



Ciné-Club
Universitaire

du 26 avril
au 21 juin
2004

lundi
19h et 21h

Auditorium
Arditi-Wilsdorf

THE LUBITSCH TOUCH

26 avril	19h	<i>Shuhpalast Pinkus*</i>
	21h	<i>Trouble in Paradise</i>
3 mai	19h	<i>Ich möchte kein Mann sein*</i>
	21h	<i>Design for Living</i>
10 mai	19h	<i>Die Puppe*</i>
	21h	<i>Bluebeard's Eighth Wife</i>
17 mai	19h	<i>Die Austernprinzessin*</i>
	21h	<i>Ninotchka</i>
24 mai	19h	<i>Die Bergkatze*</i>
	21h	<i>The Shop Around the Corner</i>
7 juin	19h	<i>Lady Winndermere's Fan*</i>
	21h	<i>To Be or Not to Be</i>
14 juin	19h	<i>Monte Carlo</i>
	21h	<i>Heaven Can Wait</i>
21 juin	19h	<i>One Hour with You</i>
	21h	<i>Cluny Brown</i>

*films muets

C i n é - C l u b U n i v e r s i t a i r e

Auditorium Ardit-Wilsdorf
1, av. du Mail
1205 Genève

Les lundis à 19h et 21h

Billet 1 séance à 8.-
Carte 3 entrées à 18.-, non transmissible
Abonnement pour tout le cycle à 60.-
Vente uniquement à l'entrée des séances

Ouvert aux étudiants
et non étudiants

Renseignements:
Activités culturelles
4, rue De-Candolle - 1205 Genève
022 379 77 05
<http://activites-culturelles.unige.ch>

photo: Ernst Lubitsch

Sommaire

Ernst Lubitsch homme de théâtre	2
Jeux de séduction	5
<i>Trouble in Paradise</i>	8
Résumé des films	12-13
Citations à propos de <i>la Lubitsch touch</i>	14
Lubitsch et la censure	16
L'œuvre de Lubitsch, des studios berlinois à Hollywood	18
Bibliographie	20
Filmographie	23



photo couv.: tournage

Stéphanie Rouillon

Les grands séducteurs savent bien que pour charmer, il faut faire rire. Lubitsch faisait sans doute partie de ces gens avertis, tant il est vrai qu'il sait s'y prendre pour captiver ses spectateurs! En ce nouveau printemps, nous vous proposons de vous laisser enchanter par les films peu diffusés de ce cinéaste impertinent qui mérite bien sa place dans notre petit panthéon de cycles d'auteurs.

D'origine berlinoise, il a tourné en Allemagne dans les années 10. Émigré aux États-Unis dans les années 20, il fut l'un des rares cinéastes à passer l'épreuve du parlant avec succès pour briller pendant l'âge d'or d'Hollywood. Son parcours reflète donc cette période de l'histoire du cinéma. Il fut célèbre principalement pour ses comédies américaines, étant un des pères de la comédie sophistiquée, genre que nous avons choisi de vous présenter. Toutefois, nous avons voulu aller plus loin en vous offrant aussi la chance de découvrir ses comédies muettes allemandes et américaines rares et méconnues à tort. Celles-ci seront présentées en première partie de soirée alors que la seconde s'attachera à projeter les perles hollywoodiennes. En confrontant ainsi la genèse et l'aboutissement, nous espérons mieux mettre en valeur les deux périodes et par là revaloriser les films muets où le style de Lubitsch est déjà très présent.

Éditorial

Présenter un cycle sur Lubitsch est aussi l'occasion de revisiter la fameuse *Lubitsch touch*, expression devenue mythique. Désignant à la fois de petites touches géniales et un style global, cette formule inventée par ses contemporains est très pratique mais reste un raccourci difficile à définir. Au lieu de tenter de le faire une énième fois comme tant de critiques s'y sont risqués, nous avons préféré essayer de la remettre en question et de la montrer tel un miroir à multiples facettes ayant chacune leur importance. Grâce aux films et à la brochure, nous avons voulu, sans prétendre à l'exhaustivité, vous suggérer quelques pistes pour résoudre l'énigme de la *Lubitsch touch*: l'origine berlinoise du cinéaste et sa relation au théâtre, le burlesque avec les films allemands, l'opérette viennoise avec les comédies musicales, le goût parisien avec les paillettes et le champagne et bien sûr *Ninotchka*, les réparties dans les films hollywoodiens, le thème de la séduction et le jeu avec la censure hollywoodienne. Enfin, nous introduisons une nouveauté dans la brochure: une analyse de séquence vous montre dans le détail une touche de Lubitsch extrait d'un film présenté.

Mais le meilleur moyen de vous faire votre propre idée sur la *Lubitsch touch* reste évidemment d'accepter notre invitation à rire avec ce grand cinéaste!

Ernst Lubitsch homme de théâtre

Marco Sabbatini

Berlin, 1908. Ernst Lubitsch a seize ans: fils d'un tailleur pour dames juif d'origine russe, il vient de contracter le virus du théâtre au lycée. Son père, qui ne goûte guère la vocation artistique de son rejeton, le force à devenir comptable dans l'entreprise familiale. Ce n'est que deux ans plus tard que le jeune homme réalise son rêve: il fait la connaissance de l'acteur Victor Arnold, qui lui donne des cours d'art dramatique et le présente au metteur en scène Max Reinhardt. Ce dernier dirige les deux théâtres les plus importants de Berlin: le Deutsche Theater et les Kammer-spiele. En 1911, Ernst Lubitsch entre en tant que *Kleindarsteller* (acteur de petits rôles) dans la troupe permanente du Deutsche Theater. En l'espace de sept ans, il jouera dans une trentaine de spectacles mis en scène par Reinhardt: parmi les auteurs représentés figurent Molière, Schiller, Maeterlinck, Wedekind, Strindberg, mais c'est Shakespeare qui se taille la part du lion avec neuf pièces (dont *Hamlet* et *Le marchand de Venise*, qu'il citera abondamment dans *To Be or Not to Be*).

En 1913, Lubitsch ajoute une nouvelle corde à son arc en se lançant dans le cinéma. On n'est jamais mieux servi que par soi-même: dès l'année suivante, il entreprend de diriger lui-même les films dont il est le protagoniste et il devient l'un des acteurs comiques les plus cé-

lèbres d'Allemagne. Mais le métier de cinéaste finit par le passionner davantage que celui de comédien et, à partir de 1918, il ne tourne plus exclusivement des films comiques. Pour son dernier rôle au cinéma en tant qu'acteur, il choisit de mettre en images *Sumurun* (1920), une pantomime qu'il avait lui-même joué au théâtre sous la direction de Max Reinhardt: une sorte d'hommage au metteur en scène qui lui avait fait confiance.

Les années d'apprentissage passées auprès de ce dernier marqueront durablement la carrière cinématographique de Lubitsch. Le Deutsche Theater est une véritable pépinière de talents: Friedrich Wilhelm Murnau, Paul Wegener, Emil Jannings et Pola Negri y figurent en bonne place. Lubitsch retrouvera le premier à Hollywood et dirigera les trois autres à plusieurs reprises. Max Reinhardt rêvait de faire du théâtre une "œuvre d'art totale": Lubitsch n'oubliera jamais cette exigence en s'efforçant lui aussi d'exercer un contrôle absolu sur chacun de ses films, même face aux tout-puissants studios hollywoodiens. L'antinaturalisme de Reinhardt, sa conception rythmique et symphonique du spectacle, le caractère démiurgique de sa direction artistique se retrouvent dans certains des chefs-d'œuvre muets de Lubitsch, tels que *Die Austernprinzessin*, *Die Puppe* (1919) et sur-

tout *Die Bergkatze* (1921), l'un des sommets absolus de cette période. Dans ses films en costumes, le cinéaste se montrera aussi sensible à d'autres traits stylistiques de son mentor: l'utilisation savante de la lumière (en particulier des clairs-obscur), l'habile chorégraphie des mouvements de foule (auxquels s'oppose l'individu isolé) et surtout la tendance à focaliser l'attention du spectateur sur un détail visuel de façon à ce que celui-ci exprime une action ou un sentiment. La musique et le ballet avaient une place de choix dans le répertoire de Max Reinhardt. Lubitsch s'en souviendra dans ses premiers films parlants, qui sont tous – de *The Love Parade* (1929) à *One Hour with You* (1932), si l'on excepte le mélodramatique *Broken Lullaby* – des "opérettes filmées" qui prolongent une tradition théâtrale européenne. Ce penchant pour l'opérette, sensible dès 1917 (*Das fidele Gefängnis*, inspiré de *Die Fledermaus* de Johann Strauss), trouvera son accomplissement dans *The Merry Widow* (1934), d'après Franz Lehár.

