aux us. Les espaces ont des difficultés à communiquer, parfois, comme les époux à se rejoindre.

23'58'' > 25'44'' lits chambres et portes : nuits solitaires

Ninotchka 1939

Donne un des plus beaux exemples de ce travail de frustration du spectateur gentiment corrigé par une fine complicité : l'énonciateur fait appel à l'imagination de celui à qui il donne des informations sans équivoque par le son. Manière de lui rappeler que le cinéma est un art complexe et que le sens se mérite et se construit ; quoi qu'on en ait !

14'06'' > 15'20'' la corruption agit hc derrière les portes

15'20'' > 16'58'' mais elle s'entend et se voit / chapeaux !

POUR CONCLURE

Le cinéma de Lubitsch est d'une inventivité rare, et l'on peut même dire d'une modernité surprenante.

Le goût du masque peut revêtir chez lui des formes conventionnelles, attendues, comme par exemple le port d'un loup dans *So this is Paris*, 1926, mais, on l'a vu et on en trouverait de multiples exemples, il est surtout une invitation à la prudence : ce qui est montré, ce qu'un être nous montre n'est pas réductible aux apparences, ou pour le dire autrement, sous les apparences se cache une vérité *uncertain* (Cf. *that uncertain feeling* 1941)

Je terminerai cette rapide présentation de plus de vingt ans de création cinématographique en vous proposant un exemple emblématique qui met en jeu les trois composantes du dispositif cinématographique : l'énonciateur, le grand manitou qui dirige et qui s'amuse, les personnages, comme objet de son discours, enfin le spectateur qu'il s'agit de surprendre, de frustrer mais aussi de combler, dans une partie qui s'apparente à une scène de séduction où l'on donne, l'on cache et l'on retient, où l'on provoque et l'on caresse. C'est ce que j'appellerai l'érotisme du filmage chez Lubitsch, qui vaut bien le filmage de l'éros...

Trouble in paradise (Haute pègre) 1932

Nous sommes à Venise, un Venise de convention, mais bien malmené puisque le film s'ouvre sur l'activité nocturne d'un gondolier-éboueur ! Un vol a lieu dans un hôtel de luxe, sur quoi l'on assiste à un rendez-vous amoureux, pour un souper.

11'48'' > 16'00'' duel d'escrocs, duo d'amoureux

Dans cette séquence, un couple se constitue. Gaston est un escroc international Gaston Monescu qui reçoit pour la première fois une connaissance récente, Lily, elle aussi escroc mondaine.

On pense au titre de Woody ALLEN : *Small time crooks (Escrocs mais pas trop)* et ce film est un tel bijou, qu'on rêverait de s'en emparer avec la même aisance que celle des deux partenaires à se dérober tour à tour les objets volés par l'autre. La séquence de leur rencontre est un modèle de mise en scène tout passe par les corps dans l'espace, c'est-à-dire dans l'espace référentiel (ils sont à table) mais surtout dans l'espace filmique (ils se regardent, se jaugent, se surprennent, s'oublie, se trompent, se désirent, et se dérober une montre ou un collier est plus érotique que de se voler un baiser). Le spectateur compte les coups, telle est sa jouissance.

La maîtrise de l'espace, le choix des procédures de filmage sont là, on le perçoit à l'évidence, au bénéfice supérieure du spectateur. L'art du filmage est à son plus haut degré tout au long de ce film., malheureusement non disponible en dvd.

Figure de l'inversion, de l'alternance, figurations matérielles par les objets (horloges, portes), symétries et échos, renversements et effets de surprise, Lubitsch est au sommet de son art et dans un genre très différent de *To be or not to be*, ce film en est une anticipation sur le plan structurel.

Lubitsch témoigne ici d'une maîtrise dans le jeu et, s'il raconte une fois encore une intrigue amoureuse à trois, il traite avant tout des possibles du cinéma. Ce qui fait la force du film, c'est qu'il répond au fantasme de l'artiste, exprimé par Flaubert à propos de l'écriture littéraire : un objet qui tient par la seule force du style, ici du cinéma.

Cadrage, composition du plan, montage, raccords regards, failles et vides, visages qui se livrent en gros plans, dos qui semblent se dérober, espaces qui semblent dénués de signes, tout fait sens car tout est mis en musique. Tel est l'art de Lubitsch.

exemples possibles

Ich möchte kein mann sein (je ne voudrais pas être un homme) 1918

14'35'' > 16'16'' sérénade des prétendants

16'17'' > 18'33'' travestissement « à nous deux vaste monde »

31''07'' > 33'42'' embrassades viriles et baiser équivoque