La plupart des films américains de Lubitsch ont une source théâtrale. Vaudevilles français, opérettes viennoises, obscures œuvrettes d'Europe centrale: il s'agit toujours de textes mineurs, librement adaptables, qui fournissent un canevas à partir duquel le cinéaste





développe, avec l'aide de ses scénaristes, les thèmes qui lui sont propres. Les rares fois où les auteurs sont connus (*Lady Windermere's Fan* d'après Oscar Wilde, 1925; *Design for Living* d'après Noël Coward, 1933), Lubitsch prend un malin plaisir à réécrire les dialogues de fond en comble.

Seul deux films parlants n'ont pas une origine théâtrale: *Cluny Brown* (1946), tiré d'un roman, et *To Be or Not to Be* (1942), dont le scénario original a précisément pour sujet le théâtre. Dans ce dernier film, le cinéaste rend hommage à l'auteur qu'il a le plus joué sur scène (Shakespeare) en nous livrant, après Luigi Pirandello, l'une des plus passionnantes réflexions sur les rapports entre l'art théâtral et la réalité, entre la Fiction et l'Histoire. Lubitsch aime dépendre ce qu'il appelle dans *Ninotchka* (1939) "the ridiculous spectacle of life": l'univers théâtral est pour lui une transparente métaphore de la vie et des rôles qu'on est amené à y jouer. Mais dans *To Be or Not to Be*, ce jeu de miroirs devient proprement vertigineux. Dans *Monte Carlo* (1930) déjà, l'intrigue amoureuse se dénouait parallèlement (et grâce) à une représentation théâtrale, selon des modalités très pirandelliennes. Ici, non seulement la réalité rejoint et dépasse la fiction (les comédiens constatent amèrement que leur pièce censurée, *Gestapo*,

se jouera de toute manière, quand bien même à l'échelle mondiale), mais la fiction parvient avec succès à inverser le processus (l'espace théâtral se substitue à la réalité pour mieux tromper l'adversaire), comme l'illustre magnifiquement la scène où le Professeur Siletsky, agent double à la solde des nazis, meurt *réellement* sur la scène d'un théâtre: le rideau se lève sous les yeux des comédiens-spectateurs et nous assistons avec eux à la mort ironiquement théâtrale de celui qui avait fondé sa vie sur le simulacre et le mensonge. *To Be or Not to Be* n'est pas seulement un émouvant et éblouissant film-testament où Lubitsch résume toutes ses expériences, mais c'est aussi l'un des plus extraordinaires hommages rendus au théâtre par le cinématographe.

Frédéric Favre

Dans les films de Lubitsch, on badine avec l'amour sans complexe et sans états d'âme. Est-ce le signe d'une certaine frivolité chez le réalisateur émigré de la vieille Europe, ou au contraire d'une morale nietzschéenne de l'affirmation du désir et du plaisir? Et s'il ne s'agissait que d'un jeu?

Dans un compartiment de train, deux hommes endormis sont observés par une femme qui va les "croquer" en caricature. Quelques instants plus tard, c'est elle qui s'assoupit, et qui est observée par les deux hommes. Voici comment commence *Design for Living*, donnant le coup d'envoi à une partie de chassés-croisés¹ innombrables. Qui regarde qui? Qui séduit qui? Qui prend le pouvoir sur qui? C'est cette dialectique qui se joue dans presque chaque scène de *Design for Living*, et dans nombre de films de Lubitsch. Dialectique dynamique tant les rôles s'inversent, se bousculent, s'intervertissent. Mais dans ce tourbillon, le personnage qui reste au centre et distribue les cartes sera celui qui maîtrise la règle du jeu. Et ce jeu, c'est la séduction.

En effet, dans les films de Lubitsch, la séduction est bel et bien présentée comme un jeu. Jeu théâtral, mais aussi jeu au sens propre d'un affrontement entre deux joueurs (ou plus), se mesurant de manière fictive et plai-

sante, dans un cadre déterminé par des règles, et ce principalement pour le plaisir. Et c'est bien là le propre des jeux de séduction chez Lubitsch: on s'y amuse à séduire et à être séduit. C'est en toute connaissance de cause qu'on y joue: la séduction n'est ni dissimulée ni cachée. Elle est évidente, manifeste et affirmée dès le départ. On fixe des règles (le "gentlemen agreement" de *Design for Living*), qu'on enfreint certes, mais pour le plaisir de la transgression ou pour le plaisir tout court. C'est à se demander si, dans le cinéma de Lubitsch, les règles ne sont pas établies précisément afin d'être violées. La transgression y étant d'ailleurs signe de vitalité et de sensualité (comme dans *Trouble in Paradise*). Le respect des règles et des codes, au contraire, étant symptôme de dégénérescence, de sclérose, voire d'ennui mortel. On joue parfois avec le danger, comme dans *To Be or Not to Be*, mais c'est pour augmenter l'enjeu, et donc l'excitation. La défaite peut être amère, mais elle n'est jamais dramatique, puisque ce n'est alors qu'une partie que l'on perd, et pas la face. Tout est théâtre chez Lubitsch, le joueur est acteur, et l'acteur joueur. Dans la victoire comme dans la défaite, il y a cette reconnaissance de l'adversaire comme d'un égal, ce respect face au partenaire de jeu qu'il soit homme ou femme, à condition toutefois qu'il n'ait pas été totalement dupe (c'est-à-dire

qu'il ait joué le jeu). Il n'y a pas de raison d'être exagérément fier de gagner, comme il n'y a pas de honte à perdre. La gravité est absente: tout se passe dans l'innocence du jeu, dans ce deuxième degré amusant.

C'est précisément ce que l'aspect ludique apporte aux films de Lubitsch: cette légèreté, cet effet de distanciation. Cela confère aux relations entre les personnages un côté à la fois extrêmement subtil et complexe, et en même temps léger et superficiel. Les personnages évoluent dans une sorte de deuxième degré, d'ironie, de double sens. Deuxième degré auquel le spectateur accède lui aussi, car il connaît l'envers du décor, et les dessous de table.

On peut dire que les femmes ont le beau rôle dans les jeux de séduction lubitschiens. Elles sont en tous cas très loin de l'archétype féminin du cinéma hollywoodien de l'époque, où elles sont cantonnées le plus souvent à des personnages de faire-valoir encombrant ou, dans le meilleurs des cas, à des trophées passifs offerts au héros masculin actif. Chez Lubitsch au contraire, ce sont souvent elles qui mènent le jeu. Intelligentes, subtiles, actives, metteuses en scène de leur destin et de celui des autres, manipulatrices parfois, elles prennent le contrôle de la situation par leur

intelligence et leur maîtrise du discours là où les hommes sont empâtés dans leur vanité (Joseph Tura dans *To Be or Not to Be*), leur simplicité (Sobinski), leurs pulsions (le Professeur Siletsky) ou leur stupidité (Max Plunkett dans *Design for Living*). Leur séduction passe moins par le physique que par la maîtrise du langage (par des sous-entendus grivois, des doubles sens, des ambiguïtés...), et surtout par la valorisation de leur interlocuteur. Les femmes sont en tout cas les égales des hommes, si elles ne leur sont supérieures (comme dans *Design for Living*, où une femme "vaut" trois hommes).

Chez Lubitsch, il y a ceux qui comprennent et maîtrisent les règles du jeu (Gilda, Curtis, et Chambers dans *Design for Living*, M. et Mme Tura dans *To Be or Not to Be*) et il y a les autres (Max Plunkett dans *Design for Living*, les officiers allemands dans *To Be or Not to Be*). Ces derniers sont les dupes, les manipulés, et les perdants désignés des jeux auxquels ils ne comprennent rien. Précisément parce qu'ils n'accèdent jamais au deuxième degré, à la distanciation nécessaire pour jouer.

Symétriquement, le spectateur se trouve dans la position du joueur ayant toutes les cartes en main, dominant l'ensemble de la partie, et s'en trouve valorisé. C'est ainsi qu'il peut lui-



même entrer insidieusement dans le jeu de séduction mis en scène par le film, et pourquoi pas, se laisser séduire par cette facette ludique de la *Lubitsch touch*.

1 D'ailleurs la figure de la croix est omniprésente dans ce film, des cages d'escaliers aux meubles, en passant par les vêtements de Gilda.



Trouble in Paradise

Le faux baron Gaston Monescu, voleur professionnel, rencontre Lily, voleuse et fausse comtesse, à Venise. C'est le coup de foudre.

La séquence que nous analysons illustre avec humour le badinage amoureux et les jeux de séduction, où le désir s'exprime par antiphrase, dans la bienséance des conventions sociales. Toute la mise en scène de Lubitsch repose sur l'art de suggérer et de se jouer des apparences, distillant pour le spectateur des indices ludiques et le menant avec un plaisir perceptible sur des pistes trompeuses.

Lors du dîner entre le baron et la comtesse, le valet fait part au baron du vol dont a été victime Monsieur Filiba.



L'observation attentive de l'image fait apparaître le souci de composition du metteur en scène. Lubitsch joue sur le rapport de symétrie entre le trio formé par le valet et le baron, qui encadrent la comtesse, et entre la stèle murale, qui représente deux angelots et une femme au centre. Il met également en place un rapport de complémentarité, entre le bas et le haut de l'image et entre l'avant et l'arrière plan – où ce que nous voyons de la statue semble compléter le corps de la comtesse, escomoté par la nappe.

La lecture de l'image se fait donc sur plusieurs niveaux: sur l'avant et l'arrière plan spatial, sur le discours explicite (les apparences mondaines et la fausse identité des deux protagonistes principaux) et implicite (le désir sexuel et la véritable identité criminelle des deux héros).

Le second degré, s'il est présent dans la composition formelle du plan, se retrouve amplifié dans les dialogues. Ceux-ci, par le jeu des non dits, des formulations paradoxales, des jeux de langages et de la bande-son instaurent un second niveau pour l'interprétation.

Si le spectateur n'ignore pas que l'on a volé Filiba, il ne connaît pas encore la véritable identité du voleur. Le baron, de son côté,

Abderrahmane Bekiekh et Astrid Maury

feint d'ignorer l'incident et joue les candides ("De nos jours, on est en sécurité nulle part"). À la demande du valet, le baron promet de rester discret sur le vol, et lui répond non sans ironie "Vous pouvez avoir confiance en moi" [cf. 1]. On comprendra le double sens de cette remarque à la lumière des révélations de la comtesse (le baron est l'auteur du larcin de la suite royale).

C'est le départ du valet qui permet d'assurer la transition du plan général au plan rapproché du couple à table et qui permet d'introduire la scène de séduction.



La scène de séduction bouleverse les codes de la romance, en substituant aux mots d'amour des accusations délictueuses ("J'ai une confession à vous faire... Baron, vous êtes un

escroc" [cf. 2] / "Laissez-moi vous dire ceci avec tout l'amour de mon coeur, comtesse, vous êtes une voleuse" [cf. 3]). La parole chez Lubitsch est indissociable du désir. Les mots sont investis d'une charge érotique nouvelle, le vol devient caresse, il permet le contact sensuel avec l'être désiré. L'excitation érotique se cristallise sur l'identité criminelle (voleur / voleuse), puis sur les objets du vol (dérobes sur leur corps à leur insu).



Le parallèle établi par le baron, entre la perte du portefeuille et la perte de la raison, se prête à de multiples interprétations. Dans les dialogues, Lubitsch insuffle un double sens, tissant la métaphore filée du viol et du vol associés au dérèglement des sens des personnes volées et aux attouchements des voleurs (les

vols de la broche [cf. 7], de la montre-gousset [cf. 8] et de la jarrettière [cf. 9]).

Pour le spectateur, la première réplique fait référence à Filiba ("Dans une chambre, un homme perd son portefeuille" [cf. 4]) et la seconde au baron amoureux ("Dans une autre chambre, un homme perd la tête" [cf. 4]). Or le baron n'ignore pas que la comtesse, profitant de la douce étreinte, lui a subtilisé le portefeuille. [cf. 6]



Lubitsch joue sur la distinction apparente entre deux espaces et l'annihile par l'analogie de la perte (le portefeuille vs la tête): le baron ne parlait en fait que de lui et de sa jouissance à être volé dans une étreinte. Cependant ses propos recèlent un paradoxe: certes, si le baron a effectivement perdu le portefeuille, il n'a pas perdu la tête pour autant sous l'effet

de l'amour, il sait pertinemment que la comtesse le lui a dérobé.

Lubitsch a construit le dialogue de la scène de séduction sur le mode de la surenchère et du rebondissement (le paradoxe du voleur volé), un des ressorts du comique de situation.

Les révélations du baron répondent en miroir à celles de la comtesse: le baron lui révèle à son tour qu'elle est une voleuse puisqu'elle lui a dérobé le portefeuille. Lubitsch détourne le vocabulaire amoureux – escroc et voleuse sont pour les personnages deux compliments qui excitent leur désir [cf. 10]: "Je vous aime bien, baron." / "Je suis fou de vous." (Lorsque le baron annonce à Lily, à la fin de la séquence qu'il est le célèbre voleur Gaston Monescu, elle se jette sur lui et l'embrasse fougueusement [cf. 11]).

Si Lubitsch fait du langage un objet ludique, investi par les pulsions libidinales des personnages, il utilise aussi la charge comique du jeu des acteurs. Le metteur en scène désamorce l'effet déclencheur de la révélation de la comtesse par l'attitude impassible du baron. Transi d'amour, il ne semble pas le moins du monde affecté par cette accusation. Le jeu de la comtesse se voit à son tour contaminé par le respect des bienséances. Sans transition, elle passe d'un accent grave à celui badin

d'une remarque lancée de façon anodine "Baron, passez-moi le sel", réplique désarmante pour détourner la conversation. Le baron joue le jeu des mondanités et surenchérit par un "Le poivre aussi?". Lubitsch est passé maître dans l'art du détour inattendu et du retournement, déconcertant les attentes du spectateur par les apparences trompeuses. Pas une image, ni une parole chez Lubitsch qui ne soit chargée de sens.

Si la comtesse paraît un instant troublée par la révélation du baron ("Vous êtes une voleuse"), son trouble s'évapore rapidement dans un sourire, souligné par la musique gaie et les paroles taquines du baron ("En fait, vous m'avez chatouillé. Mais votre étreinte était si douce"). L'étreinte voluptueuse lors du vol de la comtesse sur le baron, qui lui a fait "perdre la tête" répond en contrepoint à l'agression de Monsieur Filiba, évanoui sur le sol de sa chambre (suite au vol du baron).

Lubitsch joue sur les oppositions, y compris dans son utilisation des éléments sonores. La bande-son a un rôle important dans sa mise en scène. Elle est souvent utilisée à contre-emploi, pour imposer une distance entre l'image et le sens qu'elle véhicule. La musique feint d'accompagner les personnages dans leur jeu de séduction, à la fois empreint de désir brûlant et du respect de l'étiquette mondaine.

La scène de séduction atteint son paroxysme avec leurs confessions des vols. Elle est préparée par la variation dramatique du thème musical de l'idylle (panoramique filé sur la porte de la chambre), qui introduit un nouvel effet comique: il ne faut pas plus se fier à la musique qu'aux gestes des protagonistes. Si la



musique et le comportement du baron nous laissent penser qu'il va s'en prendre à la comtesse, en fait nous allons assister à leurs ébats amoureux.

Le visage menaçant du baron, la porte fermée à double tour, les rideaux tirés, les gestes rudes du baron qui secouent la comtesse confortent l'idée de l'agression [cf. 5]. Mais derrière cette apparence trompeuse est suggéré l'ébat amoureux, marqué par le petit cri de la comtesse au visage souriant [cf. 5] et clos par le glissement du portefeuille d'entre ses jambes (l'objet désiré) [cf. 6]. La scène d'agression et la scène d'amour se confondent. Tout se joue sur l'équivoque, les mêmes indices peuvent connoter une chose et son opposé.





Par contraste, la scène se poursuit sur le mode courtois des bienséances, le baron prie la comtesse de se rasseoir, comme si de rien n'était. L'humour réside dans le décalage entre le ton neutre des personnages et l'exacerbation du désir par l'énonciation des objets intimes dérobés (la broche [cf. 7], la montre: "Elle retardait de cinq minutes, mais je l'ai réglée pour vous" [cf. 8] et la jarretière: "J'espère que cela ne vous dérange pas si je garde votre jarretière" [cf. 9]).



Subtiliser à l'autre et se faire dérober à son insu ses effets personnels suscite manifestement de la jubilation: les lui rendre au grand jour augmente l'excitation. La mise en scène place au même niveau la prouesse du vol et la prouesse sexuelle. Le vol est assimilé à un déshabillage. La restitution des objets lors du repas succède logiquement à un effeuillage érotique inversé, que Lubitsch ne donne pas à voir (ellipse de la scène du vol), mais qu'il suggère fortement par l'action et les dialogues (érotisme latent). Lubitsch achève la séquence par le dévoilement de la véritable identité du baron, le célèbre voleur Gaston Monescu [cf. 11]. Le metteur en scène confirme ici qu'il ne faut pas se fier aux apparences et qu'il y a toujours une part cachée dans ce qui nous est donné à voir.



LUNDI 26 AVRIL

19h *Le palais de la chaussure Pinkus**
(*Shuhpalast Pinkus*)

Allemagne, 1916, 49 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Hanns Kräly, Erich Schönfelder, Int.: Guido Herzfeld, Else Kentner, Ernst Lubitsch

Le premier grand succès de Lubitsch. L'action se passe dans un magasin de chaussures où Lubitsch tient le rôle d'un commis nommé Pinkus. Ce dernier se rend indispensable en charmant les clientes, mais en faisant retomber sur ses collègues les conséquences de ses combines, et en caressant le patron dans le sens du poil. Un film au carrefour de la farce berlinoise et du burlesque américain.

21h *Haute Pègre*
(*Trouble in Paradise*)

USA, 1932, 83 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Samson Raphaelson d'après L. Aladar, Int.: Miriam Hopkins, Kay Francis, Herbert Marshall
Gaston Monescu et Lily forment un couple d'escrocs très habiles. Le vol d'un sac permet à Gaston de s'introduire chez la belle Mariette Colet pour la cambrioler. Les amours complexes d'un cambrioleur écartelé entre sa femme et sa victime. Ton raffiné, interprétation élégante, délicieux amoralisme, mise en scène limide et directe, bref, le sommet de la *Lubitsch touch*.

12

LUNDI 3 MAI

19h *Je ne voudrais pas être un homme**
(*Ich möchte kein Mann sein*)

Allemagne, 1918, 34 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, Int.: Ossi Oswalda, Curt Goetz, Ferry Sikla, Margarete Kupfer

Une jeune fille s'habille en homme pour mieux saisir l'autre aspect de la guerre des sexes. Sa "libération" a de délicieux accents féministes avant l'heure.

21h *Sérénade à trois*
(*Design for Living*)

USA, 1933, 90 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Ben Hecht, d'après Noël Coward, Int.: Gary Cooper, Miriam Hopkins, Fredric March

Savoureuse comédie, aux dialogues aimablement cyniques et habiles adaptés d'une pièce à succès de l'époque, que Lubitsch a remodelée à plusieurs reprises en s'attirant les foudres de la Paramount. Ce n'est que plus tard qu'on a redécouvert l'insolence de l'œuvre et la philosophie de la vie, gourmande et épanouie, qui y préside. Variation brillante sur le triangle amoureux classique, la comédie de Lubitsch dévoile les chassés-croisés d'un trio qui ne veut ni ne peut se résigner à choisir.

* films muets: intertitres en allemand. Leur durée est approximative.

LUNDI 10 MAI

19h *La poupée**
(*Die Puppe*)

Allemagne, 1919, 50 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Hanns Kräly, d'après E.T.A. Hoffmann, Int.: Ossi Oswalda, Hermann Thiming, Victor Janson

Le jeune Lancelot est harcelé par son oncle qui le pousse à prendre femme. Pour échapper à une horde de prétendantes, il se réfugie dans un monastère. Les moines lui suggèrent d'épouser une poupée, et de faire don au monastère de la généreuse dot promise par l'oncle... Un chef-d'œuvre insolite et grinçant.

21h *La huitième femme de Barbe-Bleue*
(*Bluebeard's Eighth Wife*)

USA, 1938, 85 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Charles Brackett, Billy Wilder, Int.: Claudette Colbert, Gary Cooper, Edward E. Horton

Lubitsch parle avec légèreté de thèmes censés choquer l'Amérique puritaine. Gary Cooper et Claudette Colbert vont épuiser les figures du duo amoureux, passant de l'attirance à la haine. La mise en scène suit ce catalogue de positions amoureuses avec une invention sans cesse renouvelée: l'espace se plie aux caprices du cinéaste, devient le symbole des intermittences du cœur. Un pur joyau.

LUNDI 17 MAI

19h *La princesse aux huitres**
(*Die Austernprinzessin*)

Allemagne, 1919, 45 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Hanns Kräly, Int.: Victor Janson, Ossi Oswalda, Harry Liedke
Ossi, fille du riche roi des huitres, veut épouser un aristocrate. Une agence lui indique un prince ruiné, mais par suite d'un malentendu, elle épouse son valet. Un film extravagant et une satire, nullement exagérée pour l'époque, des nouveaux riches.

21h *Ninotchka*

USA, 1939, 110 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Charles Brackett et alii, Int.: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Ina Claire
Envoyés à Paris pour y négocier les bijoux d'une aristocrate russe, trois commissaires du peuple soviétique succombent aux charmes de la vie occidentale. On envoie l'austère Nina Jakouchova conclure l'affaire à leur place. Aimable satire de la Russie stalinienne et portrait d'une communiste qui découvre la supériorité de l'Occident. L'œuvre est à la gloire de Garbo.



photo couv.: *Trouble in Paradise*

LUNDI 24 MAI

19h *La chatte des montagnes** (*Die Bergkatze*)

Allemagne, 1921, 87 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Hanns Kräly, Int.: Victor Janson, Marga Köhler, Edith Meller

Le lieutenant Alexis, un don Juan, arrive dans une forteresse pour y épouser la fille du commandant. En route, il est attaqué par Rischka et ses brigands. Délirant, mêlant le surréalisme et l'expressionnisme, *Die Bergkatze* est une satire contre l'armée et les pseudo dons Juans.

21h *Rendez-vous* (*The Shop Around the Corner*)

USA, 1940, 97 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Samson Raphaelson, d'après Nikolaus Laszlo, Int.: James Stewart, Margaret Sullivan, Frank Morgan

Dans une modeste maroquinerie hongroise, le chef vendeur Kralik correspond anonymement avec la petite vendeuse Klara. Un tableau réaliste d'une boutique, de ses vendeurs et de ses clients; un chef d'œuvre atypique, aux antipodes de la sophistication luxueuse qui caractérisait alors Lubitsch. Il s'agit pourtant moins d'une rupture que d'un retour aux sources: magistrale, la mise en scène tend à l'invisible.

LUNDI 7 JUIN

19h *L'éventail de Lady Windermere** (*Lady Winndermere's Fan*)

USA, 1925, 82 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Julien Josephson, d'après Oscar Wilde, Int.: Ronald Colman, May McAvoy, Bert Lytell

La jeune Lady Windermere vit dans l'insouciance, entre un mari amoureux, un soupirant et les réceptions mondaines qu'elle doit mettre sur pied. Adaptation d'une pièce d'Oscar Wilde où Lubitsch a su trouver les équivalents visuels de l'esprit satirique de l'écrivain anglais. C'est le sommet de l'art muet de Lubitsch.

21h *Jeux dangereux* (*To Be or Not to Be*)

USA, 1942, 99 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Edwin Justus Mayer, Int.: Carole Lombard, Jack Benny, Robert Stack
En 1939, dans un théâtre de Varsovie, un jeune lieutenant aviateur quitte chaque soir sa place pour filer dans la loge de la belle Maria Tura, dès que Joseph Tura, le mari, attaque le grand monologue de Hamlet, "To be or not to be". Un film engagé contre le nazisme mais aussi une désopilante comédie. Un mouvement endiablé, une interprétation parfaite et un perpétuel éclat de rire mêlé à un terrible suspense. Un chef-d'œuvre de Lubitsch, son film le plus connu aujourd'hui, et le plus controversé à l'époque.

LUNDI 14 JUIN

19h *Monte Carlo*

USA, 1930, 90 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Ernest Vajda, d'après Hans Müller, Int.: Jeanette MacDonald, Jack Buchanan, Claude Allister

Au moment d'épouser le duc Von Liebenheim, la comtesse Mara, ruinée, s'enfuit à Monte Carlo pour tenter sa chance au jeu. La voyant perdre à la roulette, le comte Rudolph tombe amoureux d'elle. Il la poursuit en vain, et finit par s'introduire auprès d'elle en se faisant passer pour son coiffeur. Tout le charme des comédies chantées, un brin démodées: splendeur crémeuse des décors, inconséquences froufrouantes des ritournelles, et la *Lubitsch touch* en prime.

21h *Le ciel peut attendre* (*Heaven Can Wait*)

USA, 1943, 112 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Samson Raphaelson, d'après Laszlo Bus-Feketé, Int.: Henry van Cleve, Gene Tierney, Charles Coburn

Une fois mort, Henry Van Cleve, joyeux noceur, se présente sans hésiter à la porte de l'enfer, convaincu que son amour des femmes le voue à la damnation. Il retrace son existence. Lubitsch est à l'apogée de son art, un art tout de cynisme et de raffinement, exaltant la vie et le bonheur.

LUNDI 21 JUIN

19h *Une heure près de toi* (*One Hour with You*)

USA, 1932, 80 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Léopold Marchand, Samson Raphaelson, d'après Lothar Schmidt, Int.: Maurice Chevalier, Lili Damita, Josephine Dunn

Une femme joue avec les nerfs de sa meilleure amie en voulant séduire son mari. En 1 heure et 20 minutes, chronomètre en main, d'une banale histoire de vaudeville et d'adultère, Lubitsch tire un film inventif, chorégraphié, scandé, rapide... En un mot: lubitschissime! Le cinéaste effectue une transition, annonçant la forme définitive de la comédie sophistiquée qui deviendra le genre fétiche des années 30.

21h *La folle ingénue* (*Cluny Brown*)

USA, 1946, 100 min.

R.: Ernst Lubitsch, Sc.: Samuel Hoffenstein et Elizabeth Rheinhardt, d'après M. Sharp, Int.: Jennifer Jones, Charles Boyer, Helen Walker

La passion de Cluny Brown pour la plomberie conduit la jeune fille à rencontrer l'écrivain tchèque Belinski. Comédie étrangement sérieuse, où la victoire de l'impulsion comme force créative produit la réconciliation des sexes et des classes, c'est aussi le film le plus sensuel de son auteur. Parvenu à l'épure, l'art de Lubitsch est à son comble.

Citations à propos de la Lubitsch touch

L'expression *Lubitsch touch* a fait fortune, mais elle a perdu en précision au fur et à mesure qu'elle gagnait en extension. Elle désigne en fait deux phénomènes assez différents: la "touche" ponctuelle, humoristique, ironique, souvent à sous-entendu sexuel, et le "toucher" magique et systématique. Par un échantillon varié de citations d'acteurs, de réalisateurs, de scénaristes qui ont plus ou moins côtoyé Lubitsch et de critiques, nous avons souhaité donner un aperçu de la diversité d'avis que suscite cette expression.

"Tout se fonde sur la théorie qu'au moins deux fois par jour le plus digne des êtres humains se rend ridicule."

Ernst Lubitsch

"Ernst Lubitsch était l'auteur complet de ses films. Il apposait sa marque sur chacune des images – de leur conception à la projection. Il a établi un standard pour les comédies romantiques et les comédies musicales lestes mais de grand style, un standard qui n'a jamais été égalé. La *Lubitsch touch* était unique."

Frank Capra, réalisateur

"Un jour viendrait où son divin sens du ridicule serait distillé sous sa direction et deviendrait pour les spectateurs du monde entier l'inimitable *Lubitsch touch*."

Pola Negri, actrice dans *Die Bergkatze*

"Il a emporté avec lui en Amérique cette présence d'esprit berlinoise qu'on appelle "Schlagfertigkeit" (aptitude à rendre les coups), son sens de la répartie, son penchant pour les sous-entendus, son cynisme souriant, son goût du détail réaliste."

Lotte Eisner, critique

"Pour maintenir l'admirable équilibre de la nature, Dieu pourvoie les nations qui ont été vaincues du don de l'art. C'est ce qui est arrivé à l'Allemagne après la défaite de 1918. Avant Hitler, Berlin regorgeait de talents. Durant cette courte renaissance, les juifs, non seulement d'Allemagne mais aussi des pays voisins, apportèrent à cette capitale un certain esprit qui était probablement la meilleure expression de l'époque. Lubitsch fut un grand exemple de cette façon ironique d'aborder les grands problèmes de la vie. Ses films étaient pleins de ce genre d'esprit qui était essentiellement celui du Berlin intellectuel de ce temps-là. Cet homme était si fort que lorsqu'on lui demanda de venir travailler à Hollywood, non seulement il n'y perdit rien de son style berlinois, mais il convertit l'industrie hollywoodienne à ses propres formes d'expression. Hollywood est encore influencée par Lubitsch, ce qui signifie indirectement, par le Berlin de ma jeunesse."

Jean Renoir, cinéaste

“Il n’oublia jamais que le dialogue devait compléter et non remplacer ce qui est essentiellement visuel. Il parvint à s’exprimer dans un style si évidemment personnel que l’expression *Lubitsch touch* employée pour décrire un truc de mise en scène humoristique et sophistiqué devint célèbre.”

**Douglas Fairbanks Jr, acteur dans
*That Lady in Ermine***

“Certains citent, comme exemple de la *Lubitsch touch*, le plan d’ouverture de *Trouble in Paradise...* celui de la gondole d’ordures...”

**Samson Raphaelson, scénariste de la plupart
des films américains de Lubitsch**

“Sans être libidineux, il pouvait, mieux que tout autre metteur en scène à ma connaissance, montrer la grâce et l’humour du sexe.”

Charlie Chaplin, cinéaste

“La chose la plus importante au sujet de son style, c’est le fait bien connu qu’il est l’inventeur de la comédie de boudoir – ses films pleins d’escapades conjugales, de couples faisant la ronde, et de frivolités. Le sexe, toujours le sexe, motivait presque tous les actes de ses personnages, mais il traitait de l’amour avec tant de subtilités qu’il ne sut jamais ce qu’était la censure au cours de ses trois décennies de carrière. Il n’est pourtant pas un

seul de ses films où une épouse ou un mari ne se soit trouvée dans une situation “risquée”. (...) Pas une page de ses dialogues qui ne comportât une situation ambiguë. Et pourtant, jamais une scène de nu ou de violence sexuelle ou de pornographie. La *Lubitsch touch* était synonyme de bon goût, sans perdre un seul iota de son piquant. L’érotisme chez Lubitsch, c’était le charme; l’adultère n’était pas un syndrome, mais un caprice frivole. (...) Les portes des chambres à coucher ont toujours joué les premiers rôles dans les films de Lubitsch, sans jamais apparaître au générique. Au magasin des décors abandonnés de la Paramount, on vous montre encore les portes qui ont été spécialement construites pour les films de Lubitsch – ces portes innombrables qui se refermaient sur les femmes délaissées, s’ouvraient aux amants, ces portes que les maîtresses excédées fermaient à double tour et que les maris trompés faisaient claquer. Longue est la liste des acteurs qui jouèrent les maris qui couraient la prétentaine ou les femmes fofolles, les veuves joyeuse et celles qui ne l’étaient pas, ainsi que les femmes fatales. Lubitsch était le grand marionnettiste qui les faisait tous danser au bout de son bâton, selon sa volonté.”

**Walter Reisch, scénariste de *Ninotchka*
et metteur en scène**

“Des portes! C’est un cinéaste de portes! Rien ne l’intéresse d’autre que les portes!”

Mary Pickford, actrice

“Son talent pour entraîner les personnages dans leurs boudoirs – sans qu’ils n’aillent jamais jusqu’à partager le même lit devant nous – en vint à être connu sous le nom de *Lubitsch touch*: un style détaché pour traiter le sujet le plus brûlant qui soit au cinéma.”

William Kuhns, critique

“Le monde entier parlait de cette *Lubitsch touch*, célèbre entre toutes, qui fut à Hollywood ce que l’esprit avait été au boulevard: un mot, un geste, un sourire, une coupe où le champagne dessine des dentelles, et quelques dessous froufrounants bruissants de secrets.”

Maurice Bessy, critique



Stéphanie Rouillon

Lubitsch arrive aux États-Unis au début des années 20. Hollywood est alors en plein essor et la structure des grands studios est mise en place. À leur tête, les dirigeants font et défont les carrières, et les cinéastes rebelles sont facilement rejetés. Malgré cela, quelques-uns, plus habiles, dont Lubitsch, parviennent à tourner de grands films sans trop de concessions. Mais la puissance de l'industrie hollywoodienne suscite des réactions hostiles de la part d'associations religieuses et de ligues de vertu, qui voient dans le septième art une menace pour la morale. C'est que certains thèmes, reflets de l'évolution des mœurs et des mentalités, sont traités avec plus de franchise que par le passé. De surcroît, c'est le début du "star-system" et ces étoiles souvent filantes sont très turbulentes. De fait, les scandales éclatent: divorces, viols, assassinats, overdoses éclaboussent Hollywood. Dans ce contexte perturbé se développe une autocensure interne aux studios, avec la création en 1922 du fameux Code Hays. Progressivement renforcé, il devient vers 1934 un réel corset pour les productions cinématographiques qui doivent alors toutes être approuvées par le sceau du PCA (Production Code Administration). Très exhaustif, ce code a un œil sur les crimes contre la loi, sur la sexualité (adultère, passion, viol, perversion), les jurons, les costumes (c'est-à-dire que le nu est bien sûr

interdit), etc.... Il sera très vigoureux jusqu'à la fin des années 40. Toutefois l'aspect positif de ce code est qu'il oblige les cinéastes à faire preuve d'imagination pour le contourner.

En dépit de ce contexte, Lubitsch a réussi à faire ce qu'il voulait tant par rapport aux producteurs que par rapport aux censeurs. En effet, il semble avoir été très peu censuré. Un seul film n'a pas été diffusé. C'est un cas particulier puisqu'il s'agit de *Know your Enemy: German*, destiné à la série de Frank Capra *Pourquoi nous combattons*. Apparemment, il fut jugé non conforme. Mais ce film de propagande est un ovni dans la production du réalisateur. Pour ses comédies légères, on trouve une anecdote intéressante dans le *Dictionnaire de la censure au cinéma* de Jean-Luc Douin. Breen, responsable du Code Hays raconte, sans préciser de quel film il s'agit: "Ce qui paraît anodin sur du papier devient dangereux en images animées. (...) Par exemple, Lubitsch avait tourné un film fort convenable. Mais quand je le vis, j'exigeai la suppression d'une scène. Elle était courte, sans importance, le film ne subissait aucun dommage. Mais Lubitsch, stupéfait, me demanda de lui expliquer ce qui me choquait. Il s'agissait d'une scène muette et sans personnage. L'appareil faisait le tour d'un salon de bons Bourgeois, un salon style Louis XVI cossu et correct. Sur

une cheminée, il y avait un petit bronze, un Cupidon. Cette image de l'enfant est répandue à des milliers d'exemplaires dans le monde, et jusque dans les maisons les plus puritaines. Mais derrière cette cheminée, il y avait une glace. On voyait dans la glace le derrière de l'enfant nu..." Lubitsch a dû bien rire de l'absurdité de cette coupe! Quand on voit cet exemple de censure, il est difficile de comprendre comment tout le reste a pu passer. En effet, le contenu des films de Lubitsch est loin d'être pudibond. Alors, au lieu de rechercher en vain d'autres anecdotes de scènes tronquées, admirons plutôt tout ce qui a été accepté...

Maître de la métaphore, Lubitsch joua toute sa vie à cache-cache avec les censeurs. Déjà en Allemagne, il utilisait volontiers les portes, les trous de serrures pour évoquer l'indicible, ou encore la danse et la cuisine pour désigner l'appétit sexuel des personnages. À Hollywood, il développa encore son art du non-dit et du non-vu.

Ses films abordent sans cesse la sexualité, et pas seulement celle, morale, du couple marié. Par exemple, il est question de ménage à trois dans *Trouble in Paradise* et *Design for Living*. Pour faire passer ces thèmes risqués, il manie subtilement l'humour sans jamais tomber



dans la vulgarité, grâce à ses fameuses “touches”.

D'abord par la mise en scène. Les ébats ont toujours lieu hors-champs, souvent derrière des portes, que ce soit dans *Trouble in Paradise* avec un panneau indiquant un “Do not disturb” explicite ou dans *Ninotchka* où l'on entend derrière une porte fermée les cris de joie des trois Russes accueillant les trois petites vendeuses de cigarettes, laissant ainsi présager une suite des plus sympathiques.

Ensuite, les réparties sont truffées de sous-entendus grivois, par exemple dans les dialogues entre Gaston et Madame Collet de *Trouble in Paradise*. Dans ce même film, Lubitsch joue très habilement avec une musique lascivement orientalisante pour cacher et, par là même, mieux suggérer les conseils coquins que Gaston murmure à François à propos d'un harem de Constantinople.

Sans oublier des objets qui deviennent symboles comme par exemple la jarretière de *Trouble in Paradise* (évoquée plus loin dans cette brochure à travers l'analyse de séquence), ou encore la machine à écrire dans *Design for Living*, dont la sonnette exprime le désir érotique entre Gilda et Tom. Dans le même ordre d'idée, le goût pour la plomberie de Cluny

dans *Cluny Brown* représente son épanouissement sexuel dans une société pudibonde.

On peut trouver encore beaucoup de ces clins d'œil coquins, à vous de les dénicher et d'en rire!

Lubitsch fait donc preuve d'une grande liberté par rapport à la morale grâce à son style unique. Ainsi, il déjoue les pièges des censeurs et de la vulgarité. Il viole sans cesse les convenances et joue avec les préjugés sociaux et moraux; ses personnages principaux sont très libres. Dans des mondes figés, ils sont des éléments anarchiques qui substituent à une morale bien pensante une autre basée sur le plaisir et la joie de vivre. C'est sûrement ce qui rend les films de Lubitsch si irrésistibles et modernes.

L'œuvre de Lubitsch, des studios berlinois à Hollywood

Astrid Maury

La carrière de Lubitsch s'organisa autour de deux pôles – Berlin et Hollywood – et passa avec succès le cap du sonore. Lubitsch réussit, tout en se servant des acquis artistiques de ses films muets, à jouer avec brio des potentialités nouvelles du cinéma sonore. Son arrivée à Hollywood en 1923, motivée par l'invitation de la célèbre actrice Mary Pickford pour le projet de film *Rosita*, marque une étape importante dans sa carrière. Le réalisateur accède rapidement au cénacle privilégié des meilleurs metteurs en scène européens d'Hollywood¹ et obtient – fait rare à Hollywood où les directeurs des grands studios exercent un contrôle absolu sur les films – un contrat exceptionnel à la Warner Brothers de 1923 à 1926, qui lui permet de choisir ses sujets et de réaliser ses films avec une relative liberté (échappant au contrôle lors du tournage et du montage). En 1935, il a de plus le privilège d'être engagé comme directeur de la production du studio Paramount (il est alors responsable du choix des sujets des films et des réalisateurs).

L'œuvre de Lubitsch peut ainsi se découper en quatre périodes:

- Les films courts allemands en un ou trois actes de 1914 à 1918
- Les “grands” films muets allemands de 1918 à 1922

- Les films muets américains de 1923 à 1929
- Les films sonores américains de 1929 à 1947

Les films berlinois (1914-1922)

On peut considérer les premiers films de Lubitsch comme des exercices de styles préparatoires aux longs métrages de sa seconde période berlinoise: *Shuhpalast Pinkus* (1916) – au carrefour de la farce berlinoise et du burlesque américain – et *Ich möchte kein Mann sein* (1918) – une farce qui annonce par son thème (le travestissement) son film suivant *Die Puppe* (1919).

Lubitsch est l'un des réalisateurs les plus importants de la UFA (Universum Film Aktiengesellschaft: énorme consortium de studios berlinois). L'actrice fétiche de cette période est Pola Negri, star de la UFA, qui impose Lubitsch aux grands studios berlinois. Ce dernier va privilégier les fameuses comédies de “Konfektion”, dénommées ainsi car elles prennent pour cadre le milieu juif du textile et des boutiquiers. 1919 est une année prolifique pour Lubitsch: il ne réalisera pas moins de 6 films et rencontrera un succès international avec *La Dubarry* (film historique aux décors somptueux). Dans *Die Puppe* (1919) avec Pola Negri, fable stylisée burlesque aux accents expressionnistes dans des décors de carton pâte, il révèle déjà tout son

art poétique et le caractère innovateur de sa mise en scène des corps et des formes. Quant à *Die Austernprinzessin* (1919), satire qui dépeint avec des accents caricaturaux une Amérique “d'opérette”, c'est l'un des films les plus drôles de sa période allemande. Lubitsch met à profit dans le maniement des figurants et la composition de l'espace son passé scénique, chaque scène semblant suivre une rigoureuse chorégraphie. *Die Bergkatze* (1921), dont l'action se situe dans les montagnes bavaroises, est un chef d'œuvre grotesque en quatre actes, qui mêle gaiement la satire et la caricature à l'analyse psychologique. Lubitsch “y présente une admirable synthèse des différentes tendances de son cinéma allemand (reconstitution historique, comédie burlesque, drame intimiste, farce montagnarde et fable stylisée)”² et met en place un subtil chassé-croisé formel (mouvements dans le cadre, entrée et sortie du champ).

La période américaine (1923-1947): du muet au sonore

Parmi les films les plus représentatifs de l'art muet de Lubitsch lors de son exil à Hollywood, il faut citer *Lady Windermere's Fan* (1925), un chef d'œuvre où Lubitsch joue avec l'espace filmé et avec les éléments du décor (buissons, portes, haies, fenêtres),

comme pour, paradoxalement, dévoiler en dissimulant. La veine historique du Lubitsch "berlinois" s'est muée en comédie musicale via l'opérette dès l'arrivée du parlant. Lubitsch élabore un genre de comédie musicale où les chansons sont intégrées dans l'action comme moments d'intensité émotionnelle, au lieu d'être des numéros autonomes avec musique et danse, insérés dans l'action comme dans un cadre: *Monte Carlo* (1930) et *One Hour with You*, film réalisé au départ par Georges Cukor mais qui sera achevé par Lubitsch (1932), avec le duo choc Maurice Chevalier / Jeanette Mac Donald.

De sa période muette, il garde notamment dans son cinéma parlant le goût pour les décors de studios, celui des toiles peintes, du stuc et des intérieurs raffinés (il se refusera toujours au réalisme des décors naturels). Il apporte ainsi un cachet européen à ses comédies hollywoodiennes, tant par les décors reconstitués, Londres et Paris dans *Design for Living* (1933), Venise dans *Trouble in Paradise* (1932), Varsovie dans *To Be or Not to Be* (1942), que par son exploitation narrative du vaudeville, de la triangulation amoureuse. Ces films dénotent ses affinités pour l'opérette et le théâtre, où la mise en scène s'appuie sur le jeu "décalé" des acteurs et les roueries du langage de la séduction. *Trouble in Paradise* et

Design for Living font partie des films les plus épurés sur le plan de la mise en scène, menés par l'économie allusive des ellipses. *Blue-beard's Eight Wife* (1938) est un bijou de loufoquerie (qui n'est pas sans rappeler les films comiques des Marx Brothers). *Ninotchka* (1939) révèle Greta Garbo en actrice comique dans une farce politico-sentimentale (trois commissaires du peuple soviétique sont en mission à Paris pour revendre des bijoux). En 1940, avec le film *The Shop Around the Corner*, Lubitsch renoue avec le genre de la comédie sociale de "Konfektion", qui marqua ses débuts berlinois. Film révéralé aux États-Unis, il fut longtemps invisible en France, avant sa triomphale réédition en 1985. *To Be or Not to Be* (1942), autre farce politique et amoureuse, aura pour arrière-fond la barbarie du régime nazi. "Il fallait le génie de Lubitsch pour rire sur de tels sujets: fusillades, exécutions sommaires, camps de concentration. De fait le scénario est l'un des plus élaborés de tout le cinéma"³. Le film *Heaven Can Wait* (1943) est le plus grand succès commercial de sa période hollywoodienne. Il s'agit d'une chronique familiale en technicolor, qui repose sur une gaure de mise en scène: l'essentiel de l'action se déroule hors-champ. Quant à *Cluny Brown* (1946), avant-dernier de sa carrière, il compte parmi les films les plus sensuels, où la caricature euphorisante et les jeux de langages im-

plicitement sexuels (il est question de problèmes de plomberie) se plaisent à mettre à mal une bourgeoisie étriquée dans son corset moral et pudibond.

1 En 1926, Lubitsch fait partie, selon le journal corporatiste *Variety*, des cinéastes les plus cotés d'Hollywood, devant Murnau et Lang.

2 N. T. Binh et Christian Viviani, *Lubitsch*, Éd. Rivage cinéma, Paris, 1991, p. 195.

3 *Ernst Lubitsch*, ouvrage collectif, Éd. Cahiers du cinéma / Cinémathèque Française, Paris, 1985 p. 124.



Bibliographie

- N. T. Binh et Christian Viviani, *Lubitsch*, Paris, Rivages ("Cinéma"), 1991.
- Eithne et Jean-Loup Bourget, *Lubitsch ou la satire romanesque*, Paris, Flammarion ("Champs Contre-Champs"), 1987.
- Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 2001.
- Lotte Eisner, *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, Ramsay ("Poche cinéma"), 1982.
- Scott Eyman, *Ernst Lubitsch. Laughter in Paradise*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 2000 [biographie en anglais].
- Jacqueline Nacache, *Lubitsch*, Paris, Edilig, 1985.
- Marco Salotti, *Ernst Lubitsch*, Genova, Le Mani, 1997 [monographie en italien].
- Natacha Thiéry, *Lubitsch, Les voix du désir. Les comédies américaines, 1932-1946*, Liège, Éd. du Céfal, 2000.
- Herman C. Weinberg, *Ernst Lubitsch. The Lubitsch Touch*, Paris, Ramsay ("Poche cinéma"), 1997.
- Paul William, *Ernst Lubitsch's American Comedy*, New York, Columbia University Press, 1983.
- Ernst Lubitsch*, Paris, Cahiers du cinéma / Cinémathèque Française, 1985.
- La Revue du cinéma*, n° 17, sept. 1948.



Films muets allemands (1914-1922)

- Der Stolz der Firma (L'orgueil de la firme), 1273 m. (1914)
- Fräulein Piccolo (Mademoiselle Piccolo), 1017 m. (1915)
- Doktor Satansohn (Docteur Satansohn), 3 bobines (1916)
- Schuhpalast Pinkus (Le Palais de la chaussure Pinkus), 1080 m. (1916)
- Wenn vier dasselbe tu'n (Quand quatre personnes font la même chose), 1076 m. (1917)
- Hans Trutz im Schlaraffenland (Hans Trutz au pays de Cocagne), 1361 m. (1917)
- Das fidele Gefängnis (La joyeuse prison), 1124 m. (1917)
- Ich möchte kein Mann sein (Je n'aimerais pas être un homme), 1024 m. (1918)
- Die Augen der Mumie Ma (Les yeux de la momie), 1221 m. (1918)
- Carmen, 2133 m. (1918)
- Meyer aus Berlin (Meyer de Berlin), 1189 m. (1918)
- Meine Frau, die Filmschauspielerin (Ma femme, vedette de cinéma), 1127 m. (1919)
- Die Austerprinzessin (La princesse aux huitres), 1144 m. (1919)
- Madame Du Barry, 2280 m. (1919)
- Die Puppe (La poupée), 1375 m. (1919)

- Kohlhiesels Töchter (Les filles de Kohlhiesel), 1129 m. (1920)
- Romeo und Julia im Schnee (Roméo et Juliette dans la neige), 947 m. (1920)
- Sumurun, 2379 m. (1920)
- Anna Boleyn, 2793 m. (1920)
- Die Bergkatze (La chatte des montagnes), 1818 m. (1921)
- Das Weib des Pharao (La femme du pharaon), 2976 m. (1922)
- Die Flamme (Montmartre), 2555 m. (1922)

Films muets amerikanischen (1923-1929)

- Rosita, 2682 m. (1923)
- The Marriage Circle (Comédiennes), 2499 m. (1924)
- Three Women (Trois femmes), 2499 m. (1924)
- Forbidden Paradise (Paradis défendu), 2299 m. (1924)
- Lady Windermere's Fan (L'éventail de Lady Windermere), 2382 m. (1925)
- So This Is Paris (Les surprises de la T.S.F.), 1870 m. (1926)
- The Student Prince in Old Heidelberg (Le prince étudiant), 2908 m. (1927)
- Eternal Love (L'abîme), 1981 m. (1929)

Films parlants (1929-1948)

- The Love Parade (Parade d'amour), 115' (1929)
- Monte Carlo, 90' (1930)
- The Smiling Lieutenant (Le lieutenant souriant), 88' (1931)

- The Man I Killed / Broken Lullaby (L'homme que j'ai tué), 77' (1931)
- One Hour with You (Une heure près de toi), 78' (1932)
- Trouble in Paradise (Haute pègre), 83' (1932)
- Design for Living (Sérénade à trois), 90' (1933)
- The Merry Widow (La veuve joyeuse), 103' (1934)
- Angel, 98' (1937)
- Bluebeard's Eighth Wife (La huitième femme de Barbe-Bleue), 85' (1938)
- Ninotchka, 110' (1939)
- The Shop Around the Corner (Rendez-vous), 97' (1940)
- That Uncertain Feeling (Illusions perdues), 84' (1941)
- To Be or Not to Be (Jeux dangereux), 99' (1942)
- Heaven Can Wait (Le ciel peut attendre), 112' (1943)
- Cluny Brown (La folle ingénue), 100' (1946)
- That Lady in Ermine (La dame au manteau d'hermine), 89' (1948)

N.B. Nous ne mentionnons, pour la période muette, que les films dont il subsiste au moins une copie et, pour la période parlante, que les longs métrages.

l'Orchestre de l'Université



Les Activités culturelles de l'Université de Genève présentent

jeudi 13 mai 2004 à 20h

salle Frank Martin Collège Calvin, rue de la Vallée

Gioacchino Rossini
La Cenerentola (ouverture)

Joaquin Rodrigo
Concerto de Aranjuez

William Walton
Façade (extraits)

Soliste
Mauricio Carrasco *guitare*

Direction
Gleb Skvortsov

ENTREE LIBRE

Renseignements

Activités culturelles

4, rue de Candolle – 1211 Genève 4

022 379 77 05

activites-culturelles@unige.ch

<http://activites-culturelles.unige.ch>

Les Activités Culturelles présentent:

Rencontres Culturelles – Printemps 2004

Une série de rencontres et de visites gratuites dans des lieux d'art contemporain.

Programme des visites
organisées dans des
centres d'art, galeries
et musées genevois,
par les Activités
Culturelles de
l'Université de Genève.

Jeu 8 avril **attitudes – espace d'art contemporain**
Imanol Atorrasagasti & Yan Duyvendak "Le Requin du Roi"
Didier Rittener Espace d'entrée, Phase 2
Pierre-Philippe Freymond Projet attitudes 2004, 2e étape
Accueil et visite par Olivier Kaeser et Jean-Paul Felley,
directeurs d'attitudes
4, rue du Beulet, 1203 Genève – 022 344 37 56

Jeu 15 avril **Galerie Skopia**
Ulrich Meister
Accueil et visite par Pierre-Henri Jaccaud, galeriste
9, rue des Vieux-Grenadiers, 1205 Genève – 022 321 61 61

Jeu 22 avril **Espace Piano Nobile**
Victoria Oldham installation d'objets
Boycotlettes action dans la ville
Accueil et visite avec les artistes Lara Schwander et Mélanie Fischer
(Boycotlettes), et Marie-Eve Knoerle, co-responsable de Piano Nobile
10, rue Lissignol, 1201 Genève – 022 731 04 41

Jeu 29 avril **MAMCO**
TOUR – DETOURS DE BABEL T. Ruff, O. Blanckart, B. Burkhard,
G. Di Matteo, P.-Ph. Freymond, P. Gilardi, M. Huelin, K. Klapheck,
S. Magnin, C. McCaill, F. Roux, T. Trouvé
Accueil et visite avec Christian Bernard, directeur, et Françoise Ninghetto,
directrice adjointe
10, rue des Vieux-Grenadiers, 1205 Genève – 022 320 61 22

Jeu 6 mai **Centre pour l'image contemporaine, S'-Gervais**
Mapping Sitting – On Portraiture and Photography
Paola Yacoub et Michel Lasserre "Aspects/Accents/Frontières"
Accueil et visite avec André Iten, directeur, et Winka Angelrath,
chargée de promotion
5, rue du Temple, 1201 Genève – 022 908 20 00

Jeu 13 mai **Centre de la photographie, Genève**
Norbert Becwar "Wohnzimmerprobleme"
Accueil et visite avec Joerg Bader, directeur
16, rue du Général-Dufour, 1204 Genève – 022 329 28 35

Jeu 27 mai **Centre d'art contemporain**
Thomas Scheibitz "A,B,C – I II III, 3è étage"
Accueil et visite avec Katya Garcia-Anton, directrice, et
Millicent Larrey, historienne de l'art
10, rue des Vieux-Grenadiers, 1205 Genève – 022 329 18 42

Chaque visite débute à
16h pour se terminer à
17h30. Elle est introduite
par le commentaire
d'une exposition et se
poursuit par une
discussion.

inscriptions: 022 379 77 05 ou activites-culturelles@unige.ch

Groupe de travail du Ciné-Club Universitaire

Sebastian Aeschbach, Flavia
Ambrosetti, Leïla Amacker, Solange
Amstutz, Abderrahmane Bekiekh, Sara
Cenzual, Anne Chamot, Frédéric Favre,
Guido Ferretti, Joëlle Lévi, Julie
Mancilla, Astrid Maury, Lucie Rebetez,
Stéphanie Rouillon, Marco Sabbatini,
Léa Signer, Moritz Zander

Responsable

Vincent Jacquemet
assisté de
Magdalena Frei Holzer

Nous remercions

Monsieur Popovic du CRDP pour son
aide à la recherche de documentation,
le DAEL, la Fondation Arditì, la
Fondation Wilsdorf, Rui Nogueira du
CAC-Voltaire et Bernard Uhlmann de
la Cinémathèque Suisse.

Édition

Carlo Guida et Mathilde Reichler

Graphisme

Julien Jespersen

